

LA CONSOLAZIONE DEL DOLORE. NUOVE IPOTESI SUL DITTICO DEL POETA E DELLA MUSA

Fabio Troncarelli

A Massimiliano Vitiello
cui ardua nosse usus

*Amore venne negli anni lontani.
La luce impallidiva. Lei era schiva.
Suonava. E accanto a lei l'altro tremava.
James Joyce, Chamber music, 30*

Il dittico eburneo noto con il nome di 'Dittico del Poeta e della Musa', custodito presso il museo del Duomo di Monza, è uno dei più enigmatici cimeli dell'età tardoantica [1]. Nelle due valve sono raffigurati, con impressionante realismo, due personaggi: un uomo di mezza età, assorto nei suoi pensieri e una donna che suona la cetra.¹ L'uomo, ai cui piedi sono aperti un rotolo e delle tavolette cerate, siede nella stanza di un palazzo sontuoso, sormontata da un cornicione con nicchie dentellate da cui pendono tende, sostenuto da colonne tortili in stile corinzio. È coperto da un *himation*² aperto sul petto, secondo l'iconografia tradizionale di filosofi, oratori o poeti.³ Anche la donna che suona la cetra rispecchia un'iconografia tipica: il suo atteggiamento e il suo abbigliamento sono quelli delle Muse.⁴ La donna ha una veste lunga fino ai piedi, in parte coperta da un manto annodato sul fianco con cui si copre anche il capo. Ha i capelli sciolti e una corona di fiori sormontata da tre piume.

SIC ET NON

L'avorio fu segnalato per la prima volta nel 1759 nel *Thesaurus veterum diptychorum*,⁵ da Anton Francesco Gori che propose tre interpretazioni alternative per i personaggi raffigurati: il poeta Ausonio; il poeta Claudiano; e soprattutto⁶ il filosofo Boezio che all'inizio della *Consolatio* ha intorno a sé le Muse. Alla base di tali ipotesi vi era la convinzione che il dittico, datato alla fine del VI secolo d.C., fosse stato donato alla regina Teodolinda da Gregorio Magno e celebrasse un letterato ispirato da una

Musa collegato alla famiglia Anicia, cui secondo il Gori apparteneva anche papa Gregorio. Ausonio e Claudiano avevano infatti tessuto le lodi di illustri membri del clan degli Anicii, del quale faceva parte anche Boezio.

A distanza di pochi anni dal volume del Gori, nel 1794, Antonio Francesco Frisi nelle sue *Memorie storiche di Monza e sua corte*⁷ confutò la presunta provenienza del dittico, mostrando che esso era stato invece donato da Berengario I, come testimoniavano due antichi inventari degli oggetti del tesoro della cattedrale. Il Frisi spostò anche la datazione del manufatto alla prima metà del VI secolo, ma non rifiutò l'identificazione con Boezio in prigione e sostenne che la donna che cantava davanti al filosofo fosse sua moglie, abbigliata come una Musa: accettando una tradizione medievale, oggi messa in discussione dagli studiosi, secondo Frisi il nome della donna era Helpis: costei sarebbe stata la prima moglie presunta del filosofo (la Rusticiana, ricordata da Procopio di Cesarea, sarebbe stata la seconda moglie) ed avrebbe avuto la cetra come simbolo della sua attività poetica, poiché le venivano attribuiti inni che la critica recente assegna piuttosto a Paolino di Aquileia o a suoi imitatori.⁸

Nel 1865 l'identificazione con Boezio fu vigorosamente ripresa da Luigi Biraghi,⁹ dottore dell'Ambrosiana di cui divenne in seguito vice-prefetto: il sacerdote lombardo, autore di discussi studi sulla Milano medievale e su sant'Ambrogio e appassionato apologeta delle fede cattolica, affermò di avere letto il nome di Boezio, il titolo della *Consolatio Philosophiae* e di un'opera boeziana perduta nei due volumi aperti ai piedi dell'individuo ritratto nel dittico e il nome di Gesù nel rotolo che egli tiene nelle mani. Le affermazioni di Biraghi furono accolte con notevole scetticismo e contestate da autorevoli studiosi, come Hugh Fraser Stewart¹⁰ che nel 1891 prese apertamente le distanze nei confronti del sacerdote, cui non erano mancate critiche severe per altri studi da parte del Mommsen.



la foto sarà stampata in BN

1. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa.

Nel 1936 il Delbrueck definì le scritte sul codice e sulle tavolette cerate «*unleserliche*» ('illeggibili'), pubblicando una foto ingrandita delle *tabulae* che giustificava la sua affermazione.¹¹

La sua opinione è stata recentemente confermata da un autorevole studioso cattolico, Franco Buzzi, attuale prefetto dell'Ambrosiana, che ha tracciato nel 2002 un

equilibrato bilancio dell'attività del Biraghi, con le sue luci ed ombre: secondo il Buzzi (confortato dal parere di Marco Navoni e di Roberto Conti) non è possibile decifrare le parole scritte sui volumi nel dittico.¹²

Nella prima metà del Novecento diversi autori ritornarono da diverse angolazioni sul problema, senza optare per l'identificazione con un personaggio preciso e ricordando le diverse ipotesi del Gori che continuavano a circolare (in modo assai incongruo, a dire il vero, visto che la donazione di Gregorio Magno non c'era stata) cui nel frattempo si erano aggiunte anche altre possibilità (altrettanto incongrue), per esempio che si trattasse di Ennio, di Seneca o di Stilicone.

