



GABRIELLA MORETTI

L'intellettuale di successo e il suo pubblico.

Responsabilità letteraria, riconoscimento sociale e gratitudine civica nell'oratoria di Apuleio: il simbolismo delle statue

1. Oratoria e gloria civica

1.1. Nelle sue opere oratorie, e in particolare nei *Florida*, Apuleio traccia le linee di un rapporto privilegiato col pubblico che implica una costante tensione a mantenere l'altissimo standard qualitativo che ha portato la sua oratoria al successo.

La pubblica ammirazione di un ampio uditorio di conoscitori, presso cui ogni suo discorso trova rapidamente larga circolazione anche in forma scritta grazie alla pratica diffusa degli *excerpta* – che escludevano ogni possibilità di revisione successiva da parte dell'autore – alimenta la responsabilità letteraria insita in ogni *performance*, dove la continua interazione col pubblico non ammette errori o cadute di tono:

Si qui igitur ex illis lividis splendidissimo huic auditorio velut quaedam macula se immiscuit, velim paulisper suos oculos per hunc incredibilem consessum circumferat contemplatusque frequentiam tantam, quanta ante me in auditorio philosophi numquam visitata est, reputet cum animo suo, quantum periculum conservandae existimationis hic adeat qui contemni non consuevit, cum sit arduum et oppido difficile vel modicae paucorum exspectationi satisfacere, praesertim mihi, cui et ante parta existimatio et vestra de me benigna praesumptio nihil non quicquam sinit neglegenter ac de summo pectore hiscere. Quis enim vestrum mihi unum soloeicismum ignoverit? quis vel unam syllabam barbare pronuntiatam donaverit? quis incondita et vitiosa verba temere quasi delirantibus oborientia permiserit blaterare? Quae tamen aliis facile et sane meritissimo ignoscitis. Meum vero unumquodque dictum acriter examinatis, sedulo pensiculatis, ad limam et lineam certam redigitis, cum torno et coturno vero comparatis: tantum habet vilitas excusationis, dignitas difficultatis. Adgnosco igitur difficultatem meam, nec deprecor quin sic existimetis. Nec tamen vos parva quaedam et prava



similitudo falsos animi habeat, quoniam quaedam, ut saepe dixi, palliata mendicabula obambulant. Praeco proconsulis et ipse tribunal ascendit, et ipse togatus illic videtur, et quidem per diu stat aut ambulat aut plerumque contentissime clamat; enimvero proconsul ipse moderata voce rarenter et sedens loquitur et plerumque de tabella legit; quippe praeconis vox garrula ministerium est, proconsulis autem tabella sententia est, quae semel lecta neque augeri littera una neque autem minui potest, sed utcumque recitata est, ita provinciae instrumento refertur. Patior et ipse in meis studiis aliquam pro meo captu similitudinem; nam quodcumque ad vos protuli, exceptum ilico et lectum est, nec revocare illud nec autem mutare nec emendare mihi inde quicquam licet. Quo maior religio dicendi habenda est, et quidem non in uno genere studiorum. Plura enim mea exstant in Camenis quam Hippiae in opificiis opera¹.

La parola di Apuleio può dunque venire paragonata non a quella del *praeco*, stentorea quanto effimera, ma a quella del proconsole, la cui *sententia* trova immediatamente forma scritta solenne e immutabile, da cui non è possibile togliere o aggiungere neppure una lettera: questo implica per l'oratore Apuleio una forte responsabilità nei confronti del pubblico che, ascoltando e immediatamente trascrivendo le sue parole, non lascia spazio per alcun intervento autoriale successivo alla *performance*, da operarsi in fase di pubblicazione.

L'orazione deve dunque essere stilisticamente e linguisticamente impeccabile. Questo continuo sforzo di perfezione stilistica e dottrinale diviene allora – nei discorsi cartaginesi dei *Florida*, come ha mostrato Adolfo La Rocca – anche il riflesso dell'alto livello culturale della scuola a Cartagine, la città dove Apuleio ha condotto i suoi studi prima del soggiorno in Grecia, e di cui diviene ora *testimonial* e cantore:

*Hanc ego vobis mercedem, Carthaginenses, ubique gentium dependo pro disciplinis, quas in pueritia sum apud vos adeptus. Ubique enim me vestrae civitatis alumnum fero, ubique vos omnimodis laudibus celebro, vestras disciplinas studiosius percolo, vestras opes gloriosius praedico, vestros etiam deos religiosius veneror*².

Il movimento circolare della gratitudine del filosofo/oratore verso la città e della gratitudine della città verso di lui sembra allora chiudersi simbolicamente intorno al motivo della statua, segno visibile della gloria civica e del riconoscimento sociale³.

¹ Apul. Flor. 9, 3-14.

² Apul. Flor. 18, 36.

³ Sul tema (oltre a BRUGNOLI 1961-1965, 11-25, dove la presenza ricorrente del motivo della statua nei testi apuleiani si pone come il contraltare dell'effettiva erezione al Madaurense di almeno tre statue, di cui vengono esaminate le testimonianze), cfr. in particolare TOO 1996, le cui valutazioni sono per lo più assai lontane dalle mie, e TAISNE 2008, 163-189, che esamina particolareggiatamente la pervasività del tema nell'opera apuleiana. Vedi ora anche WINKLE 2015, 71-90, che esamina persuasivamente l'incontro di Lucio con la statua della dea Epona (*Met.* 3, 27), e la sua funzione prolettica rispetto all'episodio dell'apparizione di Iside. In generale prezioso per il



2. Florida 16: la statua, il cadavere, l'onore e la gloria

2.1. Il tema della statua onorifica è particolarmente presente nei *Florida*, dove è al centro di un'intera *prolalia*, quella di *Flor.* 16⁴, dedicata appunto alla *gratiarum actio* per una statua decretatagli dal popolo di Cartagine e finanziata dall'amico Strabone, e dove si richiede inoltre alla curia cartaginese che gli venga eretta, secondo la richiesta del popolo, una seconda statua, questa volta a spese pubbliche, e quindi dal valore onorifico maggiore.

È singolare allora che il riflesso del motivo della statua si possa rinvenire anche nell'introduzione al passo, in cui Apuleio racconta di come la pioggia avesse un tempo interrotto, a teatro, la recitazione da parte del comico Filemone di una sua nuova commedia.

Si tratta di un'interruzione del tutto simile a quella subita proprio a causa della pioggia dal medesimo Apuleio qualche tempo prima: avendo egli rimandato all'indomani la ripresa del suo discorso, quella sera gli accadde di slogarsi malamente una caviglia in palestra, e dovette recarsi per guarire presso una località termale vicina, non riuscendo così a riprendere la recitazione del proprio discorso nel giorno concordato; solo ora è in grado di rispettare la propria promessa, con tanto più entusiasmo in quanto nel frattempo la popolazione di Cartagine ha richiesto per lui l'onore di una statua che, facendosi attendere il decreto della Curia, un amico di Apuleio, Emiliano Strabone, ha deciso di finanziare in prima persona.

Qualcosa di molto simile era accaduto un tempo a Filemone, ma con esito assai più drammatico. Dopo aver interrotto la recitazione della propria commedia a causa di un temporale, il commediografo l'indomani non si era ripresentato a teatro come promesso; coloro che si erano recati a cercarlo a casa sua lo avevano trovato morto nel suo letto:

Sed ubi diutius aequo sedetur nec Philemon uspiam comparet, missi ex promptioribus qui accierent, atque eum in suo sibi lectulo mortuum offendunt. Commodum ille anima edita obriguerat, iacebatque incumbens toro, similis cogitanti: adhuc manus volumini implexa, adhuc os recto libro impressus, sed enim iam animae vacuus, libri oblitus et auditorii securus. Stetere paulisper qui introierant, percussi tam inopinatae rei, tam formonsae mortis miraculo⁵.

tema della statua nei *Florida* l'ottimo commento di LA ROCCA 2005; cfr. ora per le statue come riconoscimento sociale per le élites cittadine del Nordafrica in età imperiale lo studio generale di GILHAUS 2015.

