

CATERINA DI GIUSEPPE

DALL'ESTETICA ALL'ETICA DEL BRUTTO:
TRE *PERSONAE DE MIMO* NELLE ORAZIONI CICERONIANE

1. *Introduzione*

Il presente contributo si propone di analizzare alcune testimonianze ciceroniane, contenute in tre differenti orazioni, in cui l'Arpinate si riferisce a tre figure della scena sociopolitica del tempo connotandole con le caratteristiche tipiche degli attori e delle attrici di mimo. Il mimo è, infatti, nel pieno I secolo a.C., allorché languono i generi canonici della tragedia e della commedia ed anche l'atellana è in fase di decadenza, il genere teatrale più in voga, nonché quello che maggiormente si confà all'evoluzione della società e della cultura romane¹. E Cicerone, osservatore sempre attento e critico del mondo che lo circonda, ne è ben consapevole: le menzioni del mimo contenute nelle sue opere sono numerosissime, ben più numerose di quelle di qualsiasi altro autore della latinità; si tratta, in particolare, di trentotto riferimenti espliciti ad attori, attrici, autori e rappresentazioni mimiche distribuiti entro nove opere afferenti a tre generi letterari diversi: epistolografia (*Epistulae ad Atticum* e *Epistulae ad familiares*), oratoria (*In Verrem*, *Orationes Philippicae*, *Pro Caelio*, *Pro Plancio* e *Pro Rabirio Postumo*) e trattatistica di argomento retorico (*De oratore* e *Orator*).

In particolare, le occorrenze su cui ci si intende soffermare riguardano tre personaggi pubblici, che, pur non essendo mimi di mestiere, si comportano sul palcoscenico della vita come tali: il primo è Marco Antonio, il quale non soltanto viene più volte affiancato nelle *Filippiche* ai protagonisti della scena mimica, ma in alcuni passi (*Phil.* 2, 19-20; *Phil.* 2, 65; *Phil.* 2, 77) sembra egli stesso recitare la parte del mimo; la seconda è Clodia, che in due luoghi ravvicinati della *Pro Caelio* (64-65; 67) appare raffigura-

¹ Riguardo al genere teatrale del mimo in generale e alla sua prorompente ascesa nel corso del I secolo a.C. in particolare si segnalano almeno i seguenti contributi e si rinvia ai relativi rimandi bibliografici per approfondimenti ulteriori: Bonaria 1965, 1-24; Giancotti 1967, 13-42; Marzullo 1973, 41-81; Cicu 1988, 11-32, 85-138; Fantham 1989; Petrone 1992, 495-507; Gianotti 1993, 47-55; Panayotakis 2010, 1-32; Manuwald 2011, 178-183, 273-278; Cicu 2012, 17-54; Zimmermann 2020.



ta come una sorta di *archimima*, figura alla quale spettava tanto il ruolo di protagonista quanto quello di regista dello spettacolo mimico; il terzo è costituito da un personaggio collettivo, ovvero gli ambasciatori alessandrini, che nella *Pro Rabirio Postumo* (34-35) vengono rappresentati in atteggiamenti mimici e gestuali consimili a quelli degli attori.

La scelta di soffermarsi, tra tutti i riferimenti ciceroniani al mimo, proprio su quelli riguardanti questi tre personaggi è stata dettata dal comune uso che l'oratore fa dell'argomento mimico all'interno delle strategie retoriche ed argomentative delle tre orazioni in questione: egli utilizza il paragone con gli attori di mimo in senso degradante, al fine di minare la credibilità dei suoi avversari nell'ambito del dibattimento giudiziario. Pertanto, nell'analisi dei suddetti passi si tenterà di perseguire un obiettivo duplice: partendo da un esame dettagliato di essi in termini di lessico, tono e associazioni intertestuali evocate, si tenterà di mettere in luce la portata dell'impiego della tematica mimica all'interno delle argomentazioni oratorie dell'Arpinate.

La struttura dell'articolo rifletterà la tripartizione contenutistica delle testimonianze da analizzare precedentemente illustrata: il § 2 sarà dedicato all'esame della figura di Antonio; il § 3 avrà per oggetto l'analisi delle attestazioni riguardanti Clodia; nel § 4, infine, l'indagine si concentrerà sugli ambasciatori alessandrini.

2. Marco Antonio

La totalità delle testimonianze ciceroniane volte a raffigurare Marco Antonio nelle vesti di un attore di mimo è contenuta nella seconda *Filippica*, scritta per replicare al discorso da questi tenuto in senato il 19 settembre del 44 a.C. e pubblicata nel novembre dello stesso anno, ma mai realmente pronunciata². È significativo preliminarmente notare come la maggioranza assoluta³ dei riferimenti mimici presenti nelle *Filippiche* si collochi in quest'orazione, che, unica, poteva concedere a Cicerone la libertà di soffermarsi più a lungo su argomenti leggeri, non strettamente

² Si veda Ramsey 2003, 155-159.

³ I riferimenti al mimo presenti nella seconda *Filippica* sono nove: 2, 20; 2, 58; 2, 61; 2, 62; 2, 65; 2, 67; 2, 69; 2, 77; 2, 101; mentre quelli contenuti nelle restanti tredici orazioni contro Antonio sono complessivamente quattro: 8, 26; 10, 22; 11, 13; 13, 24. La preminenza della seconda *Filippica*, però, non è dettata soltanto dal criterio quantitativo, anche per quanto concerne la tipologia di informazioni fornite essa risulta quella di gran lunga più interessante.

pertinenti al contesto dell'assemblea senatoria, com'erano appunto quelli relativi al mondo teatrale e, in modo particolare, al mimo.

Nel primo dei passi interessanti, compreso entro la prima porzione dell'orazione (2, 3-43), incentrata sull'autodifesa dell'Arpinate dagli attacchi rivoltigli da Antonio, l'autore sta affrontando uno dei due capi d'accusa mossi contro il suo operato da console, concernente un presunto condizionamento del senato da parte di bande di schiavi armati nella decisione di condannare a morte i catilinari, e replica così alle insinuazioni del suo avversario:

Quid est enim dementius quam, cum rei publicae perniciose arma ipse ceperis, obicere alteri salutaria? At etiam quodam loco facetus esse voluisti. Quam id te, di boni, non decebat! In quo est tua culpa non nulla. Aliquid enim salis a mima uxore trahere potuisti. «Cedant arma togae». Quid? Tum nonne cesserunt? At postea tuis armis cessit toga (2, 19-20).

Al sarcasmo di Antonio, che aveva ironizzato sul comportamento tenuto dall'ex console in occasione della sanguinosa repressione dei complici di Catilina, parodiando un emistichio ciceroniano in cui si esprime l'auspicio che il potere militare ceda il passo a quello civile⁴, l'oratore risponde evidenziandone lo scarso senso dell'umorismo, così lontano dal *sal* di Citeride, la mima amante del *magister equitum* cesariano, che l'Arpinate nomina spesso nelle sue opere⁵ e per la quale usa qui

⁴ L'esametro completo, di cui Antonio cita soltanto il primo emistichio, *Cedant arma togae, concedat laurea laudi*, apparteneva al terzo libro del perduto poema *De consulatu meo* ed è citato in *off.* 1, 77.

⁵ La mima Citeride è nota alle fonti antiche attraverso tre differenti appellativi: Citeride appunto, Volumnia e Licoride. Il suo vero nome doveva essere Volumnia Citeride, in cui *Cytheris* era un *cognomen* dal gusto ellenizzante e Volumnia derivava dal gentilizio del suo antico padrone, il cavaliere romano Publio Volumnio Eutrapelo; mentre Licoride era lo pseudonimo di sapore mitologico con cui la donna veniva cantata da Cornelio Gallo nelle sue elegie, a lei destinate. Le attestazioni ciceroniane riguardanti Citeride sono numerose e permettono di delineare un profilo piuttosto chiaro della donna e del suo rapporto con Antonio; oltre ovviamente al succitato passo di *Phil.* 2, 19-20, i luoghi interessanti sono *Att.* 10, 10, 5; *Att.* 10, 16, 5; *Att.* 15, 22; *fam.* 9, 26, 1-2; *fam.* 9, 16; *Phil.* 2, 57-58; *Phil.* 2, 61-62; *Phil.* 2, 69; *Phil.* 2, 77. Gli altri autori, oltre a Cicerone e a Cornelio Gallo, che menzionano la mima Citeride, contribuendo ad ampliare le nostre conoscenze su di lei, sono *Plin. nat.* 8, 55; *Plut. Ant.* 9, 7-8; *Verg. ecl.* 10, 1-3; 21-23; 44-49; *Serv. ecl.* 6, 11; *Serv. ecl.* 10, 1-2; *Vir. ill.* 82, 2; *Porph. Hor. epod.* 3, 7. Per una trattazione completa della figura di Citeride e delle più importanti attestazioni che la riguardano si vedano i profili tracciati in Mazzarino 1980-1981; Traina 1994. Per un accenno specifico al rilevante ruolo di intermediaria che l'attrice aveva acquisito presso Antonio si veda Rohr Vio 2019, 161-164. Infine, riguardo ad un possibile riferimento alla sua attività scenica, che la vedrebbe recitare in teatro la sesta ecloga virgiliana (cf. *Serv. ecl.* 6, 11), si vedano Bonaria 1984; Gianotti 1993; Manzoni 1995, 36-38; Panayotakis 2008.

l'appellativo di *mima uxor*⁶. Cicerone, quindi, sta qui tacciando Antonio di essere un attore di bassa lega, che non ha neppure imparato dalla mima l'arte di far ridere.

Mi pare che all'interno del discorso ciceroniano risulti fondamentale, al fine di identificare la natura attoriale di Antonio, l'espressione *facetis esse voluisti*, in cui l'attributo *facetis* viene impiegato in senso denigratorio. Il suo specifico significato coincide con *urbanus, lepidus, dicax, festivus, ridiculus*⁷ e la medesima formula di *Phil. 2, 20* ricorre anche in un altro luogo ciceroniano: il paragrafo 22 dell'orazione in difesa di Publio Cornelio Silla⁸, pronunciata nel 62 a.C. Ivi l'Arpinate utilizza le stesse parole in maniera altrettanto sprezzante per rispondere alle considerazioni espresse dall'accusatore di Silla, Lucio Manlio Torquato, nei riguardi del suo consolato, quando, a suo dire, egli aveva agito con il dispotismo tipico di un re, tanto che viene da lui definito ironicamente *tertium peregrinum regem*, dopo Tarquinio Prisco e Numa Pompilio.