Richard Delbrueck giudicò il dittico estraneo agli avori consolari cui dedicò un celebre volume,¹³ pubblicando uno studio a parte sull'argomento. Lo studioso tedesco sostenne che era difficile identificare il personaggio rappresentato, mentre la Musa era sicuramente Erato; era anche problematico precisare il significato dell'opera, che ricordava esempi dell'arte dell'Italia settentrionale come la Cattedra di Massimiano di Ravenna. Altrettanto difficile era stabilire la data del dittico, che pur essendo verosimilmente degli inizi del VI secolo, avrebbe potuto anche essere più antico, senza escludere in linea di principio perfino il IV secolo.¹⁴

Wolfgang Fritz Volbach¹⁵ definì l'avorio di Monza un 'dittico privato', lo datò al VI secolo e lo attribuì all'Italia del Nord (pur sottolineando, insieme al Wulff, i suoi rapporti stilistici con capolavori dell'arte bizantina alessandrina del VI secolo) in base alla somiglianza strettissima tra le colonne e le nicchie con quelle del cosiddetto 'Dittico dei due amanti' della Queriniana di Brescia.

Nel 1934 Kurt Weitzmann e Stefan Schultz¹⁶ tornarono all'antica identificazione con Claudiano, a partire da considerazioni storiche e culturali e da una valutazione diversa dello stile dell'opera: il personaggio rappresentato non poteva essere Boezio, che nella sua *Consolatio* disprezza le Muse e le chiama *scaenicas meretriculas* e doveva invece essere un illustre pagano del IV-V secolo, per la mancanza di riferimenti espliciti al cristianesimo (un fenomeno difficilmente concepibile a partire dal V secolo) e per la somiglianza del ritratto con altri esempi simili dell'iconografia di questo periodo. Le tesi del Weitzmann e dello Schultz sono state recentemente riprese da un saggio di Marilena

Abbatepaolo del 2007, che aggiunge ulteriori confronti stilistici e contenutistici, ma sposta la datazione dell'opera più avanti, nel V secolo e propone di identificare la Musa con Tersicore.¹⁷ Di diverso avviso sono stati autorevoli storici dell'arte bizantina come John Beckwith, David Talbot Rice e Margaret Frazer tra 1961 e 1989:¹⁸ pur lasciando aperta la questione dell'identificazione dell'uomo e della Musa ritratti nel dittico (la Frazer propone comunque Calliope), gli studiosi hanno messo in evidenza la presenza di elementi tipici dell'arte di Costantinopoli e dell'arte alessandrina del VI secolo e la forte somiglianza della figura ritratta con quella di un piatto del Museo dell'Hermitage, databile con sicurezza all'età di Giustiniano, per la presenza di marchi di fabbrica dell'argento della zecca di Costantinopoli [2], corroborando tale datazione con la somiglianza di dettagli anatomici in un altro piatto costantinopolitano della stessa epoca, che ha i segni degli stessi punzoni. A tali elementi di natura stilistica, difficilmente confutabili, si affianca la considerazione che l'uomo raffigurato con marcato realismo non corrisponde alla tipologia di nessun personaggio conosciuto prima del VI secolo ed è di conseguenza verosimilmente contemporaneo all'epoca della realizzazione dei piatti, che mostrano invece la diffusione di un'iconografia simile.

Posizioni autonome sono state assunte da due studiosi di diversa formazione, i cui pareri vengono inspiegabilmente trascurati nella bibliografia sull'argomento: Pierre Courcelle¹⁹ e Kathleen Shelton.²⁰ Ambedue gli autori hanno mostrato in modo del tutto convincente i legami tra la scena raffigurata nel dittico e l'arte funeraria romana, nella quale sono frequenti simili incontri con le Muse. I due studiosi invece divergono nella valutazione di questo fenomeno: secondo Courcelle non è possibile ricavare alcun elemento preciso in favore di identificazione, anche se il filologo francese – *rara avis* – non manca di ricordare giustamente che Boezio non disprezza affatto le Muse ed anzi le esalta, distinguendo le *scaenicas meretriculas* della poesia elegiaca dalla *Musa Platonis* della filosofia, esplicitamente menzionata ed onorata (*Phil. Cons.*, III, c. 11, v. 14).

Secondo la Shelton, invece, la datazione dell'avorio va spostata nuovamente al IV-V secolo e vi sarebbero rapporti tra l'immagine dell'uomo nel dittico e quella dell'imperatore *Flavius Constantius* († 421 d.C.). Quanto alla Musa, grazie ai numerosi esempi dell'arte funeraria



2. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, piatto d'argento, particolare, VI secolo.

antica, la Shelton non ha difficoltà ad identificarla con Erato, che ha tutti gli attributi che compaiono nel ritratto a cominciare dalla cetra. In questa prospettiva non va dimenticato che il Courcelle, valorizzando osservazioni di Wulff e Delbrueck, ha indicato un avorio nel quale è raffigurata una Musa che ha esattamente lo stesso tipo di cetra, concordemente identificata con Erato [3a-b].²¹ Contributi più recenti sull'argomento non hanno aggiunto molto di nuovo: in genere gli studiosi si rifugiano in un prudente agnosticismo, riportando le diverse ipotesi di attribuzione o datazione; oppure ne riprendono una in particolare, portando qualche argomento in più, che tuttavia non è ancora decisivo.²²