⁴ Vedi in proposito TOSCHI 2000.

⁵ *Apul. Flor.* 16, 14-16.



Il corpo ormai irrigidito di Filemone viene descritto quasi come fosse una statua⁶, atteggiata nella classica postura dell'intellettuale, ritratto con in mano un *volumen*⁷ (vedi figg. 1 e 2). Ancora più caratteristica è la postura precisamente descritta da Apuleio, con Filemone che appoggia il volto sul rotolo, proprio come ci appaiono alcuni ritratti antichi in pittura (vedi figg. 3 e 4). I rapporti che questa descrizione apuleiana del cadavere di Filemone intrattiene con un preciso schema iconografico sembrano tanto stretti da far sospettare che egli potesse avere in mente un'autentica statua del poeta⁸, rappresentato con un rotolo di papiro su cui appoggiava il volto. Questo tipo di ritratto potrebbe dunque essere stato simile in parte ad altre statue di poeti comici come quelle di Posidippo o di Menandro studiate da Zanker⁹, anche se è vero tuttavia che tale tipo di posa ritrattistica ci è testimoniata in ritratti dipinti piuttosto che scolpiti.

Questo potrebbe essere stato causato dal fatto che non ci siano pervenuti, per accidenti casuali nella trasmissione, esemplari di questa tipologia iconografica nella statuaria: ma potrebbe anche più semplicemente dipendere dalla pratica di Apuleio, già osservata dagli studiosi nel caso del gruppo statuario di Diana ed Attéone nell'atrio di Birrena, di unire e mescolare liberamente, nelle sue *ekphraseis*, modelli iconografici tipici della scultura con altri provenienti invece dalla pittura.

2.2. Questa sorta di metamorfosi statuaria di Filemone precede, anticipa e prefigura comunque, in *Florida* 16, la concessione ad Apuleio¹⁰ di una statua che ne sarà per così dire *l'alter ego*, in cui lui stesso può rivedersi e può essere contemplato dagli altri, come viene detto nell'*Apologia*:

*Equidem scio et filiorum cariores esse qui similes videntur et publicitus simulacrum suum cuique, quod videat, pro meritis praemio tribui*¹¹.

⁶ Cursoriamente in proposito TOO 1996, 139 ss. Su questa particolare procedura, per cui un personaggio viene descritto secondo un'iconografia tratta dalla statuaria o dalla pittura (si veda in proposito, in Apuleio, almeno la descrizione a *Met.* 5, 22 di Cupido addormentato e a *Met.* 2, 17 di Fotide come figura di Venere: cfr. NICOLINI 2013, 168-169 e nn. 39 e 45), e in genere sullo 'sguardo ecrastico sulla realtà', cfr. ROSATI 1983; BARCHIESI-ROSATI 2007; ROSATI 2009.

⁷ Vedi sul tema ZANKER 1995, 210 ss.

⁸ Sappiamo che nel II sec. A.D. a Filemone fu eretta una statua ad Atene (cfr. KASSEL-AUSTIN 1989, 221-317, e *Inscr. Att.* 4266), che dunque Apuleio potrebbe aver veduto durante il suo soggiorno ateniese.

⁹ Cfr. Zanker 1995, fig. 45, p. 79 (Menandro) e figg. 75-76, pp. 138-139; fig. 110, p. 211 (Posidippo).

¹⁰ Che come lui ha rischiato la morte per l'incidente occorsogli: i parallelismi fra Filemone ed Apuleio sono attentamente ricercati.

¹¹ Apul. *Apol* 14, 2.



Di fronte alla concessione della statua, meritata attraverso l'attività pubblica di oratore/filosofo, Apuleio può dimostrare la sua gratitudine ancora una volta attraverso la parola orale e scritta:

*Certa est enim ratio, qua debeat philosophus ob decretam sibi publice statuam gratias agere*¹².

Egli afferma dunque, al di là dei ringraziamenti improvvisati che va *inpraesentiarum* pronunciando, di star preparando un *liber* di lode in onore di Strabone, destinato ad essere letto pubblicamente davanti al pubblico cartaginese. Allo stesso modo egli si ripromette di ringraziare, più di quanto già ora non faccia, i membri della curia, allorché gli decreteranno l'onore di una seconda statua:

*Quid quod et Carthaginienses omnes, qui in illa sanctissima curia aderant, tam libenter decreverunt locum statuae, ut illos scires iccirco alteram statuam, quantum spero, in sequentem curiam protulisse, ut salva veneratione, salva reverentia consularis sui viderentur factum eius non aemulati, sed secuti, id est ut integro die beneficium ad me publicum perveniret*¹³.

La statua non è peraltro che l'espressione concreta e visibile dell'onore che, una volta decretato ad Apuleio dalla cittadinanza di Cartagine, potrebbe al limite fare a meno del costo del bronzo e dell'opera dello scultore, anche se egli ricorda come numerose statue gli siano già state dedicate da numerose città di minore importanza:

*Quid igitur superest ad honoris mei tribunal et columen, ad laudis meae cumulum? Immo enimvero, quid superest?*¹⁴

*Quid igitur superest ad statuae meae honorem, nisi aeris pretium et artificis ministerium? Quae mihi ne in mediocribus quidem civitatibus umquam defuere, ne ut Carthagini desint, ubi splendidissimus ordo etiam de rebus maioribus iudicare potius solet quam computare*¹⁵.

Va inoltre notato un particolare interessante nel trattamento che Apuleio fa del tema. L'onore della statua viene a lui attribuito, infatti, a partire dall'onorevolissima persona di Emiliano Strabone, cui tutte le provincie dedicano volentieri prestigiosi e costosi gruppi statuari di lui montato su cocchi a quattro e sei cavalli:

*Ad summam pollicitus est se mihi Carthagini de suo statuam positurum, vir, cui omnes provinciae quadriuges et seiuges currus ubique gentium ponere gratulantur*¹⁶.

¹² Apul. Flor. 16, 29.

¹³ Apul. Flor. 16, 41-42.

¹⁴ Apul. Flor. 16, 39.

¹⁵ Apul. Flor. 16, 46.

¹⁶ Apul. Flor. 16, 39.



Si tratta di una tipologia statuaria di altissimo costo e prestigio, testimoniata dalle nostre fonti soprattutto per gruppi statuari rappresentanti gli imperatori, che potevano raggiungere in taluni casi dimensioni colossali. Emerge così dalle parole di Apuleio un meccanismo che fa della statuaria una forma complessa e articolata di diffusione dell'onore e della gratitudine civica, che contempla una emanazione per così dire gerarchica fra statuaria 'maggiore' e statuaria 'minore', così come fra gradi diversi di prestigio sociale.

E converso, l'oratore Apuleio è in grado di contraccambiare il *beneficium* di Strabone tramite la propria oratoria, sia essa nella forma orale (*plenius gratias canam*) che soprattutto nella forma scritta del *liber*, capace quest'ultimo, grazie alle proprie potenzialità di diffusione, di evocare senza confini né di spazio né di tempo le lodi dell'amico:

*Quin etiam tibi, nobilitas senatorum, claritudo civium, dignitas amicorum, mox ad dedicationem statuæ meæ libro etiam conscripto, plenius gratias canam eique libro mandabo, uti per omnis provincias eat totoque abhinc orbe totoque abhinc tempore laudes benefacti tui ubique gentium, semper annorum repraesentet*¹⁷.

Gloria civica, visibilità ed immortalità garantita dalle statue e dalla letteratura chiudono così il cerchio di un rapporto indissolubile, per Apuleio, fra la statuaria e la propria attività oratoria, fra la propria *persona* pubblica e la propria iconografia.