Al fine di chiarire la corretta interpretazione di queste due attestazioni ciceroniane il *ThLL* (6, 1, 42, 4-6) le affianca ad un passo dell'*Ars rhetorica* del retore tardoantico Giulio Vittore: *multi, dum se facetos volunt, non modo verba, sed gestus quoque ac vocabula scurrarum exprimunt* (*rhet. 26, 447 Halm*). Sarebbe dunque alla comicità dello *scurra*⁹ che Cicerone sta facendo riferimento nel succitato passo delle *Filippiche* e ritengo che essa fosse strettamente legata, almeno a partire dal periodo storico considerato, a cavallo tra la fine del periodo repubblicano e l'inizio di quello imperiale, a quella dell'attore di mimo, come dimostra anche la spiegazione del termine fornita dal Forcellini, secondo cui, in senso traslato, *Scurra est nomen mimis quoque tributum*¹⁰.

La figura dello *scurra* è, infatti, piuttosto complessa e mutevole nel tempo e per meglio comprenderla risulta utilissima la descrizione del ruolo da lui ricoperto a Roma che Lejay fornisce nel commento alla settima satira del secondo libro di Orazio¹¹. Egli, a partire da un verso del

⁶ Tale appellativo riferito a Citeride si ritrova anche altrove in Cicerone, in particolare in una lettera ad Attico risalente al 3 maggio del 49 a.C., quindi circa cinque anni prima dell'attestazione presente nella seconda *Filippica*: *Att. 10, 10, 5*.

⁷ *ThLL* 6, 1, 41, 83.

⁸ Cf. Cic. *Sull. 22, at hic etiam, id quod tibi necesse est minime fuit, facetis esse voluisti, cum Tarquinium et Numam et me tertium peregrinum regem dixisti*.

⁹ Come confermato anche dall'attestazione di Cicerone che nel *ThLL* precede immediatamente quelle esaminate: *Quinct. 11, facetis scurra* (6, 1, 42, 3-4).

¹⁰ Forcellini 4, 269.

¹¹ Cf. Lejay 1911, 551-553.

Trinumus plautino¹², che non soltanto lascia intendere come il fenomeno degli *scurrae* fosse allora a Roma di fresca acquisizione, ma ne fornisce anche una definizione¹³, descrivendoli come *urbani adsidui cives*, distingue due categorie differenti di *scurra*: una di *ancienne mode* ed un'altra che si evolve, a partire da questa, *Avec le temps*¹⁴. Il tratto caratteristico della prima è il diletterismo, per cui gli *scurrae* plautini vengono descritti da Lejay come un prodotto della vita urbana, dei personaggi che vivono tra la folla degli oziosi all'ombra di uomini ricchi e influenti e che impiegano il proprio tempo stando all'aria aperta a osservare e ridere degli altri¹⁵. Tale figura, che al tempo di Plauto si colloca a metà tra quelle del parassita e del *flâneur*, tenderà poi ad evolversi, perdendo la distinzione del diletterismo in favore di una specializzazione professionistica, che culminerà in epoca imperiale in una «indistinzione tra *scurrae*, *parasiti* e attori mimici»¹⁶.

Una sostanziale identificazione tra i ruoli dello *scurra* e del mimo si rivela, però, prima dell'epoca imperiale, già nelle parole che Cicerone utilizza nelle sue opere retoriche, il *De oratore* e l'*Orator*, per descrivere la sostanziale differenza che deve intercorrere tra l'umorismo basso e quello proprio dell'oratore: secondo il profilo tracciato dall'Arpinate in alcuni passi significativi¹⁷ sarebbe proprio dello *scurra*, così come dell'attore di mimo, una sostanziale mancanza del senso della convenienza e della misura tanto nel motteggio quanto nella frequenza delle battute, al punto che il copione di questo personaggio si distingueva per deragliare «dalle norme paradigmatiche, che regolavano il comportamento del *vir bonus*»¹⁸. Ciò ovviamente non implica affatto che nella teorizzazione ciceroniana l'oratore debba rinunciare a suscitare il riso nel proprio uditorio; secondo

¹² Plaut. *Trin.* 202, *urbani adsidui cives quos scurras vocant*.

¹³ Cf. Mazzoli 1987, 83.

¹⁴ Lejay 1911, 553.

¹⁵ Cf. Lejay 1911, 551-552.

¹⁶ Mazzoli 1987, 82. Secondo un'altra tesi, invece, già al tempo di Plauto sarebbero sincronicamente esistite le due categorie di *scurrae*, per cui quella dei professionisti sarebbe stata fin dalle origini un carattere del mimo: si vedano in proposito Corbett 1968 e Corbett 1986, 83 e *passim*. Si tratta, tuttavia, di una posizione che ha riscontrato uno scarso favore tra gli studiosi: cf. Mazzoli 1987, 81-82 e Giordani 2017, 153 n. 3.

¹⁷ Si vedano in particolare *de orat.* 2, 239; 2, 244 e *orat.* 88. Queste sono soltanto le attestazioni ciceroniane che pongono specificatamente in relazione le due figure dello *scurra* e del mimo; tuttavia, più in generale, sono diversi i riferimenti alla tipologia di umorismo tipica del genere teatrale del mimo, il cosiddetto *mimicus risus*, e a quella propria invece dello *scurra* presenti nelle opere retoriche dell'Arpinate: ai passi precedenti bisogna infatti aggiungere almeno, rispettivamente, *de orat.* 2, 242; 2, 251; 2, 259; 2, 274 e *de orat.* 2, 245; 2, 247.

¹⁸ Cicu 1988, 58.

l'Arpinate, anzi, l'orazione produce uno spettacolo che molto in comune ha con il teatro in generale e con la commedia in particolare¹⁹. Ma egli deve fare attenzione ad imitare i modelli corretti: lo *scurra* e il mimo incarnano dei pericolosi anti-modelli, da cui l'oratore deve prendere le distanze²⁰; mentre è all'attore comico per eccellenza dell'epoca, Roscio, che Cicerone si riferisce²¹ per indicare l'impressione di rappresentazione naturale e immediata che deve produrre l'*actio* oratoria quando è finalizzata al riso²².

La sovrapposizione delle due figure dello *scurra* e del *mimus* viene ribadita poi in opere più tarde, a conferma del fatto che essa diviene canonica durante l'età imperiale: Giovenale ai versi 110-111 della XIII satira nomina un *fugitivus scurra* come un tipo della rappresentazione mimica²³; Quintiliano nella sezione *de risu*, che occupa l'intero terzo capitolo dell'*Institutio oratoria*, pone *scurrae* e mimi, insieme agli *insipientes*, nel novero di coloro che suscitano un riso leggero²⁴ e definisce la comicità mimica come *scurrilis et scaenica*²⁵; infine, in un'opera più tarda delle precedenti, l'*Historia Augusta*, si rileva in due luoghi distinti l'uso della *iunctura mimicus scurra* per indicare il medesimo referente²⁶. Mi sembra pertanto plausibile che nel passo della seconda *Filippica* considerato Cicerone assimili l'umorismo inopportuno e sconveniente che Antonio aveva utilizzato nei suoi riguardi a quel genere di comicità buffonesca ed eccessiva tipica del mimo-*scurra*.

Anche in un altro luogo della seconda *Filippica* Cicerone tratta Antonio alla stregua di un attore di mimo, questa volta in maniera ben più diretta. Nella seconda porzione dell'orazione (2, 44-114) l'Arpinate si dedica

¹⁹ Cf. ad esempio Petrone 2004a; 2005; 2007; Narducci 2005; Cavarzere 2011.

²⁰ Cf. Del Giovane 2022, 290; Guérin 2019, 136. Non sempre, però, Cicerone riesce nella pratica oratoria a rispettare i dettami che egli stesso elabora in teoria, si veda in proposito Del Giovane 2022.

²¹ Si veda di nuovo *de orat.* 2, 242.

²² Cf. Celentano 2017, 142.

²³ Iuv. 13, 110-111, *mimum agit ille, / urbani qualem fugitivus scurra Catulli*.

²⁴ Quint. 6, 3, 8, *cum videatur autem res levis et quae ab scurris, mimis, insipientibus denique saepe moveatur, tamen habet [sc. risus] vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest*.

²⁵ Quint. 6, 3, 29, *oratori minime convenit distortus vultus gestusque, quae in mimis ridendi solent. Dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est; obscenitas vero non a verbis tantum abesse debet, sed etiam a significatione. Nam si quando obici potest, non in ioco exprobanda est*.

²⁶ Hist. Aug. Maximin. 9, 5, *sed cum interrogaret amicos, quid mimicus scurra dixisset, dictum est ei, quod antiquos versus cantaret contra homines asperos scriptos, et ille, ut erat T<h>r[h]ax et barbarus, credidit*. Hist. Aug. Aurelian. 42, 5, *vides, quaeso, quam pauci sint principes boni, ut bene dictum sit a quodam mimico scurra Claudii huius temporibus in uno anulo bonos principes posse perscribi atque depingi*.

all'enumerazione, rispettando una rigorosa successione cronologica, delle numerose azioni criminose perpetrate dall'avversario durante l'intero arco della sua carriera. Nel trattare delle sregolatezze da lui compiute in qualità di *magister equitum* di Cesare, l'oratore si sofferma in modo particolare sull'asta dei beni confiscati di Gneo Pompeo, dei quali Antonio divenne aggiudicatario, e così commenta il fatto:

Tantus igitur te stupor oppressit vel, ut verius dicam, tantus furor ut primum, cum sector sis isto loco natus, deinde cum Pompei sector, non te execratum populo Romano, non detestabilem, non omnis tibi deos, non omnis homines et esse inimicos et futuros scias? At quam insolenter statim helluo invasit in eius viri fortunas cuius virtute terribilior erat populus Romanus exteris gentibus, iustitia carior! In eius igitur viri copias cum se subito ingurgitasset, exsultabat gaudio persona de mimo, modo egens, repente dives. Sed, ut est apud poetam nescio quem «male parta male dilabuntur» (2, 65).

Cicerone racconta con un tono carico di disprezzo dell'atto, a suo dire, sacrilego e delittuoso di cui si era reso protagonista Antonio, che gli vale la qualifica degradante di *persona de mimo*. Essa viene condensata in due espressioni che rivelano due caratteristiche che dovevano essere proprie tanto dell'allora *magister equitum* quanto dell'attore mimico: *exsultabat gaudio e modo egens, repente dives*.