ANTIQUIORES NON DETERIORES

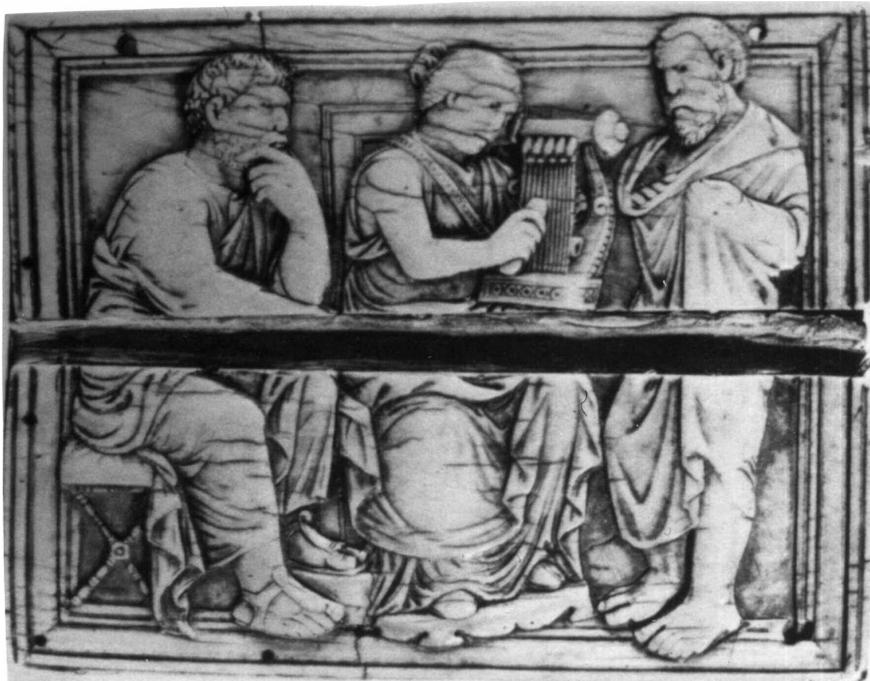
Dopo tanti pareri discordanti è senza dubbio difficile pronunciarsi. La prima cosa da osservare, tuttavia, è che in tale ridda di affermazioni si sia finito per perdere un po' di vista l'oggetto stesso delle ricerche. Basti a riguardo la semplice constatazione che nei diversi autori la descrizione dei personaggi e delle loro caratteristiche fisiche e simboliche è spesso poco sviluppata rispetto alle considerazioni di carattere culturale, artistico o tecnico, come se in fondo un'esposizione accurata contasse meno di un'interpretazione suggestiva. Ed invece dob-

biamo ripartire proprio da lì: da un'attenta analisi di ogni particolare, che gli autori del XVIII secolo, pur essendo meno smaliziati dei contemporanei, non trascuravano a differenza di certi studiosi moderni.

Cominciamo dal problema principale: le caratteristiche fisiche del personaggio rappresentato. Secondo il Gori era «*macilentus et essiccatus*», una definizione che già il Frisi rifiuta. Ed a ragione, perché se è vero che nel ritratto le ossa del costato sono evidenziate e questo può far insorgere il sospetto di una magrezza accentuata, è altrettanto vero che i muscoli del soggetto raffigurato sono rappresentati con cura e mostrano un fisico atletico e possente. Come è stato giustamente rilevato dal Delbrueck, vi è la volontà di equiparare il personaggio in questione ad un atleta,²³ secondo lo schema iconografico tipico con cui venivano ritratti i filosofi.

Nonostante ciò, ad un osservatore attento non sfugge che qualche cosa di vero nel giudizio del Gori ci sia: non tanto perché il fisico del personaggio sia *macilentus*, quanto piuttosto per un dettaglio piuttosto incongruo del suo viso. Se è vero che l'uomo è ritratto come un antico filosofo, egli è in realtà privo di un connotato tipico del sapiente antico: la barba lunga, la barba dell'uomo maturo che ispira un senso di autorevolezza e che lo distingue a colpo d'occhio da un giovinetto imberbe. In realtà l'uomo ha una barba non rasata da pochi giorni: la barba di un uomo che si trascura o che è nell'impossibilità di radersi. E questo non è normale. La barba di chi è raffigurato nei dittici si presenta infatti in due modi, in accordo alle consuetudini dell'età imperiale:²⁴ se è curata è corta, ma corre lungo le mascelle, non sulle guance, secondo il precetto di Marziale (8, 47); se è folta invece copre le mascelle e le guance scendendo sul petto. Nel nostro caso, la barba, pur essendo corta, invade anche le guance come accade a chi non si rade. Una simile connotazione è singolare: si vuole sottolineare che l'uomo non è in condizioni normali e non può o non vuole prendersi cura del suo viso.

Un altro elemento da considerare è il fatto che l'uomo stia seduto *meditabundus* su di un *humili lectulo*, come dice il Gori. Gli studiosi contemporanei hanno trascurato questo punto, accennando vagamente a una sedia, uno sgabello o uno scranno. A me pare che abbia ragione il Gori e che si tratti di un lettino, o al massimo di una panca adibita a letto, con i tipici pomelli che troviamo nei letti raffigurati in avori,



la foto sarà in BN

porte lignee o mosaici del VI secolo, come ad esempio nella decorazione musiva di età teodericiana a Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna [4a-b]: del resto la forma stessa del mobile è rettangolare e allungata come è di solito una panca e non ovale, tonda o quadrata come sarebbe logico aspettarsi da una sedia. Inoltre le sedie o le poltrone hanno di solito zampe più alte e non appena rialzate dal suolo, come invece hanno a volte i letti romani.

Nel mondo antico i letti di individui di basso rango avevano infatti di regola le zampe bassissime, secondo il modello greco del letto povero: il cosiddetto *askantes* per poveri, lo *skimpous* privo di fronzoli su cui dorme Socrate (Platone, *Prot.* 310 c) o il cosiddetto *chameune*, letto col materasso di paglia o di erba secca per gli schiavi e soldati cui alludono scrittori e poeti greci e latini (Aristofane, *Pl.* 540 e *Lis.* 916; *Pollux*, 6,11), tutti esemplari ben diversi dal letto di lusso, il cosiddetto *kline* che aveva invece le zampe più alte. Tuttavia, nel mondo romano anche letti più lussuosi possono avere le zampe corte, come ad esempio certi tipo di letti che vediamo nei dipinti di Pompei.²⁵

Le zampe raffigurate nel dittico arrivano all'altezza del polpaccio dell'uomo seduto, a differenza di ciò che avviene nelle sedie antiche e nelle sedie moderne nelle quali l'altezza media delle zampe arriva in genere all'altezza dell'articolazione interna del ginocchio. Con zampe così basse non ci si siede comodamente: ed infatti l'uomo non sta in posizione comoda, con

le gambe divaricate come viene rappresentato nei mosaici, nei dipinti o nei bassorilievi di età imperiale chi siede su una poltrona: sta piuttosto con le gambe intrecciate, un po' in bilico, come chi si siede temporaneamente e occasionalmente sul bordo di un lettino basso, una brandina su cui di solito si dorme. Questa posizione è quella che secondo alcuni autori latini assumevano gli individui per scrivere poggiando su un ginocchio le tavolette cerate o la pergamena,²⁶ stando sulla cosiddetta *lectica lucubratoria* o *lectulus*. Svetonio descrive questo tipo di 'letto da lavoro' nella *Vita di Augusto* (78,1) ed anche Seneca (*Ep.* 72), Persio (1, 529), Ovidio (*Tristia*, I, 11, 38) ed Orazio (*Sat.* 1, 4, 133) vi fanno riferimento. Plinio il Giovane a sua volta afferma di: «*iacere in lectulo suo compositus in habitum studentis, habere ante se scrinium*» (*Ep.*, 5,5), intendendo come «*habitum studentis*» l'atteggiamento di chi legge o scrive accovacciato su un *lecticulus*.