3. Ekphraseis dimostrative

3.1. L'interesse di Apuleio per le statue emerge anche altrimenti nei *Florida*. Curiosa in particolare la tecnica digressiva con cui in *Florida* 15 egli introduce un discorso biografico-panegiristico su Pitagora a partire da una statua, conservata a Samo nel tempio di Era¹⁸, che alcuni erroneamente pensavano poter rappresentare Pitagora stesso, ma che Apuleio, dandone un'*ekphrasis* particolareggiata, argomenta quasi filologicamente che non possa in alcun modo ritrarre il filosofo, ma piuttosto il giovane Batillo, amasio del tiranno di Samo:

¹⁷ Apul. *Flor.* 16, 47-48.

¹⁸ Prendere come punto di partenza per un racconto un'immagine iconografica è tecnica ben nota al romanzo greco (si pensi a *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e a *Dafni e Cloe* di Longo Sofista), dove però tale riferimento iconografico non è mai una statua, ma un dipinto; la stessa cosa accade, in forma ancora più radicale, in un testo come la *Tabula Cebetis*, che si configura integralmente come la spiegazione, da parte di un interprete, dell'iconografia allegorica di un quadro esposto in un tempio.



*Verum haec quidem statua esto cuiuspian puberum, qui Polycrati tyranno dilectus Anacreonteum amicitiae gratia cantilat. Ceterum multum abest Pythagorae philosophi statuam esse*¹⁹.

Questa finalità dimostrativa non è casuale. Apuleio infatti vuole distinguere in modo radicale il ragazzo Batillo amato dal tiranno Policrate, bello di una bellezza frivola e delicata ed evidentemente ossequiente al potere, dal filosofo Pitagora, intellettuale di bell'aspetto ma ostile al potere tirannico, che egli descrive come un proprio *alter ego*. In comune, Pitagora ed Apuleio hanno un aspetto attraente, l'indipendenza rispetto al potere politico, gli interessi non solo filosofici ma anche religiosi, etnografici e scientifici, il legame l'uno di ispiratore e l'altro di seguace di Platone, e la capacità tanto di tacere quando è il momento, quanto di parlare opportunamente quando è necessario. L'introduzione efrastica del brano e il suo seguito solo apparentemente digressivo sono dunque il risultato di un'attentissima strategia retorica che vuole passare inosservata.

3.2. Tale valore dimostrativo ed argomentativo dell'*ekphrasis* si ritrova anche in un'altra occasione in cui Apuleio si trova a discutere dell'iconografia di una statua. Siamo questa volta nell'*Apologia*, e l'oggetto in questione è la statuetta di Mercurio, confezionatagli su incarico di Ponziano, in prezioso legno di ebano, dallo scultore Saturnino convocato come testimone. Questa statua gli avversari di Apuleio avevano sostenuto essere l'immagine di un demone infero in forma di scheletro:

*Unum etiam crimen ab illis, cum Pudentillae litteras legerent, de cuiusdam sigilli fabricatione prolatum est, quod me aiunt ad magica maleficia occulta fabrica ligno exquisitissimo comparasse et, cum sit sceleti forma turpe et horribile, tamen impendio colere et Graeco uocabulo βασιλέα nuncupare*²⁰.

Essa viene al contrario descritta da Apuleio nel suo aggraziato e luminoso aspetto, in uno sfoggio di abilità efrastica che ha però qui un ben preciso scopo argomentativo: come nel caso della statua di Batillo, l'*ekphrasis* non è solo un pezzo di bravura, ma ha precise finalità dimostrative. Un'opera d'arte infatti tanto leggiadra e perfetta, offerta allo sguardo del pubblico (Apuleio l'ha fatta portare infatti in tribunale e la mostra esplicitamente a Claudio Massimo e agli spettatori²¹), non può che confutare radicalmente le accuse degli avversari:

¹⁹ Apul. Flor. 15,11-12.

²⁰ Apul. Apol. 61, 1-2.

²¹ Apul. Apol. 64, 4-5 *Dudum ergo cum audirem sceletum perquam impudenti mendacio dicitari, iussi, curriculo iret aliquis et ex hospitio meo Mercuriolum afferret, quem mihi Saturninus iste Oeae fabricatus est. Cedo tu eum, videant, teneant, considerent.*



*hunc qui sceletum audet dicere, profecto ille simulacra deorum nulla videt aut omnia neglegit;
hunc denique qui larvoam putat, ipse est larvoans»²².*

4. Limiti e risorse della statuaria (e delle arti figurative): discorsi teorici a dialogo

4.1. Apuleio tuttavia non si limita ad interessarsi a statue concrete, sia quelle che rappresentano la forma concreta della gloria civica, sia quelle invece dove l'identificazione 'filologica' del soggetto iconografico assume – come in *Florida* 15 e nell'*Apologia* – un decisivo valore di dimostrazione.

Egli si occupa anche dal punto di vista propriamente teorico dell'arte della statuaria, ed è estremamente interessante constatare come le sue posizioni al riguardo risultino diverse – e anzi talvolta rovesciate – fra *Apologia*, *Florida* e romanzo.

4.2. L'opera dove Apuleio affronta sul piano più squisitamente teorico il tema del valore e dei limiti della scultura è l'*Apologia*, allorché egli si difende dall'accusa, che gli avversari gli avevano rivolto, di possedere uno specchio: oggetto indice di frivolezza femminile ben lontana dalla serietà filosofica professata dal Madaurense, e probabilmente anche strumento di operazioni magiche.

Apuleio ammette l'uso dello specchio, ma si difende su molti piani. Lo specchio consente esperimenti fisici di ottica e di scienza della riflessione, di cui filosofi e scienziati come Archimede si sono occupati prima di lui; ma soprattutto lo specchio rappresenta uno straordinario strumento di conoscenza di sé, e risponde al forte desiderio, naturale in tutti gli uomini, di vedere, conoscere, contemplare il proprio aspetto. È a questo desiderio che tentano di rispondere le arti del ritratto, siano esse la scultura, la pittura e altre forme di *imagines*. Tuttavia il risultato raggiunto da tali arti – fra cui spicca la scultura, in quanto legata proprio alla gloria civica che Apuleio ha modo anche qui sia pur rapidamente di menzionare – appare del tutto insoddisfacente, dato che alla terracotta manca il *vigor*, al marmo il *color*, alla pittura il *rigor*, e a tutte queste arti visive il *motus*, che invece si riflette perfettamente nell'immagine di noi che vediamo nello specchio, e che riproduce ogni nostro movimento, ogni nostra espressione. Inoltre qualsiasi nostra immagine venga creata tramite le arti figurative, con qualsiasi mezzo venga imitata sia pur abilmente la nostra *forma*, nel giro di poco quell'immagine congelata nell'attimo perderà la somiglianza con il nostro aspetto che va invece modificandosi nel tempo, e alla maniera di un cadavere (si ricordi a questo punto

²² Apul. *Apol.* 63, 9.



la sostanziale equivalenza statua/cadavere di Filemone in *Florida* 16²³) conserverà un aspetto del tutto fisso, immobile e immutabile:

An tu ignoras nihil esse aspectabilius homini nato quam formam suam? Equidem scio et filiorum cariores esse qui similes uidentur et publicitus simulacrum suum cuique, quod uideat, pro meritis praemio tribui. Aut quid sibi statuae et imagines uariis artibus effigatae uolunt? Nisi forte quod artificio elaboratum laudabile habetur, hoc natura oblatum culpabile iudicandum est, cum sit in ea vel magis miranda et facilitas et similitudo. Quippe in omnibus manu faciundis imaginibus opera diutina sumitur, neque tamen similitudo aequae ut in speculis comparet; deest enim et luto vigor et saxo color et picturae rigor et motus omnibus, qui praecipua fide similitudinem repraesentat, cum in eo uisitur imago mire relata, ut similis, ita mobilis et ad omnem nutum hominis sui morigera; eadem semper contemplantibus aequaeva est ab ineunte pueritia ad obeuntem senectam, tot aetatis uices induit, tam uarias habitudines corporis participat, tot uultus eiusdem laetantis uel dolentis imitatur. Enimvero quod luto fictum uel aere infusum uel lapide incussum uel cera inustum uel pigmento illitum uel alio quopiam humano artificio adsimulatum est, non multa intercapedine temporis dissimile redditur et ritu cadaveris unum uultum et immobilem possidet. Tantum praestat imaginis artibus ad similitudinem referendam leuitas illa speculi fabra et splendor opifex²⁴.