Per quanto riguarda la prima delle due espressioni risulta particolarmente interessante il verbo utilizzato dall'Arpinate per descrivere la reazione di Antonio all'acquisizione dei beni di Pompeo: *exsultāre* è infatti composto dal preverbo perfettivizzante *ex-* e da *saltāre* e viene qui impiegato, in senso traslato, con il significato di *valde laetari, gaudere sim*.²⁷ Il verbo *saltāre* è, tuttavia, il verbo tecnico dell'azione compiuta dal pantomimo, protagonista dell'esibizione mimetica basata su temi mitologici, detta appunto *fabula saltica*, il cui decollo a Roma si è soliti segnare, seguendo le fonti antiche, nel 22 a.C., grazie al contributo decisivo degli attori-danzatori Batillo di Alessandria e Pilade di Cilicia, liberti rispettivamente di Mecenate e di Augusto²⁸. Si trattava di un genere di rappresentazione che tanto in comune aveva con il suo predecessore immediato sulla scena teatrale romana, il mimo²⁹, ma che a partire dall'epoca au-

²⁷ *ThLL* 5, 2, 1948, 80.

²⁸ Cf. Gianotti 1993, 57.

²⁹ Riguardo al rapporto tra mimo e pantomimo si vedano Rotolo 1957, 42-48; Petrone 1992, 508-513; Gianotti 1993, 55.

gustea ne diverrà il protagonista incontrastato, in quanto si rivelerà essere l'interprete migliore di un nuovo contesto e di una maniera diversa di concepire il teatro. Dal momento che «l'arte del pantomimo consiste di abile gestualità che coinvolge le movenze dell'intero corpo e si concentra soprattutto nel movimento delle mani (*chironomía*), che apparenta i gesti dell'attore-ballerino all'*actio* dell'oratore e a cui spetta un ruolo primario nel realizzare la comunicazione scenica»³⁰, i pantomimi venivano detti *saltatores*³¹. Mi sembra, quindi, che Cicerone, intenzionato a presentare Antonio come un personaggio di una rappresentazione mimica, indulga a raffigurarlo, come se fosse realmente sulla scena teatrale, nell'atto di danzare dalla gioia per l'acquisizione improvvisa di una notevole ricchezza.

Ad avvalorare l'impressione che l'Arpinate voglia costruire qui un vero e proprio mimo che abbia per protagonista Antonio contribuisce anche la tematica del rapido mutamento di fortuna, affrontata nella seconda delle espressioni suddette. Quest'improvviso capovolgimento della situazione è, infatti, del tutto in linea con lo spirito della rappresentazione mimica³². Si tratta, nello specifico, di un tema che Wüst identifica come innovativo del mimo romano: egli sostiene infatti che se è generalmente vero che i motivi del mimo romano sono in buona sostanza gli stessi del suo antecedente greco, tuttavia «Neu ist das Thema vom raschen Wechsel des Glücks»³³, che viene riassunto alla perfezione nell'enunciato nominale *modo egens, repente dives* di *Phil.* 2, 65. In tale espressione sentenziosa la maggioranza dei moderni commentatori³⁴ individua il titolo di un mimo d'ignoto autore, ma è fin dal Cinquecento che alcuni studiosi ed editori ciceroniani avevano avanzato tale interpretazione: si tratta, in particolare, di Denis Lambin e di Marc-Antoine Muret³⁵. Le ragioni per le quali risulta opportuno ravvisare una citazione nelle parole di Cicerone sono varie e tutte riassunte da Otto Skutsch nel suo contributo a riguardo³⁶: innanzitutto per una questione di ritmo, che non rispecchia quello tipicamente ciceroniano,

³⁰ Gianotti 1993, 60.

³¹ Si veda Forcellini 4, 205.

³² Cf. Kehoe 1984, 92.

³³ Wüst 1932, 1745.

³⁴ Si vedano Skutsch 1960, 197-198; Bonaria 1965, 103; Ramsey 2003, 255 n. 8.

³⁵ Per i riferimenti bibliografici alle opere di Lambino e di Muret e per ulteriori indicazioni sulla storia dell'esegesi di tale passo si veda Skutsch 1960, 197 n. 3.

³⁶ Cf. in particolare Skutsch 1960, 197.

poiché l'espressione *modo egens, repente dives*, che segue la normale clausola *persona de mimo*, formerebbe la parte iniziale di un senario; in secondo luogo per motivazioni stilistiche, dal momento che, da un lato, nelle orazioni e nelle opere di trattatistica non si rileva alcun altro esempio dell'avverbio temporale *modo* usato con funzione adnominale e, dall'altro, l'Arpinate usa l'avverbio *repente* circa 140 volte nei suoi scritti, ma mai accompagnandolo con un aggettivo; infine, per il senso stesso della frase: infatti, secondo Skutsch, è evidente che, quando Cicerone si riferisce ad Antonio chiamandolo *persona de mimo*, la spiegazione aggiuntiva che fornisce – *modo egens, repente dives* – non descrive direttamente il cambiamento di fortuna del *magister equitum* cesariano, per il quale difficilmente avrebbe usato un'espressione così moderata, bensì quello di un personaggio tipico o proverbiale, al quale costui viene paragonato. Che l'espressione utilizzata dall'Arpinate fosse di carattere proverbiale viene confermato da Skutsch³⁷ attraverso un passo di Tacito³⁸, che la richiama da vicino, seppure modificandola in parte, e ciò testimonierebbe, dal punto di vista dello studioso, che non si tratta solamente di una citazione tratta da un mimo, in quanto tali parole difficilmente avrebbero potuto acquisire la notorietà testimoniata dall'uso ciceroniano e confermata dall'adattamento tacitiano, ma del titolo stesso di una rappresentazione mimica.

Dunque, non soltanto ad Antonio viene riservato l'appellativo di *persona de mimo*, ma egli viene effettivamente posto da Cicerone sul palcoscenico, colto mentre salta e danza euforicamente per l'ingente ricchezza guadagnata tutt'a un tratto; una scenetta alla quale l'Arpinate poteva plausibilmente già aver assistito a teatro.

L'ultima attestazione della seconda *Filippica* da segnalare per il parallelismo tra Antonio e la figura del mimo si colloca al paragrafo 77. Ivi viene riportato un episodio³⁹ utile a definire il *terminus ante quem* della fine della relazione tra Antonio e la mima Citeride: la vicenda in questione risale all'inizio del 45 a.C., probabilmente al mese di marzo⁴⁰, quando il *magister equitum* di Cesare, di ritorno da Narbona dopo aver tentato di ordire un colpo di Stato contro il *dictator*, giunge a Roma a casa di Fulvia, la terza moglie sposata nel 47/46 a.C.:

³⁷ Cf. Skutsch 1960, 198.

³⁸ Tac. *hist.* 1, 66, *is diu sordidus, repente dives*.

³⁹ Lo stesso episodio si legge, identico, anche in Aulo Gellio (6, 11, 6) e, parzialmente differente, in Plutarco (*Ant.* 10, 7-9).

⁴⁰ Per ulteriori notizie sulla cronologia di questo passo si veda Mazzarino 1980-1981, 12.

At videte levitatem hominis. Cum hora diei decima fere ad Saxa rubra venisset, delituit in quadam cauponula atque ibi se occultans perpotavit ad vesperam; inde cisio celeriter ad urbem advectus domum venit capite obvoluto. Ianitor: «Quis tu?» «A Marco tabellarius». Confestim ad eam, cuius causa venerat, eique epistulam tradidit. Quam cum illa legeret flens – erat enim scripta amatorie; caput autem litterarum sibi cum illa mima posthac nihil futurum; omnem se amorem abiecisse illum atque in hanc transfudisse – cum mulier fleret uberius, homo misericors ferre non potuit, caput aperuit, in colum invasit (2, 77).

Il passo riferisce di quella che viene opportunamente definita da Mazzarino una «patetica scena di “sorpresa” coniugale»⁴¹, attraverso la quale Antonio vuole dissipare i sospetti della moglie Fulvia in merito alla sua relazione con Citeride. Carattere essenziale di tale vicenda è l’anonimato dietro cui Antonio si cela; Cicerone, infatti, racconta di come egli si fosse nascosto in un’osteria fino al calar della sera e di come poi, *capite obvoluto*, non si fosse voluto far riconoscere dalla moglie, quasi per coglierla di sorpresa e rivelarle il suo amore.

È in tale scenetta, e soprattutto nella notazione circa il capo coperto di Antonio, che sarebbe da ravvisare, secondo Mazzarino⁴², un rimando agli spettacoli mimici. Egli, infatti, così chiosa tale episodio: «In quella sorpresa coniugale di M. Antonio a Fulvia c’è qualcosa che mi lascia pensare a certo gusto, per così dire, teatrale, di quel fantasioso marito, buon frequentatore di una mima, ma anche, con ogni probabilità, dell’arte mimica: il motivo dell’uomo *capite involuto*⁴³ era infatti (seppur ad altro proposito) un motivo mimico»⁴⁴. Il rimando di Mazzarino è ad un’epistola morale a Lucilio, la 114, nella quale Seneca, riferendosi a Mecenate, così scrive:

Non statim cum haec legeris hoc tibi occurret, hunc esse qui solutis tunicis in urbe semper inceserit (nam etiam cum absentis Caesaris partibus fun-

⁴¹ Mazzarino 1980-1981, 12.

⁴² Si veda Mazzarino 1980-1981.

⁴³ Mazzarino reca qui la lezione *involuto*, seguendo l’edizione oxoniense di Clark dei primi anni del Novecento (Clark 1901). Le più moderne edizioni Belles Lettres (Boulangier-Wuilleumier 1959) e Teubner (Fedeli 1982), quest’ultima in particolare è quella da cui è tratto il testo riportato sopra, stampano invece *obvoluto*, fondandosi sulla lezione trädita dal ramo opposto (V) della bipartita tradizione delle *Filippiche* rispetto a Clark (D), e avvalorano tale scelta sulla base di un *locus parallelus* plautino (*Most.* 424) e della testimonianza del *ThLL* (9, 2, 326, 68 ss.). Tuttavia, il significato dei due participi è sovrapponibile: cf. *ThLL* 9, 2, 326, 73 ss.

⁴⁴ Mazzarino 1980-1981, 13 n. 21.

geretur, signum a discincto petebatur); hunc esse qui <in> tribunali, in rostris, in omni publico coetu sic apparuerit ut pallio velaretur caput exclusis utrimque auribus, non aliter quam in mimo fugitivi divitis solent (114, 6).