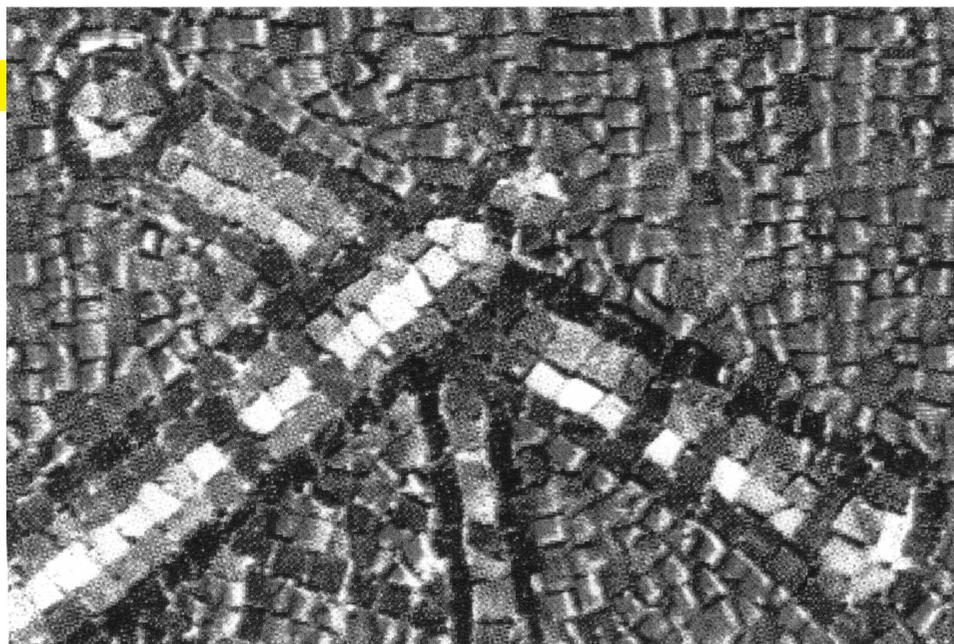
Se non ci si rende conto che l'uomo sta sul bordo di una specie di branda molto bassa, viene messo in secondo piano un altro dettaglio: il fatto che l'uomo non sieda su un comodo cuscino, ma piuttosto su un vecchio materasso, il *torus* dei latini, che per i poveri era imbottito di paglia o di erba secca come affermano Orazio e Marziale (Hor. *Sat.* 2, 3, 117; Mart., 14, 160). Il personaggio siede infatti su di una sorta di sacco, con la trama ruvida. Che nel dittico vi sia un sacco e non un cuscino è evidente dalla sua forma: esso è infatti molto più

3a. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, dittico di Erato e dei Filosofi, particolare, V secolo.

3b. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, particolare.



la foto sarà stampata in BN



4a. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, particolare.

4b. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, mosaico, Il paralitico di Bethesda, particolare, VI secolo.

grande dei cuscini che di solito spuntano sotto i personaggi seduti nei dittici;²⁷ lo stesso sacco che troviamo sui letti poveri degli umili protagonisti dei Vangeli, come quello del paralitico di Bethesda nell'avorio del Fitzwilliam Museum M 10, M. 11-1904 di Cambridge, che ha un'identica tramatura [4b].²⁸

Con accanito realismo l'artista che ha realizzato il dittico di Monza ha messo in evidenza che il sacco è vecchio e logoro. Un simile dettaglio non è casuale. Il contrasto tra l'ambiente lussuoso in cui si svolge la scena e il materasso realisticamente connotato su cui è seduto l'uomo rappresentato è singolare, così com'è singolare il fatto che il ritratto idealizzato di un novello filosofo, sia poi accompagnato dall'ostentazione, per nulla idealizzata, di una barba mal rasata.

L'uomo perplesso e quasi malinconico, appollaiato su un lettino, con la barba non rasata, seduto su un povero materasso, vecchio e liso, non corrisponde, nonostante il corpo possente, all'immagine trionfale di un letterato in posa, al culmine della sua gloria: ed invece ci fa pensare ad un individuo che, pur avendo un fisico che incute rispetto, è in difficoltà e giace su un piccolo letto, privo di conforti da parecchi giorni, senza potersi occupare appropriatamente del suo corpo.

L'altro aspetto da considerare è la presenza della Musa. Gli studiosi si sono chiesti quale Musa fosse e, come abbiamo ricordato, hanno proposto varie interpretazioni: Calliope, Tersicore, Erato.²⁹

Pur osservando che l'iconografia di Erato risponde meglio di quella delle altre all'immagine che vediamo, ci sembra opportuno ricordare due cose, in apparenza notissime, ma di fatto trascurate dagli studiosi in questa circostanza. La prima è che la presenza di una o più Muse accanto ad un personaggio in un sarcofago o in un mosaico raramente testimonia che esso sia stato in rapporto con una Musa specifica: molte iscrizioni sui sepolcri mostrano chiaramente che il defunto o il committente dell'opera svolgeva tutt'altra attività da quella che la Musa dovrebbe ispirare. La presenza della Musa indica solo che il defunto voleva essere considerato un uomo civile e colto, un *Mousikos Aner*. Come ha scritto Henri-Irénée Marrou: «Ufficiali, medici o funzionari preferiscono essere ricordati soprattutto come discepoli delle muse, 'uomo delle muse', *Mousikos Aner*».³⁰