4.3. Se nell'*Apologia* Apuleio considera un limite insuperabile delle arti figurative l'incapacità di modificarsi, e la fissità della rappresentazione artistica vi appare un elemento totalmente negativo, la situazione appare completamente rovesciarsi in *Florida* 7. Qui, a proposito dello stretto controllo esercitato da Alessandro Magno sulla propria iconografia – per cui solo Policleteo (in realtà Lisippo) poteva scolpire statue di lui, solo Apelle dipingerne i ritratti, solo Pirgotele farne delle incisioni – tale fissità appare invece garanzia di somiglianza e di fedeltà:

*Sed cum primis Alexandri illud praeclarum, quod imaginem suam, quo certior posteris proderetur, noluit a multis artificibus vulgo contaminari, sed edixit uniuerso orbi suo, ne quis effigiem regis temere adsimularet aere, colore, caelamine, quin saepe solus eam Polycleetus aere duceret, solus Apelles coloribus deliniaret, solus Pyrgoteles caelamine excuderet; praeter hos tris multo nobilissimos in suis artificiis si quis usquam reperiretur alius sanctissimae imagini regis manus admolitus, haud secus in eum quam in sacrilegum uindicaturum. Eo igitur omnium metu factum, solus Alexander ut ubique imaginum simillimus esset, utique omnibus statuis et tabulis et toreumatis idem vigor acerrimi bellatoris, idem ingenium maximi honoris, eadem forma uiridis iuventae, eadem gratia relicinae frontis cerneretur*²⁵.

Ovviamente questa radicale differenza nella valutazione del rapporto fra arti visive e ritrattistica è funzionale, in questo brano, alla similitudine che Apuleio vi istaura con la filosofia, e la filosofia socratica in primo luogo: che non è stata in

²³ Vedi sul tema, con qualche esagerazione, già TOO 1996.

²⁴ Apul. *Apol.* 14, 2-8.

²⁵ Apul. *Flor.* 7, 5-8.



grado, come lo era stato invece Alessandro, di difendere la propria forma e la propria fisionomia contro le deformazioni dei rozzi imitatori, con cui Apuleio intende qui in primo luogo i filosofi cinici²⁶.

4.4. La riflessione meta-artistica sulla statuaria sorprendentemente non è estranea neppure al romanzo, anche se nelle *Metamorfosi* essa si esplica non nelle forme del discorso teorico, ma attraverso il mezzo indiretto dell'*ekphrasis*: un'*ekphrasis* che, nella descrizione del gruppo statuario al centro dell'atrio della casa di Birrena²⁷, trascende sé stessa costituendo – come è ben noto – una profezia e una *mise en abyme* dell'azione del romanzo²⁸.

Meno precisamente osservato da parte degli esegeti moderni del passo²⁹ è come alcuni degli elementi tradizionali nella descrizione di opere d'arte, e in particolare l'enfasi sul realismo illusionistico con cui la scultura riproduce Diana e i suoi cani nel rapido movimento della corsa, dialoghino *in absentia* con le critiche che lo stesso Apuleio aveva rivolto all'arte della scultura nell'*Apologia*, tacciandola di incapacità appunto nel rendere il *motus*:

Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem, signum perfecte luculentum, veste reflatum, procurso vegetum, introeuntibus obvium et maiestate numinis venerabile; canes utrimquesecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saevium, et sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire, et in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublati canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores. Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum muscis et herbis et foliis et virgultis et sicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. Splendet intus umbra signi de nitore lapidis. Sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit³⁰.

Che il retrotesto di questo passo siano appunto quel tipo di critiche alla scultura che erano state esposte da Apuleio nell'orazione di autodifesa, che anzi quel testo ben noto probabilmente al suo pubblico ne sia il preciso referente allusivo, ce lo mostra un particolare assai meno tradizionale dell'*ekphrasis* del gruppo statuario di Diana ed Attéone.

²⁶ Si tratta di quel motivo della deformazione e saccheggio, da parte dei successori, della filosofia socratica, che porterà e.g. in Boezio all'immagine della veste della Filosofia stracciata e fatta a pezzi dai successori (cfr. Boeth. *Cons.* I 1, 5)

²⁷ Sulle fonti iconografiche del gruppo statuario di Diana e Attéone, che mescola modelli propriamente statuari (per la figura di Diana *venatrix*) e modelli provenienti dalla pittura o da mosaici (Attéone che spia Diana mentre fa il bagno) cfr. SCHLAM 1984.

²⁸ Sull'episodio, oltre al commento *a. l.* di VAN MAL-MAEDER 2001 e la bibliografia ivi ricordata, cfr. MERLIER-ESPENEL 2001, 135-148.

²⁹ Ma vedi almeno SLATER 1998 e ora NICOLINI 2013, in particolare le pp. 173 ss.

³⁰ Apul. *Met.* 2, 4, 3-7.



Non si tratta infatti di una normale scultura, per quanto di fattura straordinaria: ma di un gruppo statuario che è anche una fontana. La vegetazione di pietra che cresce allora nei pressi della spelonca in cui si cela parzialmente Attéone, e in particolare i grappoli di pallida uva di marmo, non solo sembra che con l'arrivo dell'autunno possano maturare e acquisire la dote del *color*, ma pare addirittura che si muovano, almeno se anziché osservarli direttamente si guarda, rivolti verso il basso, al loro riflesso ondeggiante nell'acqua che scorre:

Putes ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum colorem adflaverit, posse decerpi, et si fontem, qui deae vestigio discurrens in lenem vibratur undam, pronus aspexeris, credes illos ut rure pendentes racemos inter cetera veritatis nec agitationis officio carere³¹.

Nelle *Metamorfosi*, quindi, viene detto esplicitamente che lo straordinario gruppo scultoreo nell'atrio di Birrena possiede virtualmente, fra i *veritatis officia*, sia quello del *color* che soprattutto quello del *motus (agitationis officium)*³²: cioè esattamente quelle due proprietà che erano state negate proprio alla scultura su pietra nel passo sopra citato dell'*Apologia*.

Non si tratta di una contraddizione. Il romanzo sembra infatti voler conciliare l'opposizione radicale che nell'orazione Apuleio aveva instaurato fra le potenzialità dello specchio e quelle delle arti figurative in genere, e della scultura in particolare. Il movimento virtuale dei grappoli di marmo descritti nel pezzo di bravura dell'*ekphrasis* si realizza infatti precisamente attraverso il suo *riflettersi* nello *specchio* d'acqua della fontana.