Nel criticare il modo di vestire discinto di Mecenate Seneca, dopo aver fatto riferimento alla tunica che egli usava portare slacciata, nomina anche un *pallium* con cui era solito coprirsi il capo, lasciando scoperte solo le orecchie. La consonanza con la descrizione ciceroniana del vestimento di Antonio è indubbia, così come l'annesso giudizio negativo: portare il capo coperto era, infatti, a Roma una tenuta giudicata indecorosa⁴⁵. Il passo senecano, inoltre, ci fornisce la preziosa indicazione che quest'uso era tipico sulla scena mimica degli schiavi fuggitivi del ricco⁴⁶: questi erano, infatti, come ricordano i commentatori delle *Epistulae ad Lucilium*⁴⁷, due personaggi tipo del mimo romano, che si ritrovano in diverse testimonianze, le quali recano indirettamente notizia degli spettacoli mimici, come il passo di *Phil.* 2, 65 riportato sopra, un luogo del *Satyricon* petroniano⁴⁸ per la figura del ricco e i versi 110-111 della XIII satira di Giovenale, citati in precedenza⁴⁹, per quella dello schiavo fuggitivo.

Oltre che per l'interessante dettaglio del capo coperto, è comunque l'intero episodio ad essere connotato teatralmente: il travestimento, la finzione, lo scatenamento del *pathos*, l'*eros*, lo svelamento e lo scioglimento felice sono tutti elementi che rendono questa scenetta un vero e proprio mimo *in nuce*. Considerando, dunque, il *locus parallelus* senecano e i passi della seconda *Filippica* analizzati in precedenza, non è affatto inverosimile che anche in *Phil.* 2, 77 Cicerone avesse voluto alludere nuovamente all'indole teatrale, e in special modo mimica, di Antonio, in maniera meno scoperta che altrove, ma non meno efficace per il pubblico romano assai abituato ad assistere agli spettacoli dei mimi e perciò con un effetto altrettanto pungente.

⁴⁵ Si veda Boulanger-Wuilleumier 1959, 131 n. 4. Si rimanda qui anche ad alcuni *loci* che confermano tale giudizio di indecenza: Cic. *Pis.* 13; Iuv. 8, 145.

⁴⁶ Per un'immagine simile a quella evocata da Seneca, in cui il capo coperto è tipico dello schiavo, si veda il seguente passo oraziano, *sat.* 2, 7, 53-56, *tu cum proiectis insignibus, anulo equestri / Romanoque habitu, prodis ex iudice Dama, / turpis odoratum caput obscurante lucerna, / non es quod simulas?*

⁴⁷ Cf. Summers 1910, 343; Edwards 2019, 296.

⁴⁸ Petr. 80, 9, *grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur, / filius hic, nomen divitis ille tenet.*

⁴⁹ Cf. 36 n. 23.

3. *Clodia*

L'orazione in difesa di Marco Celio Rufo venne pronunciata da Cicerone con tutta probabilità il 4 aprile del 56 a.C.⁵⁰, dopo che, per parte difensiva, avevano già preso la parola lo stesso Celio e Marco Licinio Crasso, trattando della maggior parte dei *crimina de vi*⁵¹ che erano alla base dell'imputazione. A Celio, infatti, era stata rivolta dal giovane Atratio e dai suoi *subscriptores* l'accusa *de vi*, che, data la sua gravità, riguardando i reati contro la sicurezza dello Stato, autorizzava lo svolgimento del processo anche nei giorni festivi. È a tale contesto che Cicerone rimanda nell'*exordium* della *Pro Caelio* (1-2), allorché fa riferimento ai *Ludi Megalenses* che si stavano allora celebrando in Roma – tra il 4 e il 10 aprile – e a causa dei quali era stata sospesa tutta l'attività giudiziaria, con l'eccezione, come si è detto, dei processi per i delitti di *vis contra rem publicam*. Pertanto, fin dall'apertura del proprio discorso l'oratore stabilisce sapientemente una stretta complicità con i giudici, certamente infastiditi per il fatto di essere gli unici a Roma ancora sul posto di lavoro, e lo fa offrendo loro un surrogato di quei *ludi* che si stavano perdendo⁵².

L'Arpinate costruisce, perciò, la propria orazione difensiva intessendola di numerose allusioni teatrali⁵³, che assolvono a diverse funzioni: innanzitutto portare l'atmosfera festiva all'interno del foro; in secondo luogo, trasformare il tribunale in un teatro comico; interpretare poi egli stesso una varietà di ruoli ed infine adottare le astute e scaltre macchinazioni dell'eroe comico⁵⁴. Ma soprattutto, in tal modo, egli intende mettere in luce l'enorme divario sussistente, dal suo punto di vista, tra l'inconsistenza delle accuse mosse a Celio, vittima delle macchinazioni ordite da Clodia, nascosta dietro le quinte del processo, e l'enorme gravità dell'accusa *de vi*, la cui serietà imponeva ai giudici di sentenziare anche allorché tutte le altre

⁵⁰ La data del processo contro Celio, e dell'intervento di Cicerone in particolare, è precisata in Austin 1952, 149.

⁵¹ I cinque capi d'accusa in cui si articolava la *quaestio de vi* contro Celio erano *de seditionibus Neapolitanis*, *de Alexandrinorum pulsatione Puteolana*, *de bonis Pallae*, dei quali si era occupato principalmente Crasso, *de Dione*, *de veneno in Clodium parato* – dei quali tratta Cicerone. Per una sintetica trattazione dei suddetti punti si veda Austin 1952, 150-152.

⁵² Per questa lettura della *Pro Caelio* si veda l'introduzione di Narducci in Giussani-Lazzarini 1989, 5-55.

⁵³ Tra i numerosi contributi che trattano dei riferimenti teatrali della *Pro Caelio* si vedano almeno Geffcken 1973; Salzman 1982; Wiseman 1985, 28; Cavarzere 1987, 9 ss.; Narducci in Giussani-Lazzarini 1989, 46-55; Guillaumont 1997; Arcellaschi 1997.

⁵⁴ Cf. Geffcken 1973, 10.

corti criminali erano chiuse⁵⁵. Bersaglio di molti dei riferimenti teatrali della *Pro Caelio* è appunto Clodia, amante abbandonata dallo stesso Celio e sorella del tribuno, Publio Clodio, che aveva costretto Cicerone all'esilio, la quale si celerebbe, secondo l'Arpinate, dietro le accuse formalmente intente dal giovane Atratino. A detta di Narducci, «L'arte comica di Cicerone celebra il proprio trionfo nell'attacco contro Clodia, che si fa progressivamente più scoperto e violento»⁵⁶ con il progredire dell'orazione: la donna diviene, infatti, dapprima la parodia di un'eroina tragica, assimilata, attraverso la citazione di alcuni versi enniani⁵⁷, ad una Medea abbandonata in cerca di vendetta contro Celio-Giasone (18); poi, nel contesto della commedia evocato attraverso dei passi di Cecilio Stazio⁵⁸ e di Terenzio⁵⁹, viene assimilata alla figura della *meretrix* presa dalla *libido muliebris* (37-38); infine, nella sezione in cui è narrato l'episodio dei bagni (61-69), Clodia viene rappresentata come una protagonista della scena mimica⁶⁰.

È quest'ultima porzione che ci interessa più da vicino: in essa Cicerone, dopo aver trattato del primo dei *duo crimina, auri et veneni* (30), riguardante l'oro che Clodia avrebbe prestato a Celio per corrompere gli schiavi di Lucio Luceio incaricati di assassinare l'ambasciatore alessandrino Dione (51-55), si dedica alla confutazione della seconda accusa, circa il tentativo di avvelenamento ai danni della stessa Clodia, perpetrato al fine di sbarazzarsi di una testimone troppo ingombrante (56-69):

Velut haec tota fabella veteris et plurimarum fabularum poe-triae quam est sine argumento, quam nullum invenire exitum potest! Quid enim? Isti tot

⁵⁵ Cf. Cavarzere 1987, 11.

⁵⁶ Narducci in Giussani-Lazzarini 1989, 52.

⁵⁷ I versi di Ennio citati da Cicerone sono tre, tutti tratti dalla perduta tragedia *Medea exul*: i primi due, *Utinam ne in nemore Pelio securibus* e *Nam numquam era errans mea domo efferret pedem*, vengono riportati solo in parte, mentre il terzo, *Medea animo aegro amore saevo saucia*, integralmente (cf. TRF 205; 212-213 Ribbeck; frgs. 246; 253-254 Vahlen).

⁵⁸ I versi di Cecilio Stazio riportati al § 37 della *Pro Caelio* sono numerosi e hanno causato più di un problema esegetico agli editori: *Nunc enim demum mi animus ardet, nunc meum cor / cumulatur ira / O infelix, o sceleste! / Egone quid dicam? Quid velim quae tu omnia / tuis foedis factis facis ut nequiquam velim. / Istam in viciniam te meretriciam / cur contulisti? Cur inlecebris cognitis / non [...] refugisti? [...] / [...] Cur alienam ullam mulierem / nosti? [...] / [...] dide ac disice. / Per me licebit [...] / [...] si egebis, tibi dolebit, mihi sat est, / qui aetatis quod reliquom est oblectem meae* (cf. CRF 230-242 Ribbeck).

⁵⁹ Di Terenzio viene citato un verso integralmente e il primo emistichio del successivo, entrambi tratti dalla commedia *Adelphoe*: *Fores effregit: restituentur; discidit / vestem: resarcietur* (120-121).

⁶⁰ Per la trattazione dei suddetti passaggi della *Pro Caelio* e per l'interpretazione della figura di Clodia come *tragica, comica, mimica* si vedano in particolare Arcellaschi 1997; Guillaumont 1997.

viri – nam necesse est fuisse non paucos ut et comprehendi Licinius facile posset et res multorum oculis esset testator – cur Licinium de manibus amiserunt? Qui minus enim Licinius comprehendi potuit cum se retraxit ne pyxidem traderet, quam si tradidisset? Erant enim illi positi ut comprehenderent Licinium, ut manifesto Licinius teneretur aut cum retineret venenum aut cum tradidisset. Hoc fuit totum consilium mulieris, haec istorum provincia qui rogati sunt; quos quidem tu quam ob rem temere prosiluisse dicas atque ante tempus non reperio. [...] Tempore igitur ipso se ostenderunt, cum Licinius venisset, pyxidem expediret, manum porrigeret, venenum traderet. Mimi ergo iam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, aulaeum tollitur (64-65).