Il secondo aspetto da non dimenticare è l'uso, anch'esso largamente attestato, di ritrarre la moglie del defunto o del committente dell'opera nelle vesti di una Musa, quasi Musa ispiratrice dell'esistenza terrena del *Mousikos Aner* accanto al quale ha vissuto, come mostra una iconografia diffusissima, ben nota, a partire dagli studi del Marrou.³¹ Le testimonianze in questo senso sono numerose: citeremo a puro titolo d'esempio, la raffigurazione della moglie nei panni di Polimnia nel sarcofago di *Publius Peregrinus* del Museo Torlonia. Una simile rappresentazione era normale nell'iconografia funeraria dei coniugi. Ha scritto a questo pro-

posito la Paduano Faedo: «Gli sposi sono generalmente ritratti seduti, l'uno di fronte all'altro: la donna suona la lira o la cetra; l'uomo stringe nelle mani un *volumen*; si assiepano intorno a loro le Muse». ³² Se le due osservazioni che abbiamo ricordato sono vere, dobbiamo prendere in esame la possibilità che la presunta Musa del dittico non sia una vera Musa e che non abbia un rapporto preciso con l'attività dell'uomo raffigurato, ma sia piuttosto la sposa dell'intellettuale nell'altra valva (caratterizzato come intellettuale dai suoi libri).

La sposa sarebbe dunque rappresentata nei panni della Musa ispiratrice di un *Mousikos Aner*. Solo il Frisi ha avuto il coraggio di proporre una simile ipotesi, anche se, come si è già detto, nella sua proposta c'erano valutazioni erranee che la critica moderna rifiuta. Ma se mettiamo da parte le valutazioni erranee, resta il fatto che il ragionamento del Frisi contiene un nucleo di verità. E ciò è confermato da un altro particolare, cui il Frisi stesso si è richiamato confusamente, ma non del tutto impropriamente: l'acconciatura della Musa. Il Frisi ha fatto notare che i capelli sciolti della Musa e il velo sulla testa indicano piuttosto una matrona romana, che una Musa. L'affermazione contiene una parte di errore, ma anche una parte di vero. Anche se non possiamo acconsentire all'erronea convinzione del Frisi secondo la quale solo le vergini romane portavano i capelli raccolti sulla nuca, smentita da troppe statue classiche, ed anche se probabilmente i capelli della donna riflettono un particolare tipo di acconciatura, piuttosto che essere davvero sciolti, ³³ è però vero che le matrone romane avevano l'obbligo giuridico di mostrarsi velate in pubblico. ³⁴ È altrettanto vero che il velo della matrona romana non si addice alle Muse. L'unica Musa che a volte può presentarsi con la testa coperta dal mantello è Polimnia, perché il mantello fa parte dell'iconografia di questa Musa e occasionalmente può coprire parte del volto, anche a causa dei gesti e delle posizioni che essa assume. Tuttavia Polimnia non è mai raffigurata con la cetra e non ha, dunque, nulla a che fare con il dittico che esaminiamo.

I numerosi esempi di ritratti di Muse nei sarcofagi, attentamente analizzati da Lucia Paduano Faedo, mostrano in modo evidente la costanza dei moduli iconografici antichi: a parte qualche eccezione in pochi ritratti di Polimnia (pur sempre rari rispetto ad altre raffigurazioni dello stesso soggetto), le Muse, di regola, non hanno

il capo velato. E ben a ragione, poiché esse sono per definizione vergini e non matrone. Sono invece le spose del defunto ad averlo: ed esse, come si è già visto, hanno frequentemente le sembianze di una Musa.

La presenza del velo non indica, tuttavia, solo la condizione della matrona romana, cui era vietato mostrarsi in pubblico a capo scoperto: può indicare infatti anche la condizione vedovile, dal momento che le vedove che facevano voto di non risposarsi indossavano abitualmente il *flammeum* che avevano il giorno delle nozze.

Nel caso del ritratto che consideriamo l'allusione alla condizione vedovile è probabile anche per un'altra ragione: la donna velata non porta il velo in pubblico, ma nell'intimità di un luogo chiuso, dove non ci sarebbe obbligo di velarsi: ciò sembra suggerire che il velo è un attributo fisso di chi viene raffigurato, qualcosa di talmente connaturato alla sua persona da non essere tolto neppure in privato.

Last but not least. Un altro elemento importante notato dal Frisi e dal Gori è la forma della cetra suonata dalla Musa. Si tratta di uno strumento a undici corde: e le undici corde costituiscono la forma più compiuta e matura della evoluzione della scala pitagorica secondo Boezio nel *De Musica (De Institutione Musicae, I, 20)*. Il filosofo ricorda che vi è stata un'evoluzione dell'originale scala pitagorica che culmina nell'introduzione dell'undicesima corda da parte del celebre musicista Timoteo di Mileto. Il raggiungimento della perfezione in questo ambito permette di ottenere il risultato più perfetto nella fruizione della musica. Per Boezio la musica è la quintessenza della filosofia morale e permette al *Mousikos Aner* di entrare in sintonia con l'Armonia del *cosmos* costruito in accordo ai principi matematici di cui la musica è espressione, come attesta Platone nel *Timeo*: ³⁵ non a caso nella *Consolatio* la Filosofia canta continuamente per esortare il prigioniero ad elevare lo sguardo al cielo ed esporgli la struttura dell'Universo, come nel celebre canto III del libro nono, ispirato dal *Timeo* di Platone.

BENE DOCET, QUI BENE DISTINGUIT

Di fronte a un ritratto che potrebbe essere del VI secolo di un uomo di una cinquantina d'anni, seduto su un *misero lectulo*, mal rasato, ma circondato da libri, cui appare una Musa, che potrebbe essere la sua vedova, viene spontaneo

il nome di Boezio, che lasciò vedova Rusticiana quando aveva una cinquantina d'anni e che si autorappresenta all'inizio della sua *Consolatio* seduto su un *lectulo* («*in extrema lectuli mei parte*»: *Phil. Cons.* I, 1, 14), con un povero materasso («*nostro [...] toro*»: *Phil. Cons.*, I, 1, 7), assistito dalle Muse dell'elegia, subito rimpiazzate dalla Musa della filosofia.