Il tema della riflessione è presente anche altrimenti nel nostro passo, dove Apuleio allude sottaneamente, nel parlare della figura di Attéone, a una tipologia diffusa di rappresentazioni iconografiche che prevedevano la presenza, nell'acqua del laghetto dove Diana prende il bagno, del riflesso rivelatore del cacciatore *curiosus* in procinto di trasformarsi in cervo (cfr. Heath 1992, 123 s.). Se la presenza di tale riferimento iconografico (e letterario) è come dicevo ancora solamente implicita³³ in questo passo, esso costituirà invece il modello preciso di un episodio

³¹ Apul. *Met.* 2, 4, 8-9. Si veda l'utile confronto stabilito da SLATER 1998, 44 ss., fig. 10, per lo sguardo indiretto non alla cosa ma al suo riflesso, con l'immagine iconografica di Perseo e Andromeda seduti sulla riva che guardano il riflesso nell'acqua della testa di Medusa che Perseo tiene in alto sopra il capo di entrambi, in modo da poterla vedere senza venire pietrificati (si ricordi peraltro che il mito narrava di come Perseo avesse potuto uccidere Medusa con l'espedito di combattere non guardandola direttamente – cosa che l'avrebbe trasformato immediatamente in sasso – ma guardando il suo riflesso nel proprio scudo levigato come uno specchio).

³² Cfr. NICOLINI 2013, 175.

³³ Ma l'allusione potrebbe essere invece esplicita (avanzo questa proposta come semplice ipotesi di lavoro) se – sulla base dei problemi testuali presentati dal passo, e presupponendo che il *sum* testimoniato dalla seconda mano di F sia quanto rimane di un *suum* finito fuori posto – pensassimo che la forma originaria della pericope fosse *inter medias frondes lapidis, Actaeon*



successivo delle *Metamorfosi* nel libro nono.³⁴ Ancora più noto è poi il ruolo dell'immagine riflessa, tanto in letteratura che nella tradizione iconografica, in un momento immediatamente successivo del mito, quando Attéone scopre la propria trasformazione in cervo solo specchiandosi nell'acqua (vedi *Ov. Met.* 3, 200 *ut vero vultus et cornua vidit in unda*).

Non è un caso dunque se Apuleio ha scelto proprio l'*ekphrasis* di questo gruppo statuariale, con tutte le sue suggestioni relative al fenomeno della riflessione, per stabilire una connessione con la sua trattazione del fenomeno nell'*Apologia* e rivederne i contorni.

5. Il superamento della statua come gloria civica

5.1. Durante il processo messo in scena nel corso del III libro, Lucio, che si crede *homicida* e si scoprirà solo alla fine *utricida*, mette a frutto parlando in propria difesa tutte le tecniche apprese, durante la sua accurata educazione, presso le scuole di retorica. La sua orazione difensiva risponde infatti a tutti i dettami che suggeriscono, a chi si trovi di fronte ad un pubblico ostile, di volgere a poco a poco a proprio favore i sentimenti degli ascoltatori tramite un'*insinuatio* iniziale³⁵, superando, col presentarsi come salvatore del proprio ospite e benefattore dell'intera città, l'avversione che essi possono provare per un *peregrinus* che ha ucciso dei concittadini.

La *narratio* è quindi da lui costruita con bella vivacità drammatica, mettendo in bocca ai briganti terribili minacce, sceneggiando con *enargeia* il momento dello scontro e dell'uccisione dei tre malfattori, e mettendo in risalto il proprio personale coraggio. La *peroratio* finale fa appello alla *miser cordia* degli ascoltatori invocando ciò che essi hanno di più caro: Lucio piangendo si rivolge

(sostantivo), *simulacrum suum curioso optutu in deam tum proiectus, iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur* «fra quelle fronde di marmo Attéone, avendo proprio allora proiettato la propria immagine riflessa con uno sguardo curioso in direzione della dea, può venir visto, ad un tempo nella pietra e nell'acqua della fonte, mentre si trasforma in cervo, attendendo di vedere Diana fare il bagno». *Simulacrum* potrebbe dunque avere il significato, tradizionale, di "immagine riflessa" (cfr. *Lucr.* 1, 1060 *ut per aquas quae nunc rerum simulacra videmus*; *Phaedr.* 1, 4, 3 *canis ... lympharum in speculo vidit simulacrum suum*), e proicio quello, altrettanto tradizionale, di "gettare un riflesso" (cfr. *Lucr.* 4, 279 *ubi se primum speculi proiecit imago*; *Plin. N.H.* 37, 137 *aliquo ... ante se proiecto nitore adiacentia inlustrare*).

³⁴ Ho avuto occasione di parlarne recentemente al Convegno di Siena su *Letteratura e società nella cultura di Roma imperiale* (Siena, 23-24 febbraio 2017), e rimando dunque al mio contributo negli *Atti* che usciranno su *SIFC* 2018.

³⁵ Sulla tensione dell'oratore intimidito dal pubblico, (la cui esplicitazione ha altresì il valore di un'*insinuatio*, sia pure presso un pubblico benevolo nei suoi confronti, vedi *Apul. Flor.* 18, 10-17).



quasi uno per uno ai membri del pubblico, chiama a testimoni il Sole e la Giustizia, si affida alla provvidenza degli dèi. Dopo aver dunque impiegato tutto lo strumentario patetico indicato dai manuali di retorica, Lucio è convinto di avere portato il suo pubblico alle lacrime: ma alzando gli occhi mentre pronuncia le ultime parole si rende conto con stupefazione che gli ascoltatori si stanno abbandonando alle più grandi risate:

Haec profatus rursus lacrimis obortis porrectisque in preces manibus per publicam misericordiam per pignorum caritate maestus tunc hos tunc illos deprecabar. Cumque iam humanitate commotos misericordia fletuum adfectos omnis satis crederem, Solis et Iustitiae testatus oculos casumque praesentem meum commendans deum providentiae paulo altius aspectu relato conspicio prorsum totum populum - risu cachinnabili diffluebant - nec secus illum bonum hospitem parentemque meum Milonem risu maximo dissolutum. At tunc sic tacitus mecum: «En fides,» inquam «en conscientia! Ego quidem pro hospitis salute et homicida sum et reus capitis inducor, at ille, non contentus quod mihi nec adsistendi solacium perhibuit, insuper exitium meum cachinnat»³⁶.

L'oratoria di Lucio è stata dunque sconfitta: come Telifrone in modo diverso prima di lui, egli è stato indicato a dito ed è ora divenuto oggetto di scherno, persino da parte di chi ha tentato di difendere dall'assalto dei briganti. Lo sconcertato Lucio non riesce dunque a impedire che gli accusatori usino contro di lui tutta una serie di espedienti mutuati dal teatro (e dalla componente più teatrale dell'oratoria), e soprattutto non riesce ad evitare che essi usino una potente risorsa visuale passibile di significare per lui condanna certa, e cioè l'ostensione dei cadaveri degli uccisi (un espediente che aveva suscitato forti e decisive passioni nel pubblico sia nel caso del cadavere di Clodio che in quello di Giulio Cesare).

Quando tuttavia solleva riluttante il velo che li ricopriva, l'effetto dell'inaspettata visione dei tre otri in luogo dei tre cadaveri è quello di pietrificare Lucio all'istante, trasformandolo metaforicamente in una statua del tutto simile a quelle che ornavano il teatro di Ippata in cui si svolge il processo:

*At ego, ut primum illam laciniam prenderam, fixus in lapidem steti gelidus nihil secus quam una de ceteris theatri statuis vel columnis.*³⁷

Questa subitanea metamorfosi virtuale di Lucio in una statua di pietra è il rispecchiamento sia della sua sconfitta oratoria, della perdita della sua dignità pubblica per via di quella che egli considera un'insopportabile *contumelia*.

Non stupisce pertanto che, di fronte alle scuse dei magistrati della città, di fronte alla loro offerta di rimediare alla vergogna subita da Lucio offrendogli degli *egregi honores* – la nomina a *patronus* della città riconoscente, e segnatamente

³⁶ Apul. Met. 3, 7, 1-4.