Con l'intento di difendere Celio, l'Arpinate dimostra l'inconsistenza delle argomentazioni avversarie, che, a suo dire, non avrebbero chiarito a sufficienza la motivazione alla base del gesto, i complici implicati e il presunto piano d'azione. Per quanto concerne quest'ultimo punto, in particolare, del quale si tratta nella pericope riguardante l'episodio dei bagni (61-69), che comprende i paragrafi sopramenzionati, la narrazione che l'accusa aveva avanzato era assai contorta e poco credibile: un amico di Celio, Publio Licinio, avrebbe dovuto consegnare presso i bagni di Senia il veleno agli schiavi di Clodia, i quali, apparentemente complici dell'accusato, avrebbero poi dovuto provvedere a somministrarlo alla padrona, ma quest'ultima, venuta a conoscenza della macchinazione, avrebbe inviato dei complici sul posto per cogliere in flagrante Licinio. Tuttavia, la trappola ordita non avrebbe dato l'esito sperato, poiché Licinio, dandosi alla fuga, sarebbe riuscito a sottrarsi all'improvviso assalto. Facendo riferimento all'intricata ricostruzione dei fatti fornita dall'accusa, l'Arpinate si propone di screditarla e a tal fine adotta una linea metodologica ben precisa: trattare dell'evento in questione ma in una maniera totalmente confusa, nel tentativo di intrattenere la giuria e, al contempo, di ingarbugliarla in una pletora di dettagli inessenziali, così da dare l'impressione di raccontare il fatto ma, nella sostanza, non raccontandolo affatto⁶¹.

Rientra in tale strategia difensiva il paragone degradante del racconto dell'episodio dei bagni con una *fabella*, termine che, usato in questo contesto in senso metaforico, equivale evidentemente a *fabula scaenica*⁶² e in cui il diminutivo evoca un tono di disprezzo⁶³. Tale *fabella*, infatti, presenta

⁶¹ Cf. Geffcken 1973, 25.

⁶² *ThLL* 6, 1, 7, 32 ss.

⁶³ Cf. Dyck 2013, 157; Geffcken 1973, 27.

due problemi sostanziali a detta di Cicerone: da un lato risulta priva di un *argumentum*, ovvero sia di una vicenda immaginaria che risulti però verosimile e coerente⁶⁴, e quindi essa si colloca ben al di sotto perfino del livello letterario raggiunto nei generi teatrali canonici della tragedia e della commedia; dall'altro non presenta un *exitus*, una conclusione vera e propria. La precisa identificazione del genere di *fabula scaenica* a cui appartiene il racconto viene chiarita al paragrafo 65, allorché l'Arpinate, riprendendo le considerazioni svolte in precedenza⁶⁵, definisce lo sconclusionato scioglimento un *Mimi [...] exitus, non fabulae*, poiché – dice – tali rappresentazioni si distinguevano per i loro finali bruschi e a sorpresa, in cui, anziché una chiusura coerente, si prediligeva un fuggi-fuggi generale degli attori in scena. In particolare, dalle parole ciceroniane sembra di poter dedurre che i mimi non concludessero affatto, privi com'erano di una congrua *clausula* – termine equivalente ad *exitus* in questo contesto⁶⁶ – essi si distinguevano anche da questo punto di vista dalle *fabulae* regolari, che necessitavano invece di una chiusa acconcia⁶⁷. In luogo di una conclusione conforme gli spettacoli mimici presentavano, a detta di Cicerone, tre momenti successivi attraverso i quali si poneva fine alla rappresentazione: *fugit aliquis e manibus, scabilla concrepant e aulaeum tollitur*. Il primo momento consiste nella fuga improvvisa di un personaggio dalla scena⁶⁸, proprio come nella narrazione di Clodia Licinio era fuggito dalla trappola ordita dai suoi complici. Segue poi il risuonare di *scabilla*, termine diminutivo di *scamnum*, una sorta di batacchio che si attaccava alla pianta del piede e veniva usato dai ballerini in teatro per battere il tempo⁶⁹. Per quanto si ricava dal passo succitato sembra di poter inferire che uno speciale *scabillarius* aveva il compito di dare il segnale all'uomo che lavorava al sipario⁷⁰, il quale a sua volta – ed è il terzo dei passaggi conclusivi dello spettacolo di mimo – innalzava il sipario per nascondere il palcoscenico alla vista⁷¹. Dunque l'Arpinate, per

⁶⁴ Cf. *ThL* 2, 549, 34-37: *i. ficta re, quae tamen fieri potuit*.

⁶⁵ Cf. Austin 1952, 127 n. 25; Dyck 2013, 157.

⁶⁶ Cf. *ThL* 3, 1324, 4-6.

⁶⁷ I commentatori (cf. Austin 1952, 128 n. 22; Dyck 2013, 159) citano opportunamente in proposito un passo delle *Epistulae ad Lucilium* senecane: *Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas. Quocumque voles desine: tantum bonam clausulam inpone* (77, 20).

⁶⁸ Per una possibile identificazione di questo personaggio si veda Dyck 2013, 159.

⁶⁹ Cf. *OLD* 2, 1871; Forcellini 4, 237.

⁷⁰ Si vedano in proposito Austin 1952, 128 n. 22; Beare 1986, 177.

⁷¹ Secondo l'uso romano antico, infatti, all'opposto dell'uso moderno, l'alzarsi del sipario celava la scena, mentre il suo abbassarsi la schiudeva allo sguardo degli spettatori: cf. Giancotti 1967, 156.

dire che una storia è priva di una trama coerente, di una struttura razionale e di una conclusione adeguata, fa in questi paragrafi il paragone con il mimo.

L'autrice di tale *fabella*, che è quindi più precisamente un mimo, è Clodia, rappresentata ironicamente come una vecchia poetessa – *vetus poetria* –, che ha allestito già numerosi spettacoli – *plurimarum fabularum*. Tuttavia, dal racconto ciceroniano emerge come Clodia sia non soltanto ideatrice della *fabula mimica*, ma anche attrice in prima persona della stessa: infatti, mentre le allusioni riguardanti i generi della tragedia e della commedia l'avevano toccata solo indirettamente, per interposta persona, il genere del mimo, dal momento che prevedeva l'esibizione anche delle donne, offre all'Arpinate la possibilità di presentarla come un'attrice a tutti gli effetti⁷². Dopo i paragoni con i personaggi tragici e comici, quindi, Cicerone, secondo la tecnica della degradazione, ci mostra Clodia come intimamente legata al mondo del mimo e le attribuisce i connotati tipici di un personaggio mimico⁷³, coerentemente con il ritratto di *meretrix* costruito lungo l'arco dell'intera orazione⁷⁴, dal momento che le attrici di mimo erano frequentemente identificate come tali⁷⁵.

Secondo Wiseman⁷⁶ poi l'allusione alla rappresentazione mimica presente nella *Pro Caelio* sarebbe ben precisa: Cicerone farebbe riferimento, infatti, al paragrafo 67 alla più popolare delle trame mimiche, il mimo d'adulterio:

⁷² Cf. Arcellaschi 1997, 89.

⁷³ Si veda Andreassi 2013, 298-299.

⁷⁴ I passi della *Pro Caelio* in cui Cicerone allude, più o meno scopertamente, a Clodia come ad una *meretrix* sono svariati, si vedano ad esempio 1; 37; 38; 49; 50; 57.

⁷⁵ Anche limitandosi alle sole testimonianze ciceroniane, è facile constatare che l'Arpinate non manca mai nel tratteggiare la personalità delle attrici di mimo di indugiare sulla loro qualifica di *meretrices*: così trattando nelle *Verrine* di Terzia, la mima amante del governatore della Sicilia, egli si sofferma sull'ambiguità del rapporto che la legava contemporaneamente a Dócimo e a Verre (*Verr.* 3, 78), sui lascivi banchetti nei quali ricopriva sempre un ruolo di primo piano (5, 31; 5, 81) e sulle sue esibizioni concesse agli sguardi di molti (5, 40); di Citeride viene sottolineata non soltanto la strettissima vicinanza ad Antonio, icasticamente condensata nell'appellativo di *mima uxor* (*Phil.* 2, 19-20; *Att.* 10, 10, 5) e nell'immagine dei cortei ellenizzanti dei quali era protagonista (*Phil.* 2, 57-58; 2, 61-62; *Att.* 10, 10, 5; *Att.* 10, 16, 5), ma Cicerone ne ricorda anche la licenziosa partecipazione ad un esclusivo banchetto a casa del patrono Publio Volumnio Eutrapelo (*fam.* 9, 26, 1-2); per quanto riguarda poi l'accusa di *stuprum* ai danni di un'anonima *mimula* tentata a Plancio, essa non merita neppure di essere smentita nell'accusa difensiva pronunciata dall'oratore, a causa dell'infima condizione sociale della vittima, paragonabile soltanto a quella di una prostituta (*Planc.* 30); infine, la convivenza con *Hippia* (o *Hippias*, l'unica menzione ciceroniana non permette di chiarirne con sicurezza il genere) è la riprova nelle *Filippiche* della *levitas* del *magister equitum* Antonio (*Phil.* 2, 62-63).

⁷⁶ Cf. Wiseman 1985, ma si veda anche Andreassi 2013.

Praegestit animus iam videre primum lautos iuvenes mulieris beatæ ac nobilis familiares, deinde fortis viros ab imperatrice in insidiis atque in praesidio balnearum conlocatos; ex quibus requiram quonam modo latuerint aut ubi, alveusne ille an equus Troianus fuerit qui tot invictos viros muliebri bellum gerentis tulerit ac texerit.

Lo studioso ritiene che in quest'attestazione il rimando all'*alveus ille* sia una chiara allusione alla scena topica del mimo d'adulterio dell'amante nascosto dall'adultera⁷⁷. In tal modo Clodia verrebbe assimilata alle tante dissolute *matronae* portate in scena dal mimo d'adulterio: «una subdola traditrice pronta a celare nella tinozza del bagno il suo amante (anzi, in questo caso, i suoi tanti amanti)»⁷⁸; tale rimando tuttavia, benché suggestivo, non è condiviso da tutti gli studiosi⁷⁹. Prescindendo dalla specifica trama del mimo ideato dalla *poetria*, risulta evidente anche dalla pericope succitata che Clodia, secondo la narrazione ciceroniana, vi partecipasse attivamente come attrice: prosegue, pertanto, il processo di degradazione della donna già evidenziato sopra, che la vede precipitare da «*fabularum poetria* a librettista di mimi e anzi [...] a vera e propria *persona scenica*»⁸⁰.