Quest'identificazione è favorita da un altro dettaglio degno di estrema attenzione, che non è stato notato da nessuno, neppure da Gori o dal Frisi, che anzi ha fatto di tutto per occultarlo, prigioniero di una teoria del restauro tipica del Settecento ma aborrita dai contemporanei:³⁶ sulla fronte del personaggio del dittico c'è una vistosa ferita, molto realistica, ottenuta con un abile lavoro di incisione [5]; la simulazione di un taglio profondo, con la pelle ai lati rialzata com'è tipico delle ferite di questo genere. L'intaglio che rappresenta la ferita è stato eseguito con la stessa tecnica con cui sono stati incisi i capelli e la barba del personaggio: tracciando una serie fittissima di piccole incisioni parallele, accostate in modo da sembrare una riga continua [5]. In questo modo appare un vero e proprio solco nella fronte del personaggio.

Al di sotto c'è una seconda linea che simula la pelle rialzata: l'incisione di questo tratto è stata eseguita, come quella per rappresentare la ruga di mezzo nella fronte del personaggio, tracciando il solco in due tratti: il taglio principale è ottenuto poggiando la punta dello strumento in orizzontale ma al momento di terminare l'ultimo tratto viene inciso con tocco più leggero, inclinando obliquamente la punta dello strumento al momento di staccarlo in modo che la linea risulti affusolata e appuntita alla fine [5]. Come non pensare al racconto della morte di Boezio fatto dall'Anonimo Valesiano? Secondo questa fonte, considerata da tutti estremamente autorevole, il filosofo sarebbe stato torturato con una corda stretta progressivamente intorno alla fronte, una sorta di garrota che gli avrebbe fatto uscire gli occhi fuori dell'orbita.³⁷ Se l'inclinazione della corda era quella che vediamo nel dittico si comprende bene come ciò potesse accadere: per provocare la ferita raffigurata la corda deve essere stata legata dall'alto verso il basso in modo che passi proprio sul sopracciglio destro; stringendolo esageratamente si provoca la frattura dell'occipite e quindi uno spostamento del bulbo oculare.

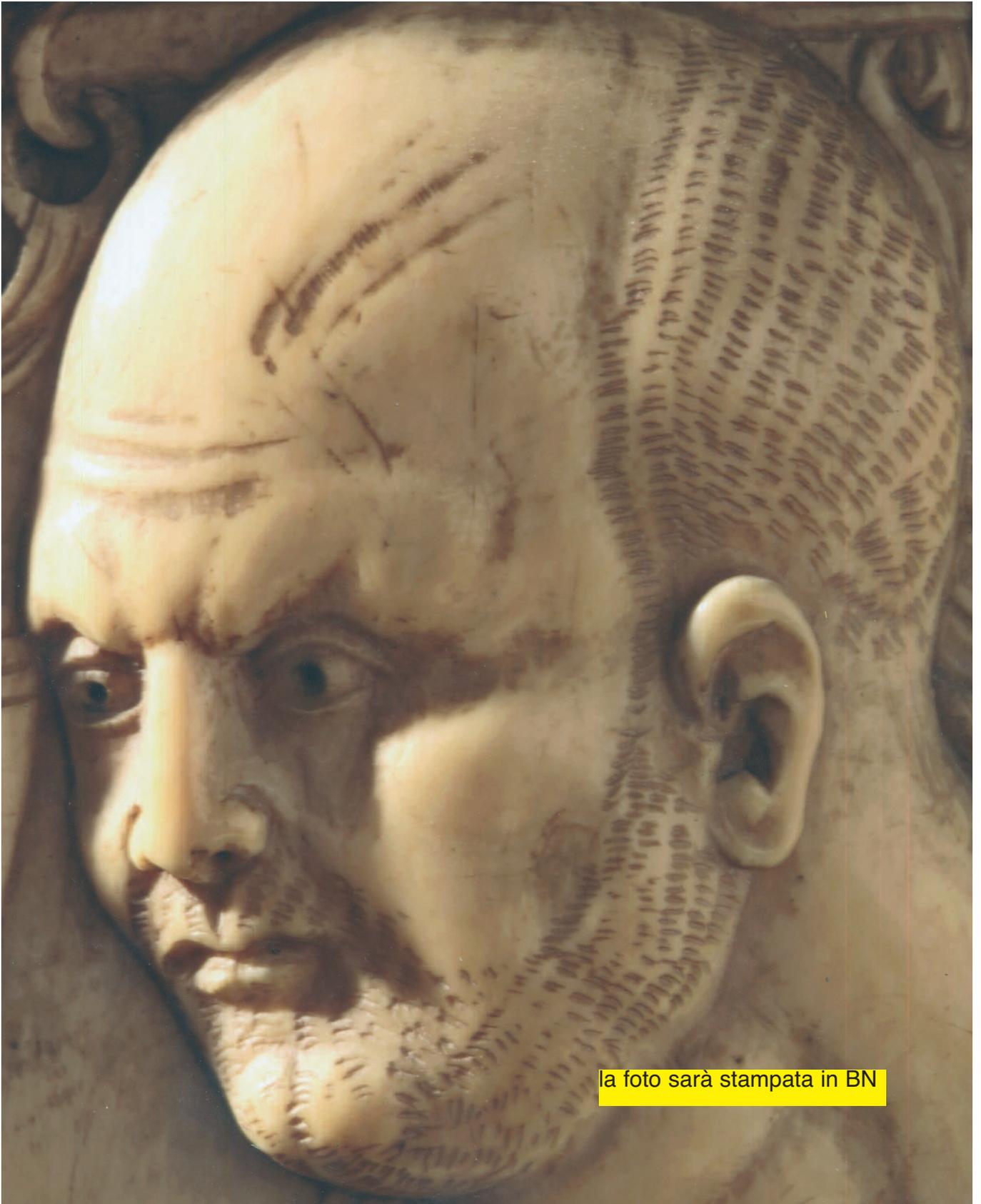
Una simile terribile tortura era in uso presso i