³⁷ Apul. Met. 3, 10, 2.



l'erezione di una statua di bronzo a lui dedicata – Lucio rifiuti sdegnosamente anche se forzandosi a parole cortesi³⁸:

Ecce ilico etiam ipsi magistratus cum suis insignibus domum nostram ingressi talibus me monitis delenire gestiunt: «Neque tuae dignitatis vel etiam prosapiae tuorum ignari sumus, Luci domine; nam et provinciam totam inclitae vestrae familiae nobilitas complectitur. Ac ne istud quod vehementer ingemescis contumeliae causa perpessus es. Omnem itaque de tuo pectore praesentem tristitudinem mitte et angorem animi depelle. Nam lusus iste, quem publice gratissimo deo Risui per annua reverticula sollempniter celebramus, semper commenti novitate florescit. Iste deus auctorem et actorem suum propitius ubique comitabitur amanter nec umquam patietur ut ex animo doleas sed frontem tuam serena venustate laetabit adsidue. At tibi civitas omnis pro ista gratia honores egregios obtulit; nam et <te>³⁹ patronum scripsit et ut in aere staret imago tua decrevit». Ad haec dicta sermonis refero: «Tibi quidem», inquam, «splendidissima et unica Thessaliae civitas, honorum talium parem gratiam memini, verum statuas et imagines dignioribus meique maioribus reservare suadeo»⁴⁰.

Sia pure nel contesto particolare della festa del dio Riso, dove la statua sembrerebbe perpetuare la vergogna provata vedendosi esposto alla derisione di tutta la città, Lucio sembra compiere dunque un gesto di distacco, una presa di distanza rispetto all'ideologia della gloria civica quale si concreta nella forma simbolica della statua.

Peraltro l'impianto odepórico del romanzo, che conduce il protagonista dalla Grecia in Tessaglia, di lì a Corinto e poi a Roma (una struttura che in parte può rimandare all'esperienza biografica del conferenziere itinerante della Seconda Sofistica) impedisce di fatto che all'interno della narrazione, in particolare dopo Ipata, la dimensione cittadina acquisti un rilievo particolare. La dimensione internazionale dell'impero comporta un declino dell'importanza dei *municipia* e il rilievo crescente di forme di associazione sovracittadina come le comunità religiose. Questa dimensione sovramunicipale, che in Apuleio è evidente non solo nella rete di contatti fra i fedeli di Iside descritta nel romanzo, ma in quello che emerge dall'*Apologia* e soprattutto dai *Florida* circa i legami fra i fedeli di Asclepio provenienti da diverse zone dell'impero (legami di comunità che più di due secoli dopo saranno ancor più centrali per Agostino, che ne sperimentò l'efficacia prima nell'Arianesimo e poi nel Cristianesimo), doveva come è evidente far spostare verso un nuovo ambito e nuovi significati il simbolismo della statuaria.

³⁸ Vedi sull'episodio SLATER 2003, 91 ss.

³⁹ Ringrazio Lara Nicolini per avermi anticipato questa bella integrazione, che comparirà nell'edizione Valla del libro undicesimo delle *Metamorfosi* da lei curata.

⁴⁰ Apul. *Met.* 3, 11, 1-6.



6. *La statua di Iside e l'iniziato come statua: dalla comunità civica alla comunità dei fedeli*

6.1. Sono infatti altre, ormai, le statue e le *imagines* che attrarranno Lucio verso il compimento della sua avventura romanzesca.

Un grandissimo interesse ritroviamo ad esempio, fin dalla descrizione della processione isiaca all'inizio dell'undicesimo libro, per i simulacri e i simboli della dea che vengono portati in corteo dai sacerdoti e dai fedeli. Ma questo interesse si intensifica ulteriormente allorché, dopo aver recuperato la propria condizione umana, egli attende lungamente il momento dell'iniziazione vivendo nel recinto del tempio, dove assiste ai rituali che coinvolgono appunto il simulacro della dea, potentissima espressione visuale della presenza viva del suo *numen* in quel luogo sacro.

Infine giunge il momento dell'iniziazione: vestito con abiti sacri, fra cui la preziosa stola Olimpica indossata sopra una veste di bisso, cinto il capo rasato di una corona di foglie di palma che irraggiano sulla sua fronte come raggi del dio Sole, tenendo nella mano destra una fiaccola fiammeggiante, Lucio viene posto in piedi, immobile, su di un alto *tribunal* posto all'interno del sacrario di Iside, proprio davanti al simulacro della dea.

Ed ecco, i veli che celavano il penetrale del tempio si aprono, e Lucio viene offerto allo sguardo del popolo dei fedeli proprio come se fosse la statua di una divinità:

Mane factum est, et perfectis sollempnibus processu duodecim sacratis stolis, sed effari de eo nullo vinculo prohibeor, quippe quod tunc temporis videre praesentes plurimi. Namque in ipso aedis sacrae meditullio ante deae simulacrum constitutum tribunal ligneum iussus superstiti byssina quidem sed floride depicta veste conspicuus. Et umeris dependebat pone tergum talorum tenuis pretiosa chlamida. Quaqua tamen viseres, colore vario circumnotatis insignibar animalibus; hinc dracones Indici, inde grypes Hyperborei, quos in speciem pinnatae alitis generat mundus alter. Hanc Olympiacam stolam sacrati nuncupant. At manu dextera gerebam flammis adultam facem et caput decore corona cinxerat palmae candidae foliis in modum radorum prosistentibus. Sic ad instar Solis exornato me et in vicem simulacri constituto, repente velis reductis, in aspectum populus errabat.⁴¹ Exhinc festissimum celebravi natalem sacrorum, et suaves epulae et faceta convivia. Dies etiam tertius pari caerimoniarum ritu celebratus et ientaculum religiosum et teletae legitima consummatio»⁴².

È la prima volta che, nel romanzo, non il guardare ma l'essere guardato, l'essere oggetto dello sguardo altrui, assume un valore straordinariamente

⁴¹ Sull'opportunità di integrare *qui in aspectum <meum> populus errabat* cfr. NICOLINI 2014, 197-98.

⁴² Apul. *Met.* 11, 24, 1-5.



positivo⁴³ (in radicale contrasto con gli altri casi in cui Lucio-asino era divenuto suo malgrado spettacolo per gli altri: il culmine di questa condizione umiliante avrebbe dovuto essere il ruolo degradante di Lucio nella *damnatio ad bestias* dell'anfiteatro di Corinto, cui era riuscito all'ultimo momento a sfuggire⁴⁴).

Nell'undicesimo libro la statua come espressione municipale della gloria civica lascia dunque completamente il posto ad un nuovo simbolismo religioso dei *simulacra*, in cui il simbolismo rituale delle statue si trasferisce dalla divinità al suo fedele, trasformato in un'ipostasi della dea, e di nuovo da questi alla divinità.

6.2. Il culto del *simulacrum* divino passa quindi dal rito all'esperienza spirituale: il fedele contempla l'immagine della divinità pervaso da un'*inexplicabilis voluptas*, un rapimento di fronte alla maestà divina al cui confronto l'eloquenza di cui era fiero si annienta, anche se dovesse parlare con mille bocche per un tempo infinito. Egli piuttosto custodisce dentro di sé l'immagine della dea in una forma di unione mistica, come divenendone il tabernacolo vivente, e anzi essendone egli stesso in qualche modo l'immagine:

Paucis dehinc ibidem commoratus diebus inexplicabili voluptate simulacri divini perfruebar, inremunerabili quippe beneficio pigneratus. Sed tandem deae monitu, licet non plene, tamen pro meo modulo supplicue gratis persolutis, tardam satis domuitionem comparo, vix equidem abruptis ardentissimi desiderii retinaculis. Provolutus denique ante conspectum deae et facie mea diu detersis vestigiis eius, lacrimis obortis, singultu crebro sermonem interficiens et verba devorans aio: «Tu quidem sancta et humani generis sospitatrix perpetua, semper fovendis mortalibus munifica, dulcem matris adfectionem miserorum casibus tribuis. Nec dies nec quies nulla ac ne momentum quidem tenue tuis transcurrit beneficiis otiosum, quin mari terraque protegas homines et depulsis vitae procellis salutarem porrigas dexteram, qua fatorum etiam inextricabiliter contorta retractas licia et Fortunae tempestates mitigas et stellarum noxios meatus cohibes. Te superi colunt, observant inferi, tu rotas orbem, lumnas solem, regis mundum, calcas tartarum. Tibi respondent sidera, redeunt tempora, gaudent numina, serviunt elementa. Tuo nutu spirant flamina, nutriunt nubila, germinant semina, crescunt germina. Tuam maiestatem perhorrescunt aves caelo meantes, ferae montibus errantes, serpentes solo latentes, beluae ponto natantes. At ego referendis laudibus tuis exilis ingenio et adhibendis sacrificiis tenuis patrimonio; nec mihi vocis ubertas ad dicenda, quae de tua maiestate sentio, sufficit nec ora mille linguaeque totidem vel indefessi sermonis aeterna series. Ergo quod solum potest religiosus quidem, sed pauper alioquin, efficere curabo: divinos tuos vultus numenque sanctissimum intra pectoris mei secreta conditum perpetuo custodiens imaginabor⁴⁵.