C'è, infine, un ultimo testo di un certo interesse che accomuna Clodia al mondo del mimo: si tratta di un breve commento degli *Scholia Bobiensia* ad un passo della *Pro Sestio*, in cui Cicerone, dopo aver definito Publio Clodio alla stregua di un attore di teatro – *Ipse ille maxime ludius, non solum spectator, sed actor acroama*, 116 –, allude anche alla sorella e ai suoi *embolia*, gli intermezzi, soprattutto pantomimici, inseriti tra un atto e l'altro delle rappresentazioni teatrali⁸¹ – *qui omnia sororis embolia novit, qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur*:

⁷⁷ Cf. Wiseman 1985, 29. Lo studioso cita a sostegno della propria interpretazione alcune testimonianze letterarie indirette, le uniche in nostro possesso, sul mimo d'adulterio, che, a suo dire, mostrerebbero una stretta consonanza con il passo di *Cael. 67*, confermandone la natura allusiva: Ov. *trist.* 2, 497-520; Hor. *sat.* 2, 7, 46-61; Iuv. 6, 41-44; Apul. *met.* 9, 5; 9, 22-26. Wiseman, tuttavia, tralascia alcune attestazioni riguardanti il mimo d'adulterio: per un elenco completo, comprendente anche i primi autori cristiani, di tali testimonianze si veda Panayotakis 2006, 128 n. 15. È noto che l'adulterio occupi un posto di primo piano nelle rappresentazioni mimiche e pertanto i contributi che affrontano tale tematica sono numerosi, si vedano ad esempio Gysar 1854, 253 ss.; Reich 1903, 89 ss. e 563 ss.; Reynolds 1946; McKeown 1979; Kehoe 1984, 89-106; Wiseman 1985, 28-29; Cicu 1988, 135-138; Fantham 1989, 157 ss.; Panayotakis 2006, 128; Cicu 2012, 121-151; Andreassi 2013.

⁷⁸ Andreassi 2013, 299.

⁷⁹ Vengono espresse rimostranze a questo proposito, ad esempio, in Andreassi 2013, 299-300, il quale rimanda in nota anche ad altri studi sull'argomento.

⁸⁰ Cavarzere 1987, 173 n. 160.

⁸¹ Cf. *ThLL* 5, 2, 452, 42 ss.

Qui omnia sororis embolia novit. Clodiam, generis patricii feminam, sororem huius, cum qua et ipsa infamis erat, veteres litterae tradunt studiosam fuisse saltandi profusius et inmoderatus quam matronam deceret. Hoc enim significatur isto verbo quo ait: omnia sororis embolia novit, quoniam pertinet ad gestus saltatorios (*schol. Bob. ad Sest.* 116, 135-136 Stangl).

Nella testimonianza dello scoliaste si dice di Clodia che *studiosam fuisse saltandi*, con l'impiego del verbo tecnico usato per descrivere l'azione dell'attore di pantomimo – *saltāre* –, del quale si è già parlato diffusamente in precedenza, poiché con un suo composto – *exsultāre* – Cicerone aveva descritto il comportamento assunto da Antonio all'acquisizione dei beni confiscati di Pompeo⁸². Che da tale attestazione si debba ricavare un effettivo coinvolgimento della donna nelle rappresentazioni pantomimiche non è affatto certo: la testimonianza degli *Scholia Bobiensia* è, infatti, eccessivamente tarda per essere presa troppo alla lettera⁸³. Tuttavia, considerato il procedimento di assimilazione di Clodia ad un'autrice e attrice di mimo messo in atto dall'Arpinate nella *Pro Caelio* e precedentemente analizzato, può essere verosimile che lo scoliaste abbia impropriamente tratto dalle sue parole una notizia biografica generando un autoschediasma⁸⁴, come sembrerebbe suggerire anche l'identificazione della fonte nelle indefinite *veteres litterae*, confermando però in tal modo in maniera indiretta l'efficacia del discorso persuasivo ciceroniano, che fa di lei una vera e propria *persona de mimo*.

4. *Gli ambasciatori alessandrini*

Il processo contro Gaio Rabirio Postumo risale con tutta probabilità all'inverno del 54/53 a.C.⁸⁵ e può essere considerato come

⁸² Si veda *supra*, 37-38.

⁸³ Forte scetticismo nei confronti di questo testimone è espresso da Skinner 1983, 276. Anche Bellardi ritiene che non si debbano interpretare alla lettera le parole dello scoliaste: «Che Clodia, se è davvero la Lesbia di Catullo, avesse dei gusti letterari è indubbio, ma che fosse una poetessa è una invenzione dei moderni» (Bellardi 1975, 3, 600 n. 27, 1).

⁸⁴ Skinner chiosa così il commento dello scoliaste: «At best, a literary borrowing; at worst, a patent confusion» (Skinner 1983, 276 n. 10).

⁸⁵ Cf. il riferimento temporale in *Rab. Post.* 42. Gli studiosi sono piuttosto concordi su questa datazione, si vedano ad esempio Boulanger 1949, 7; Bellardi 1975, 3, 1008, n. 2; Siani-Davies 2001, 73-81, 209. Klodt, pur non escludendo la possibilità che il riferimento sia al 54/53 a.C., avanza l'ipotesi che possa invece trattarsi dell'inverno successivo, quello del 53/52, come pare confermato, a detta sua, dalle allusioni politiche di *Rab. Post.* 44 (Klodt 1992, 47-51).

un'appendice di quello, cronologicamente appena precedente, contro Aulo Gabinio⁸⁶: la circostanza storica per cui i due vengono processati è la medesima, così come uguale è l'accusa intentatagli, quella *de repetundis*. Rabirio aveva, infatti, prestato nel 59 e poi ancora nel 58 a.C. un'ingente somma di denaro al re d'Egitto Tolomeo Aulete, il quale, costretto a lasciare il regno dai suoi avversari, che mal tolleravano la sua politica filoromana, era giunto a Roma in veste di *socius et amicus* al fine di trovare un appoggio tra i senatori per essere restaurato sul trono. Soltanto Gabinio, proconsole della Siria, nel 55 a.C., avuta la promessa di 10.000 talenti, aveva riportato il re ad Alessandria con l'esercito della sua provincia; questi, però, tornato a Roma nel settembre del 54, era stato accusato prima *de maiestate* e poi *de repetundis*, condannato in quest'ultimo processo e impossibilitato a versare la somma di 10.000 talenti, andò in esilio. Fu allora che Gaio Memmio, l'accusatore di Gabinio, chiamò in causa Rabirio, tornato dall'Egitto dove era diventato διοικητής alla corte di Tolomeo, perché pagasse il denaro in sua vece come suo complice, in virtù di una *lex Iulia de repetundis*. Cicerone, che aveva già vanamente difeso Gabinio a seguito delle pressanti richieste di Pompeo, si prodigò anche in favore di Rabirio, questa volta con esito positivo.

La porzione più cospicua (8-44) dell'orazione *Pro Rabirio Postumo* è occupata dalla trattazione dei vari *crimina* intentati a Rabirio, compresi entro l'accusa *de repetundis*; trattando, in particolare, dell'addebito, che si basava sulla testimonianza di due ambasciatori alessandrini, riguardante il denaro che Rabirio avrebbe personalmente incassato, mentre raccoglieva la somma promessa a Gabinio (30-38), l'Arpinate si esprime in questi termini:

At de me omittamus, ad Alexandrinos istos revertamur. Quod habent os, quam audaciam! Modo vobis inspectantibus in iudicio Gabini tertio quoque verbo excitabantur; negabant pecuniam Gabinio datam. Recitabatur identidem Pompei testimonium regem ad se scripsisse nullam pecuniam Gabinio nisi in rem militarem datam. «Non est – inquit – tum Alexandrinis testibus creditum». Quid postea? «Creditur nunc». Quamobrem? «Quia nunc aiunt quod tum negabant». Quid ergo? Ista condicio est testium, ut, quibus creditum non sit negantibus, isdem credatur aientibus? At si verum tunc severissima fronte dixerunt, nunc mentiuntur; si tunc mentiti sunt, doceant nos, verum quo vultu soleant dicere.

⁸⁶ Così lo definisce Cicerone stesso in *Rab. Post.* 8: *quaedam appendicula*.

Audiebamus Alexandriam, nunc cognoscimus. Illim omnes praestigiae, illim inquam omnes fallaciae, omnia denique ab his mimorum⁸⁷ argumenta nata sunt. Nec mihi longius quicquam est, iudices, quam videre hominum vultus (34-35).

I paragrafi succitati attestano l'operazione messa in atto da Cicerone al fine di screditare la testimonianza degli ambasciatori alessandrini, addotta dall'accusa. I testi sono gli stessi che nel processo contro Gabinio avevano sostenuto che egli non aveva ricevuto denaro dal re Tolomeo Aulete, senza che fosse prestata loro fede, dal momento che i giudici avevano deciso per la condanna del senatore romano, mentre ora che testimoniavano l'inverso, ingiungendo che Rabirio aveva incassato il dieci per cento dei 10.000 talenti, vengono ascoltati.

Nel descrivere l'atteggiamento degli ambasciatori alessandrini l'Arpinate si sofferma in modo particolare sulla loro mimica facciale: egli si chiede se sia possibile che essi abbiano in precedenza sostenuto, evidentemente mentendo, considerata la loro testimonianza contro Rabirio, una determinata posizione pur mantenendo un aspetto impassibile, che Cicerone rende qui con i termini sinonimici *frons* e *vultus*, i quali, impiegati in senso lato, assumono il significato più ampio di *sedes animi*, *mentis*, *cogitationum*, *affectuum*⁸⁸. In tal modo egli introduce una serie di riferimenti agli atteggiamenti fisici assunti da questi personaggi, che nel loro insieme costituiscono uno stratagemma utile a sottolineare la loro "teatralità" e quindi a erodere ulteriormente la loro credibilità⁸⁹.

L'attenzione riservata qui alle espressioni del volto degli Alessandrini rimanda direttamente a quella *oris depravatio* che Cicerone stesso individua in un passo del *De oratore* (2, 252) come una delle caratteristiche distintive della comicità mimica. Per quanto si deduce, infatti, dalle fonti in nostro possesso⁹⁰, sappiamo non soltanto che all'interno degli spettacoli mimici il linguaggio non verbale e l'uso del corpo e dei gesti da parte degli attori rivestivano un'importanza peculiare, aspetto comune a tutti i

⁸⁷ Si tratta di una lezione largamente accolta da tutti i moderni editori e trovata dal filologo e umanista francese Adrien Turnèbe in un *codex descriptus* di V, il *Vat. Lat.* 11458, codice scritto e corretto da Poggio Bracciolini e individuato come l'archetipo della tradizione manoscritta. In V si legge, infatti, una lezione differente: *minorum*, della quale però Poggio stesso era incerto, avendo annotato tre possibili alternative: *nummorum*, *rumorum*, *malorum*.

⁸⁸ *ThLL* 6, 1, 1355, 83 ss. Si veda anche Forcellini 4, 1045.

⁸⁹ Tale è la tesi proposta in Siani-Davies 2001, 195, avvalorata dal confronto tra il passo in questione ed altri due luoghi ciceroniani, *Pis.* 68 e *Clu.* 72.