Bizantini, come sappiamo da Procopio da Cesarea, che descrive l'uso dello stesso tormento per far confessare a un servo una congiura ai danni di Teodora (*Anecd.*, XVI). È possibile che i carnefici di Boezio gli abbiano fatto subire un'analogia sorte per estorcergli una confessione della sua presunta congiura contro Teodorico, che avrebbe avuto un'importanza propagandistica per giustificare l'esecuzione di un personaggio della sua levatura. In ogni caso, qualunque sia stata la motivazione dei suoi persecutori, resta il fatto che una simile tortura permette di comprendere il significato della ferita sulla fronte dell'uomo ritratto nel dittico, altrimenti inspiegabile.

Il rapporto del nostro dittico con l'Anonimo Valesiano non è fortuito. La storiografia più recente ha infatti sostenuto che il testo dell'Anonimo o, più verosimilmente, la cronaca che è alla base della rielaborazione e degli estratti del testo che l'Anonimo ha cucito insieme, «provenga dall'area anicia»,³⁸ un'ipotesi già suggerita da Momigliano, ripresa con vigore e plausibili argomenti da Zecchini, cui ha dato ulteriore riscontro la scoperta di precisi parallelismi tra l'Anonimo e Cassiodoro, messi in luce da Vitiello sulla scia del Festy.³⁹

A tutto ciò si può aggiungere un altro elemento, a partire da una fonte estremamente autorevole, ancora inedita. Nelle sue informatissime *Historiae Imperiales*, Giovanni de' Matociis, attivo a Verona al tempo di Dante e «per il suo tempo [...] erudito di molto valore»,⁴⁰ afferma esplicitamente che esiste un legame diretto tra l'Anonimo e Jordanes, l'autore della *Storia dei Goti* desunta dall'*Historia gotica* di Cassiodoro. Giovanni, che saccheggia senza complimenti la *Storia dei Goti* di Jordanes,⁴¹ asserisce di servirsi anche di un'altra opera dello stesso storico: una perduta *Vita Boethii* di Jordanes che costituisce la fonte principale per la sua ricostruzione del processo di Boezio, nella quale era citato *verbatim* il racconto della morte del filosofo fatto dall'Anonimo. Scrive infatti Giovanni: «*De [Boethii] morte diversi diversa scripserunt. Nam Jordanis historicus, cuius narratione sequor, scribit quod Theodoricus rex apud Ticinum inauditum Boetium precepit interfici. Quem in agro Calventiano ubi in custodia tenebatur corda inserta in fronte diutissime tortum, ita ut oculi eius de capite exirent, fuste mactari precepit*».⁴²

Non possiamo approfondire in questa sede le conseguenze di una simile attribuzione: ad ogni modo, il minimo che possiamo dire è che essa



la foto sarà stampata in BN

conferma con forza la connessione tra gli Anicii e l'Anonimo Valesiano che studiosi di indiscutibile autorità hanno già sottolineato. Giovanni aveva in mano una *Vita Boethii* ricca di citazio-

ni dell'*Anonymus*, attribuita a torto o a ragione a Jordanes («*Boecius [...] ut scribit Jordanis in vita eius [...]*»⁴³), un'opera di cui abbiamo peraltro due citazioni in almeno due testi altomedie-

5. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, particolare (foto a luce radente).

6. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, particolare (foto a luce radente).



vali dell'XI-XII secolo,⁴⁴ che testimonia il rapporto tra il clan degli Anicii con l'Anonimo evidenziato dagli storici moderni.

SCRIPTA MANENT

Alle ipotesi che abbiamo formulato manca la conferma di un'attestazione scritta che convalidi l'identificazione proposta. Ma siamo davvero sicuri che tale conferma non esista? Certo, dopo le letture avventurose del Biraghi e dopo le smentite di autorevoli studiosi può sembrare temerario tentare ancora di decifrare le scritture 'unleserliche' del nostro dittico. Eppure, come sempre accade, non ci si deve fidare della prima impressione e non si deve mai dare nulla per scontato. Se abbiamo il coraggio di riaprire una questione che sembra ormai chiusa ed affrontarla con un altro metodo potremo forse raggiungere risultati nuovi.

La prima osservazione da fare è che il giudizio formulato dal Delbrueck e dal Buzzi non è infondato e trova un'apparente conferma nell'esame diretto del manufatto. Se guardiamo l'avorio, mettendoci in posizione frontale, con una luce diretta disposta verticalmente rispetto alle immagini, non possiamo che sottoscrivere ciò che hanno affermato gli studiosi autorevoli

che lo hanno esaminato: nel rotolo e nelle tavolette cerate ai piedi dell'uomo raffigurato e nel rotolo stretto nel suo pugno non si riesce a distinguere nulla di preciso e ciò che appare può essere interpretato come una simulazione di scrittura [7].

Nel rotolo a sinistra di chi guarda c'è quella che si suole definire 'pseudoscrittura', ottenuta incidendo sull'avorio una fitta serie di segni senza significato alfabetico, uniti da pseudolegamenti, tra i quali viene intercalata qualche lettera alfabetica, come ad esempio una 'n' ed una 'm' in una rozza capitale corsiva nella penultima riga (il senso di lettura si ottiene rovesciando il dittico). Questa tecnica di rappresentazione della scrittura in un libro dipinto è attestata già in antichi vasi greci e raggiunge in alcuni casi effetti notevoli di illusione ottica: un caso confrontabile al nostro dittico, di epoca tardoantica, è la 'pseudoscrittura' sul libro aperto del sant'Agostino del Laterano (oggi al Museo Gregoriano profano) datato al VI secolo d.C., nel quale si alternano con sapiente effetto visivo alcuni tratti disarticolati e qualche lettera. Esempi simili in età romana e classica e tardoantica non mancano, mostrando la costanza di una tecnica di simulazione che si mantiene inalterata nei secoli e si ripete nel Medioevo e nel Rinascimento.⁴⁵