⁴³ Cfr. HEATH 1992, 107 s.; negativamente – ma a mio giudizio senza supporto testuale alcuno – valutano invece l'immagine SLATER 1998, 39-40; SLATER 2003, 100 e TOO 1996.

⁴⁴ Cfr. SLATER 2003, 98 ss.

⁴⁵ Apul. *Met.* 11, 24, 5-25, 6. Per l'immagine del fedele come tabernacolo del dio cfr. Plut. *De Isid. et Os.* 3 (*mor.* 352 B) διὸ καὶ τῶν <ἐν> Ἐρμού πόλει Μουσῶν τὴν προτέραν Ἴσιν ἄμα καὶ Δικαιοσύνην καλοῦσι, σοφὴν οὖσαν, ὥσπερ εἴρηται, καὶ δεικνύουσαν τὰ θεῖα τοῖς ἀληθῶς καὶ δικαίως ἱεραφόροις καὶ ἱεροστόλοις προσαγορευομένοις· οὗτοι δ' εἰσὶν οἱ τὸν ἱερόν λόγον περὶ



Il simbolismo della statua muta così profondamente di senso: alla gratitudine civica si sostituisce la gratitudine per i *beneficia* della divinità, mentre alla circoscritta comunità civica si sostituisce la nuova, 'internazionale' ed ecumenica comunità dei fedeli.

Gabriella Moretti
Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia
Via Balbi 4, 16126 Genova
gabriella.moretti@unige.it
on line dal 03.12.2017

θεῶν πάσης καθαρεύοντα δεισιδαιμονίας καὶ περιεργίας ἐν τῇ ψυχῇ φέροντες ὥσπερ ἐν κίστη καὶ περιστέλλοντες, τὰ μὲν μέλανα καὶ σκιώδη τὰ δὲ φανερὰ καὶ λαμπρὰ τῆς περὶ θεῶν ὑποδηλοῦντες οἰήσεως, οἷα καὶ περὶ τὴν ἐσθῆτα τὴν ἱερὰν ἀποφαίνεται «(per tale motivo la prima delle Muse a Ermopolis viene chiamata Iside e allo stesso tempo Giustizia: perché essa è sapiente, come abbiamo detto, e perché rivela le cose divine solo a coloro che a giusta ragione possono venire chiamati "portatori di oggetti sacri" e "custodi delle sacre vesti". E sono quelli che portano dentro la loro anima, come in un'urna, la sacra parola sugli dèi, pura da ogni superstizione e da ogni aberrazione, e la custodiscono, significando così che la loro concezione del divino comporta sia elementi oscuri e nascosti nell'ombra, sia elementi chiari e luminosi: il medesimo significato che rivelano simbolicamente anche le sacre vesti)»; Augustin. *C. Fel.* 2, 7 p. 835, 14 *deus vester ... in corde vestro imaginatus*. Già in Platone – che molto probabilmente è all'origine dell'immagine in Apuleio – Socrate era stato paragonato ad una di quei Sileni terracotta che, aprendosi, rivelano di contenere al loro interno la statuette preziosa di una divinità: Plat. *Symp.* 215a φημὶ γὰρ δὴ ὁμοίωτατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἐρμωγλυφείοις καθημένοις, οὐστῖνας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἱ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἐνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν («io dico cioè che costui è somigliantissimo a quei Sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li aprì in due, mostrano dentro simulacri degli dèi»).



Bibliografia

BARCHIESI-ROSATI 2007

A. Barchiesi-G. Rosati (ed. comm.), Ovidio, *Metamorfosi*, vol. II (libri III-IV), Milano 2007.

BRUGNOLI 1961-1965

G. Brugnoli, *Le statue di Apuleio*, «AFLC» 29 (1961-1965), 11-25.

DUBEL 1997

S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy, and L. Pernot (eds.), *Dire l'evidence*, Paris-Montreal 1997 (Philosophie et rhétorique antiques), 249-264.

FOWLER 1991

D. P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of ekphrasis*, «JRS» 81 (1991), 25-35.

GILHAUS 2015

L. Gilhaus, *Statue und Status: Statuen als Repräsentationsmedien der städtischen Eliten im kaiserzeitlichen Nordafrika*, Bonn 2015 (Antiquitas. Reihe 1, Abhandlungen zur Alten Geschichte, Bd. 66).

HEATH 1992

J. Heath, *Actaeon, the Unmannerly Intruder*, New York-San Francisco-Bern 1992.

KASSEL-AUSTIN 1989

R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Berlin 1989.

LA ROCCA 2005

A. La Rocca, *Il filosofo e la città. Commento storico ai Florida di Apuleio*, Roma 2005.

MERLIER-ESPENEL 2001

V. Merlier-Espenel, *Dum haec identidem rimabundus eximie delector: remarques sur le plaisir esthétique de Lucius dans l'atrium de Byrrhène: (Apulée, Mét. II, 4-II, 5, 1)*, «Latomus» 60 (2001), 135-148.

NICOLINI 2013

L. Nicolini, *Uno sguardo efrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio*, in M. Carmignani-L. Graverini-B.T. Lee (edd.), *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana*, Córdoba 2013 (Ordia Prima. Studia, 7), 141-156.



NICOLINI 2014

L. Nicolini, *Per una rilettura di due passi apuleiani* (Met. II 4, 1 e XI 24, 4), in «Eikasmos» 25 (2014), 193-198.

PEDEN 1985

R. G. Peden, *The statues in Apuleius' Metamorphoses* 2, 4, «Phoenix» 39 (1985), 380-383.

ROSATI 1983

G. Rosati, *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

ROSATI 2009

Ovidio, *Metamorfosi* 3 (Libri V-VI), a cura di G. Rosati, trad. di G. Chiarini, Milano 2009.

SCHLAM 1984

C. Schlam, *Diana and Actaeon: Metamorphosis of a Mith*, «Class. Ant.» 3 (1984), 82-110.

SLATER 1998

N.W. Slater, *Passion and Petrification: the Gaze in Apuleius*, «CPh» 93 (1998), 18-48.

SLATER 2008

N.W. Slater, *Apuleian Ekphraseis: Depiction at Play*, in W. Riess (ed.), *Paideia at Play. Learning and Wit in Apuleius*, Groningen 2008 (Ancient Narrative Suppl. 11), 235-250.

TAISNE 2008

A.-M. Taisne, *Magie de l'image chez Apulée*, «BAGB» 1 (2008), 163-189.

TOO 1996

Y.L. Too, *Statues, Mirrors, Gods: Controlling Images in Apuleius*, in J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996, 134-137.

TOSCHI 2000

A. Toschi, *Apuleio neosofista: discorso per la sua statua a Cartagine: Floridum 16*, Intr., testo, trad. e comm. a cura di A. T., Firenze 2000.