⁹⁰ Si vedano i trattati *de risu* contenuti in *Cic. de orat.* 2, 216-290 e *Quint.* 6, 3 e quello sull'*actio* dell'oratore che si legge in *Quint.* 11, 3. In essi l'esempio del mimo costituisce il limite che l'oratore non può oltrepassare nel suo uso del corpo e in generale nell'*actio*.

generi teatrali⁹¹, ma che in particolare erano esclusiva della loro *imitatio* l'enfasi posta sulla mimica facciale e l'esagerazione nelle espressioni del viso⁹²[3]. Tale specificità doveva essere conseguenza della singolare modalità di recitazione che avevano i mimi: essi erano gli unici nel panorama teatrale romano ad esibirsi senza la maschera e ciò rendeva possibile e necessario il coinvolgimento diretto del volto degli attori, attraverso le cui espressioni il pubblico deduceva i caratteri dei personaggi.

Nel passo considerato, poi, il procedimento di assimilazione dei testimoni a degli attori di teatro, e a dei mimi nello specifico, si compie allorché l'Arpinate sottolinea al paragrafo 35 che essi provenivano da Alessandria, patria d'origine – dice – di tutti i *mimorum argumenta*, per cui sembra di poter dedurre che Alessandria fosse portatrice di qualcosa di nuovo nell'esperienza dei Romani e che il mimo fosse parte di tale novità⁹³. Che Alessandria costituisse una delle fonti precipue del mimo romano, nello stesso modo in cui Atene lo era stata della *palliata*, è un fatto noto⁹⁴; con ciò, tuttavia, non si intende sostenere che tutte le trame mimiche rappresentate a Roma sono sempre state alessandrine, dato che le fonti in nostro possesso attestano che i mimi si esibivano nei *ludi* romani fin dal III sec. a.C.⁹⁵, bensì che la presenza e l'influenza della produzione alessandrina erano ben attestate nel campo del mimo. Dall'Egitto, infatti, come evidenziato dagli studiosi, provengono alcuni manufatti di datazione piuttosto alta che recano significative decorazioni con personaggi mimici, che si ritroveranno poi anche nel mimo romano: Cicu⁹⁶, ad esempio, cita una lampada di terracotta del III sec. a.C., mentre Tedeschi⁹⁷ menziona il vaso Benaki e una coppa di vetro smaltato del I sec. d.C.

L'identificazione stabilita quindi da Cicerone degli ambasciatori alessandrini con gli attori di mimo si basa su un duplice ordine di motivazioni. Da un lato, sulla contraddittorietà delle testimonianze da loro fornite, in quanto tipici del mimo erano l'inverosimiglianza e l'incoerenza delle

⁹¹ Tra i numerosi contributi sul linguaggio non verbale degli attori, e sul rapporto di questo con la pratica oratoria, si vedano almeno Warnecke 1910, Graf 1991, Dutsch 2002, Fantham 2002, Petrone 2004b.

⁹² Cf. Petrone 1995, 174-175; Panayotakis 2005, 178.

⁹³ Cf. Wiseman 2008, 147.

⁹⁴ Si vedano in proposito Wiemken 1972, 39; Wiseman 1985, 35; Klodt 1992, 157-158; Cicu 1993, 138-139; Cicu 2012, 27 ss.; Tedeschi 2020, 147 ss.

⁹⁵ Cf. Wiseman 1985, 35 n. 66. La fonte a cui si fa riferimento è la più antica sul genere del mimo di tutta la letteratura latina: Fest. 436-8 L.

⁹⁶ Si veda Cicu 2012, 27-29. Della stessa lampada si fa menzione anche in Kehoe 1984, 102 in questi termini: «our earliest example of a mimic "hypothesis"».

⁹⁷ Si veda Tedeschi 2020, 147-148.

azioni e dei personaggi⁹⁸, come viene confermato dall'enunciato nominale *Illim omnes praestigiae, illim [...] omnes fallaciae* (35), che l'Arpinate utilizza per caratterizzare tanto gli Alessandrini quanto le trame dei loro mimi. Dall'altro lato, Cicerone pone l'accento sul linguaggio mimico gestuale di questi personaggi: egli, infatti, nel descrivere i due ambasciatori insiste particolarmente sulla centralità del loro corpo, del loro viso e delle loro espressioni, come testimonia la quadruplica ripetizione nel torno di poche righe nei succitati paragrafi 34-35 di termini sinonimici riguardanti appunto questo campo semantico – *os, fronte, vultu, vultus* – e come viene poi confermato anche nel successivo paragrafo 36, non riportato – *superciliis, umeris gestum*. Mi pare, pertanto, che attraverso tale insistenza l'oratore possa voler suggerire nei giudici un parallelismo tra i testimoni alessandrini e gli attori di mimo, che recitavano a Roma tassativamente senza maschera all'interno di una rappresentazione teatrale assai varia e flessibile, che conservava però un punto fermo imprescindibile: l'imitazione, dichiarata nel nome stesso del genere, che indica al contempo lo spettacolo e l'attore che lo compie, il quale doveva recitare con la faccia e con ogni parte del corpo per poter sostenere una rappresentazione che su di lui si imperniava⁹⁹.

5. Conclusione

Dalla trattazione dei passi ciceroniani mi sembra che emerga una stretta consonanza tra le tre *personae de mimo* – Marco Antonio, Clodia e gli ambasciatori alessandrini – per quel che riguarda la loro caratura morale. Mi pare infatti evidente che l'Arpinate voglia far risaltare, dai ritratti che ne dipinge, la bassezza morale di questi personaggi sulla scena della vita, che riflette quell'estetica comica del brutto, portata all'estremo nelle rappresentazioni mimiche.

Riguardo al primo dei personaggi menzionati, Marco Antonio, si è osservato come Cicerone costruisca la sua assimilazione con l'attore di mimo articolandola in tre passaggi successivi: innanzitutto, in *Phil. 2*, 19-20 l'Arpinate equipara l'umorismo inopportuno e sconveniente che il *magister equitum* aveva utilizzato nei suoi riguardi a quel genere di comicità buffonesca ed eccessiva che era tipica del mimo-*scurra*; in *Phil. 2*, 65, poi,

⁹⁸ Cf. Klodt 1992, 152.

⁹⁹ Cf. Petrone 1992, 496.

questi non soltanto è appellato esplicitamente come *persona de mimo*, ma viene posto effettivamente sul palcoscenico, colto mentre salta e danza in maniera euforica per l'improvvisa acquisizione di un'ingente ricchezza derivatagli dall'ottenimento dei beni confiscati a Gneo Pompeo; infine, in *Phil.* 2, 77 egli diviene protagonista di una scenetta di sorpresa coniugale che è fortemente connotata in senso teatrale e possiede tutte le caratteristiche di un mimo *in nuce*. Per quanto concerne Clodia, si è osservato che l'Arpinate instaura ai paragrafi 64-65 e 67 della *Pro Caelio* il parallelismo con una *archimima*, allo stesso tempo autrice ed attrice dello spettacolo mimico, al fine di destituire di importanza e di credibilità la ricostruzione dei fatti da lei ordita ai danni di Marco Celio. Si è analizzata, in conclusione, l'uguaglianza che Cicerone stabilisce nella *Pro Rabirio Postumo* tra gli ambasciatori alessandrini e gli attori di mimo, costruita su un duplice ordine di motivazioni: da un lato, la contraddittorietà delle testimonianze da loro fornite e, dall'altro, l'atteggiamento del loro corpo.

Tutte le attestazioni considerate sono comunque accomunate dalla similarità dell'applicazione dell'argomento mimico alla strategia retorico-argomentativa delle varie orazioni: è apparso evidente che in ciascuna di esse Cicerone impieghi il paragone con il mimo in senso degradante, non soltanto per contrastare l'avversario, ma per ridicolizzarlo in maniera palese. Nella comunanza dell'intento finale, tuttavia, l'Arpinate ha dovuto modificare il soggetto della degradazione, adattandolo ai differenti contesti. Così, nelle *Filippiche* è lo stesso Antonio a venire attaccato in maniera personale e diretta, divenendo a tutti gli effetti un personaggio da farsa; nella *Pro Caelio*, non potendo Clodia essere chiamata in causa direttamente, poiché formalmente l'accusatore di Celio era un altro, l'oratore insiste sulla mancanza di coerenza nella costruzione dell'accusa, assimilandola ad una trama di mimo; infine, nella *Pro Rabirio Postumo* vengono combinate le due suddette modalità denigratorie, in quanto gli ambasciatori alessandrini sono tacciati tanto di comportamenti mimici nel linguaggio del corpo quanto di incongruenza nelle testimonianze fornite.

Da tali rappresentazioni così negativamente connotate, e certamente di parte, che Cicerone fornisce nelle sue orazioni si deduce, perciò, la volontà di presentare questi personaggi come eticamente deprecabili attraverso la loro assimilazione agli attori di mimo. Si può pertanto ravvisare in ciò un'estensione a livello etico dell'estetica propria della commedia, che si deduce dalle due famose definizioni che Aristotele dà del genere nei *Problemata* e nella *Poetica*: secondo la prima «il riso è una particolare

sorpresa ed inganno» (*Pr.* 35, 6, 964), mentre per la seconda «la commedia è l'imitazione di soggetti piuttosto ignobili, non però secondo ogni di specie di bruttezza, ma secondo quella sola parte di bruttezza che è il ridicolo» (*Poet.* 1449a, 32-34). Dalle parole di Aristotele, secondo il quale la poesia in genere è imitazione, si evince che quella particolare forma di poesia che si pone come scopo il riso, la commedia, deve essere imitazione di soggetti tali che destino negli osservatori un inganno che non sia doloroso, bensì piacevole. Pertanto, deve rispettare delle caratteristiche ben precise: innanzitutto, essere imitazione di soggetti non eroici, ma dappoco e, in secondo luogo, fare in modo che l'inferiorità di tali soggetti non sia tanto turpe da turbare quella sollecitazione (χίνησις) di sentimenti comici causata dall'inganno (ἀπάτη)¹⁰⁰.

Ciò che, invece, si propone di fare il mimo è oltrepassare questi limiti imposti alla rappresentazione comica e portare all'esasperazione quel ridicolo di cui si parla nella *Poetica*, se è vero che: «Per rispondere all'accusa di Platone che il ridicolo conduce l'animo alla volgarità, Aristotele [...] limitava la mimesi delle turpitudini a quella parte di ignobile che è il ridicolo e distingueva quindi il ridicolo, indegno di un uomo libero, da quello urbano, proprio della vera commedia»¹⁰¹. Cicerone, quindi, all'estetica del brutto propria della commedia, e ancor più del mimo, fa corrispondere un'etica della bruttezza e della bassezza morale, che è propria di quei personaggi che, a parer suo, nel teatro della vita non fanno altro che comportarsi mimicamente.