VAN MAL-MAEDER 2001



D. van Mal-Maeder, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Livre II, Texte, Introduction et Commentaire* par D. van Mal-Maeder, Groningen 2001 (Groningen Commentaries on Apuleius).

Webb 2009

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.

WINKLE 2015

J.T. Winkle, *Epona Salvatrix?: Isis and the horse goddess in Apuleius' Metamorphoses*, «Ancient Narrative» 12 (2015), 71-90.

ZANKER 1995

P. Zanker, *The mask of Socrates: the image of the intellectual in antiquity*, transl. by A. Shapiro, Berkeley, Calif. 1995.



Abstract

Nelle sue opere oratorie, e in particolare nei *Florida*, Apuleio traccia le linee di un rapporto privilegiato col pubblico che implica una costante tensione a mantenere l'altissimo standard qualitativo che ha portato la sua oratoria al successo. La pubblica ammirazione di un ampio uditorio di conoscitori, presso cui ogni suo discorso trova rapidamente larga circolazione anche in forma scritta, alimenta la responsabilità letteraria insita in ogni *performance*, dove la continua interazione col pubblico non lascia posto per l'errore o la caduta di tono. Questo continuo sforzo di perfezione stilistica e dottrinale diviene anche - nei discorsi cartaginesi dei *Florida*, come ha mostrato Adolfo La Rocca - il riflesso dell'alto livello culturale della scuola a Cartagine, la città dove Apuleio ha condotto i suoi studi prima del soggiorno in Grecia, e di cui diviene ora testimonial e cantore. Il movimento circolare della gratitudine del filosofo/oratore verso la città e della gratitudine della città verso di lui sembra allora chiudersi simbolicamente intorno al motivo della statua, segno visibile della gloria civica e del riconoscimento sociale. L'arte della statuaria, tuttavia, riceve un trattamento singolarmente differenziato fra *Florida*, *Apologia* e romanzo: un'apparente contraddizione che risponde in realtà alle diverse finalità argomentative che Apuleio di volta in volta si pone, e che è in ogni caso il riflesso di una meditazione estremamente attenta sul tema anche dal punto di vista teorico. L'immagine stessa della statua come simbolo della gloria civica viene al tempo stesso confermata ma anche radicalmente sovvertita nel romanzo, dove alla comunità cittadina si sostituisce la comunità religiosa degli iniziati raccolti intorno al *simulacrum* della dea.

Parole chiave: statuaria, gloria civica, oratoria, arti visive, statue sacre

In his oratory works, and particularly in the *Florida*, Apuleius traces the lines of a privileged relationship with the public that implies a constant tension to maintain the highest quality standards that have led his oratory to success. The public admiration of a wide audience of connoisseurs, in which each of his discourses rapidly finds a large circulation even in written form, fosters the literary responsibility inherent in every performance, where the continuous interaction with the public leaves no room for the error or the fall of tone. This continuing effort of stylistic and doctrinal perfection also becomes - in the Carthaginian discourses of the *Florida*, as Adolfo La Rocca has shown - the reflection of the high cultural level of the school in Carthage, the city where Apuleius conducted his studies before his stay in Greece, and of which he now becomes testimonial and singer. The circular motion of the philosopher / orator's gratitude towards the city and the gratitude of the city towards him seems then to be symbolically centered

on the motif of the statue, a visible sign of civic glory and social recognition. The art of statuary, however, receives a uniquely differentiated treatment between *Florida*, *Apology* and *novel*: an apparent contradiction that actually responds to the various arguments that Apuleius uses on each different occasion, and that are in any case the testimony of an extremely careful meditation on the subject even from a theoretical point of view. The very image of the statue as a symbol of civic glory is at the same time confirmed but also radically subverted in the *novel*, where the civic community of citizens is replaced by the religious community of the initiates gathered around the goddess' *simulacrum*.

Keywords: statuary, civic glory, oratory, visual arts, divine statues



Fig. 1

Statua di personaggio in toga con rotolo.
Museo Civico Archeologico di Bergamo

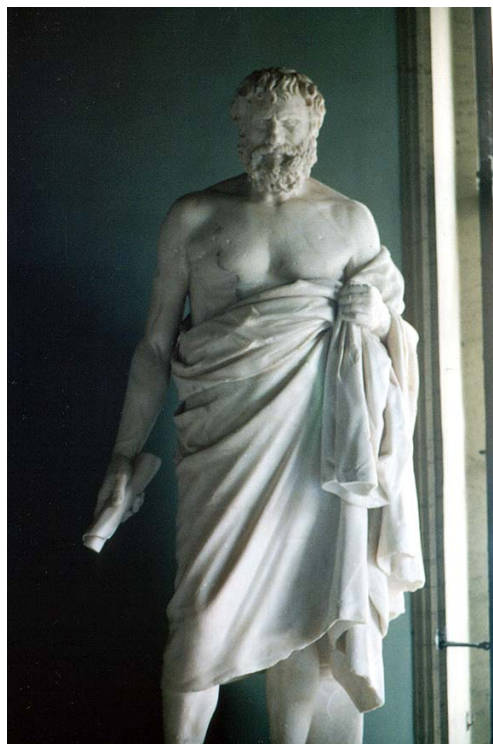


Fig. 2

Statua di filosofo cinico, copia romana (II secolo a.C.)
Roma, Musei Capitolini

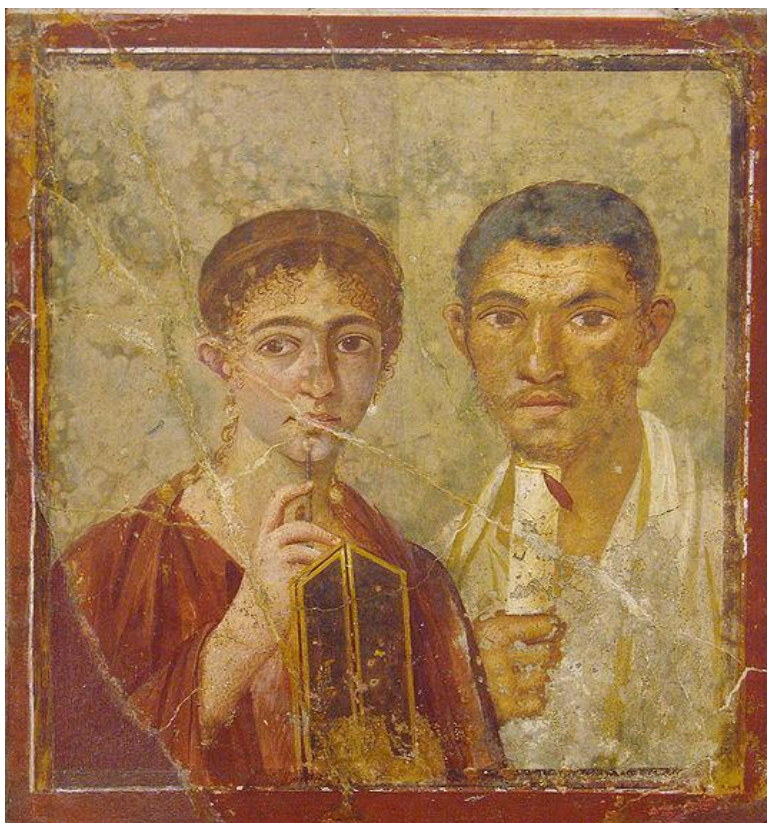


Fig. 3
Ritratto di Terentius Neo e
della moglie
da Pompei, *regio VII, insula II*
Museo Archeologico
Nazionale di Napoli



Fig. 4
Ritratto di giovane con *rotulus*,
55-79 d.C. da Pompei, *regio VI,*
insula occidentale
Museo Archeologico Nazionale
di Napoli