¹⁰⁰ Cf. Plebe 1952, 22-23.

¹⁰¹ Santarcangeli 1989, 33.

Bibliografia

- Andreassi 2013: M. Andreassi, "Adultery Mime": da pratica scenica a modello ermeneutico, «RhM» 156, 2013, pp. 293-313.
- Arcellaschi 1997: A. Arcellaschi, *Le « Pro Caelio » et le théâtre*, «Revue des Études Latines» 75, 1997, pp. 78-91.
- Austin 1952: R. G. Austin (ed.), *M. Tulli Ciceronis Pro M. Caelio oratio*, Oxford 1952².
- Beare 1986: W. Beare, *I Romani a teatro*, Roma-Bari 1986 [orig. *The Roman Stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*, Cambridge 1951].
- Bellardi 1975: G. Bellardi (a cura di), *M. Tullio Cicerone, Le orazioni*, I-IV, Torino 1975.
- Bonaria 1965: M. Bonaria (ed.), *Romani mimi*, Roma 1965.
- Bonaria 1984: M. Bonaria, s.v. *Bucoliche (La recitazione)*, in *Enciclopedia virgiliana*, I, Roma 1984, p. 576.
- Boulanger 1949: A. Boulanger (éd.), *Cicéron, Discours XVII*, Paris 1949.
- Boulanger-Wuilleumier 1959: A. Boulanger, P. Wuilleumier (éds.), *Cicéron, Philippiques I à IV*, Paris 1959.
- Cavarzere 1987: A. Cavarzere (a cura di), *Cicerone, In difesa di Marco Celio (Pro M. Caelio oratio)*, Venezia 1987.
- Cavarzere 2011: A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011.
- Celentano 2017: M. S. Celentano, *Comicità e modelli di performance*, «Aevum Antiquum» 17, 2017, pp. 139-147.
- Cicu 1988: L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988.
- Cicu 1993: L. Cicu, *Componere mimum (Petr. Sat. 117, 4)*, «Sandalion» 15, 1992 [pubbl. 1993], pp. 103-141.
- Cicu 2012: L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.
- Clark 1901: A. C. Clark (ed.), *M. Tulli Ciceronis Orationes. II. Pro Milone, Pro Marcello, Pro Ligario, Pro rege Deiotaro, Philippicae I-XIV*, Oxonii 1901.
- Corbett 1968: P. B. Corbett, *The scurra in Plautus*, «Eranos» 66, 1968, pp. 118-131.
- Corbett 1986: P. B. Corbett, *The Scurra*, Edinburgh 1986.
- Del Giovane 2022: B. Del Giovane, *Da "iocosus" a "consularis scurra". Rappresentazioni del Cicerone umorista*, in F. R. Berno, G. La Bua (eds.), *Portaying Cicero in Literature, Culture, and Politics. From Ancient to Modern Times*, Berlin-Boston 2022, pp. 283-312.

- Dutsch 2002: D. Dutsch, *Towards a Grammar of Gesture: a Comparison between the Types of Hand Movements of the Actor in Quintilian's Institutio oratoria 11.3.85-184*, «Gesture» 2, 2002, pp. 259-281.
- Dyck 2013: A. R. Dyck (ed.), Cicero, *Pro Marco Caelio*, Cambridge 2013.
- Edwards 2019: C. Edwards (ed.), Seneca, *Selected Letters*, Cambridge 2019.
- Fantham 1989: R. E. Fantham, *Mime: The Missing Link in Roman Literary History*, «The Classical World» 82, 3, 1989, pp. 153-163.
- Fantham 2002: R. E. Fantham, *Orator and/et Actor*, in P. E. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 362-376.
- Fedeli 1982: P. Fedeli (ed.), M. Tulli Ciceronis *In M. Antonium orationes Philippicae XIV*, Lipsiae 1982.
- Geffcken 1973: K. A. Geffcken, *Comedy in the "Pro Caelio". With an appendix on the "In Clodium et Curionem"*, Lugduni Batavorum 1973.
- Giancotti 1967: F. Giancotti, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967.
- Gianotti 1993: G. F. Gianotti, *Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli "leggeri" d'età imperiale*, in AA.VV., *Vitae Mimae. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Como 1993, pp. 45-77.
- Giordani 2017: D. Giordani, *La carriera dello scurra: dalla bohème cittadina al parassitismo delle mense*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates XX. Truculentus*, Sarsina, 24 settembre 2016, Urbino 2017, pp. 153-167.
- Giussani-Lazzarini 1989: C. Giussani, C. Lazzarini (a cura di), M. Tullio Cicerone, *Difesa di Marco Caelio. Con un saggio introduttivo di E. Narducci*, Milano 1989.
- Graf 1991: F. Graf, *Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators*, in J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge 1991, 36-58.
- Grysar 1854: C. J. Grysar, *Der römische Mimus*, «Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften» 12, 1854, pp. 237-337.
- Guérin 2019: C. Guérin, *Laughter, Social Norms, and Ethics in Cicero's Works*, in P. Destrée, F. V. Trivigno (eds.), *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford 2019, pp. 122-144.
- Guillaumont 1997: F. Guillaumont, *Tragédie, comédie et mime dans le Pro Caelio*, «Vita Latina» 145, 1997, pp. 25-32.
- Kehoe 1984: P. H. Kehoe, *The Adultery Mime Reconsidered*, in D. F. Bright, E. S. Ramage (eds.), *Classical Texts and their Tradition*, Chico 1984, pp. 89-106.
- Klodt 1992: C. Klodt (hrsg.), *Ciceros Rede Pro Rabirio Postumo: Einleitung und Kommentar*, Stuttgart 1992.
- Lejay 1911: P. Lejay (éd.), *Œuvres d'Horace. Satires*, Paris 1911.

- Manuwald 2011: G. Manuwald, *Roman Republican Theatre: A History*, Cambridge 2011.
- Manzoni 1995: G. Manzoni, *Foroiuliensis poeta: vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano 1995.
- Marzullo 1973: A. Marzullo, *Dalla satira al teatro popolare latino: ricerche varie*, Milano 1973.
- Mazzarino 1980-1981: S. Mazzarino, *Contributo alla lettura del nuovo Gallus* (*JRS* 1979, 157 ss.) e alla storia della mima "Lycoris", «*Helikon*» 20-21, 1980-1981, pp. 3-26.
- Mazzoli 1987: G. Mazzoli, *Etimologia e semantica dello "scurra" plautino*, in S. Boldrini (a cura di), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino 1987, II, pp. 73-92.
- McKeown 1979: J. C. McKeown, *Augustan Elegy and Mime*, «*Proceedings of the Cambridge Philological Society*» 25, 1979, pp. 71-84.
- Narducci 2005: E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari 2005.
- Panayotakis 2005: C. Panayotakis, *Non-verbal Behaviour on the Roman Comic Stage*, in D. L. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman World*, Swansea 2005, pp. 175-193.
- Panayotakis 2006: C. Panayotakis, *Women in the Greco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire*, «*Ordia Prima. Revista de Estudios Clásicos*» 5, 2006, pp. 121-138.
- Panayotakis 2008: C. Panayotakis, *Virgil on the Popular Stage*, in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 185-197.
- Panayotakis 2010: C. Panayotakis (ed.), *Decimus Laberius: The Fragments*, Cambridge 2010.
- Petrone 1992: G. Petrone, *I Romani*, in U. Albin, G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro. I Greci. I Romani*, Milano 1992.
- Petrone 1995: G. Petrone, *Scene mimiche in Plauto*, in L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira (hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1995, pp. 171-183.
- Petrone 2004a: G. Petrone, *Modelli drammatici per la retorica*, «*Aevum Antiquum*» 4, 2004, pp. 159-170.
- Petrone 2004b: G. Petrone, *L'oratore allo specchio. I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in G. Petrone (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 133-146.
- Petrone 2005: G. Petrone, *La parola agitata: teatralità della retorica latina*, Palermo 2005.
- Petrone 2007: G. Petrone, *Cicerone e lo spettacolo*, «*Maia: rivista di letterature classiche*» 59, 2, 2007, pp. 223-237.

- Plebe 1952: A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952.
- Ramsey 2003: J. T. Ramsey (ed.), Cicero, *Philippics I-II*, Cambridge 2003.
- Reich 1903: H. Reich, *Der Mimus: ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903.
- Reynolds 1946: R. W. Reynolds, *The Adultery Mime*, «The Classical Quarterly» 40, 1946, pp. 77-84.
- Rohr Vio 2019: F. Rohr Vio, *Le custodi del potere. Donne e politica alla fine della repubblica romana*, Roma 2019.
- Rotolo 1957: V. Rotolo, *Il pantomimo*, Palermo 1957.
- Salzman 1982: M. R. Salzman, *Cicero, the Megalenses and the Defense of Caelius*, «The American Journal of Philology» 103, 1982, pp. 299-304.
- Santarcangeli 1989: P. Santarcangeli, *Homo ridens: estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze 1989.
- Siani-Davies 2001: M. Siani-Davies (ed.), M. T. Cicero, *Pro Rabirio Postumo*, Oxford 2001.
- Skinner 1983: M. B. Skinner, *Clodia Metelli*, «TAPhA» 113, 1983, pp. 273-287.
- Skutsch 1960: O. Skutsch, *Quotations in Cicero*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 2, 1960, pp. 195-198.
- Summers 1910: W. C. Summers (ed.), *Select Letters of Seneca*, London 1910.
- Tedeschi 2020: G. Tedeschi, *Spettacoli popolari a Roma dalla tarda repubblica alla prima età imperiale*, «Aevum antiquum» 20, 2020, pp. 127-158.
- Traina 1994: G. Traina, *Licoride, la mima*, in A. Fraschetti (a cura di), *Roma al femminile*, Roma-Bari 1994, pp. 95-122.
- Warnecke 1910: B. Warnecke, *Gebärdenspiel und Mimik der römischen Schauspieler*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum» 13, 1910, pp. 580-594.
- Wiemken 1972: H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.
- Wiseman 1985: T. P. Wiseman, *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge 1985.
- Wiseman 2008: T. P. Wiseman, «Mime» and «Pantomime»: *Some Problematic Texts*, in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 146-153.
- Wüst 1932: E. Wüst, s.v. *Mimos*, in *RE* XV, 2, 1932, coll. 1727-1764.
- Zimmermann 2020: B. Zimmermann, *Mimo e pantomimo a Roma*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma 2020, pp. 269-280.