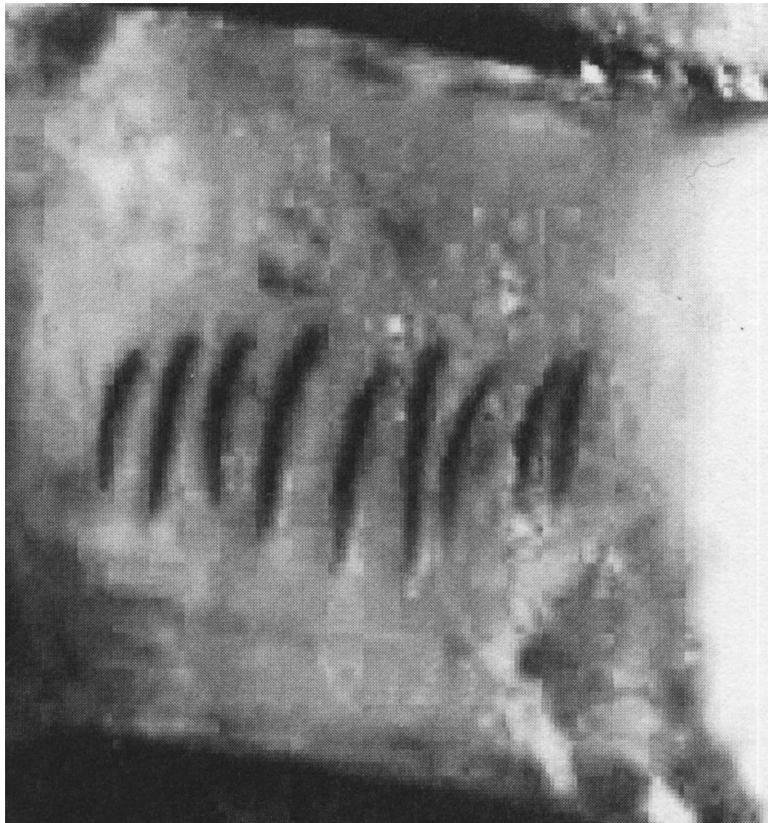
Nelle tavolette cerate ai piedi dell'uomo, a destra di chi guarda, la finta scrittura è ottenuta con una serie di intagli graffiati a punta secca sull'avorio, in modo da formare tratti verticali paralleli. Anche questo tipo di immagine della scrittura si trova in testimonianze di età quasi contemporanea al dittico o di altri periodi storici: un esempio paragonabile è il libro aperto in mano a san Lorenzo nel mosaico del Mausoleo di Galla Placidia, nel quale troviamo una serie di tratti verticali di diverso spessore, allineati con ordine, in qualche caso alternati a un tratto obliquo.

Lo stesso tipo di pseudoscrittura c'è nel rotolo tenuto in mano dal personaggio raffigurato, anche se in questo caso gli intagli sull'avorio appaiono ben diversi dagli altri: i singoli tratti sono infatti stati tracciati con uno strumento a punta più sottile e si presentano male allineati e di formato diverso tra loro. Una simile disarmonia rispetto alle altre due raffigurazioni della scrittura avrebbe dovuto far riflettere ed è stata invece sottovalutata da chi ha esaminato il dittico. Presumibilmente gli studiosi hanno pensato che, pur essendo eseguita in modo diverso, essa è pur sempre una forma di pseudoscrittura simile alle altre due pseudoscritture nello stesso avorio e tali simulazioni non hanno, comunque, un significato alfabetico. Di conseguenza, non hanno esitato ad affermare che nel dittico di Monza non c'è dunque scritto nulla.

Ma sarà vero?

Mai come in questo caso è valido il detto: l'apparenza inganna. Se infatti osserviamo più attentamente l'avorio ci accorgeremo che il giudizio di 'illeggibilità' va rivisto.

La prima cosa da notare è che sul corpo del personaggio seduto è stata dissimulata abilmente una frase, incidendo alcune lettere in caratteri molto piccoli, che formano sigle e compendi ben individuati, riportati nei repertori di abbreviazioni antiche e medievali. Tali lettere sono in corrispondenza della clavicola destra, sotto la spalla destra e seguono sinuosamente la linea dell'osso e dei muscoli fino al centro del petto. Le lettere (scritte in capitale, tranne 'annis' in minuscola corsiva) sono: 'TA NA .E. annis X'. Il significato della frase può risultare ostico al profano e potrebbe indurlo a pensare con disarmante ingenuità che le lettere non abbiano significato. Chi invece ha sufficiente esperienza e pratica di abbreviazioni antiche e tardoantiche non si meraviglierà di ritrovare sigle o compendi tipici dei manoscritti giuridici altomedie-



vali e delle epigrafi antiche e tardoantiche. In accordo con i dizionari di abbreviazioni e la letteratura scientifica sull'argomento, proponiamo di leggere la frase in questo modo: 'T(utoris) A(uctoritate) N(ostr)A E(ius) annis decem' [6].⁴⁶ Torneremo in seguito su questa frase e sul suo significato. Per ora è sufficiente osservare che l'esistenza di lettere celate nel ritratto fa nascere il sospetto che vi possa essere qualche altra parola, egualmente sfuggita agli osservatori, che forse possiamo rinvenire se esaminiamo l'avorio con maggior attenzione.

Se ci si sposta di lato rispetto all'immagine e la si illumina con una luce obliqua da sinistra, con l'angolo usato nelle foto a luce radente,⁴⁷ l'effetto ottico di questo tipo di illuminazione ci permette di distinguere alcune lettere, malamente occultate sotto gli intagli del rotolo stretto in pugno dal personaggio raffigurato. Tali lettere sono state mascherate da una mano diversa da quella di chi ha realizzato il dittico e scritto originariamente il testo, dapprima con una politura leggera dell'avorio che ha fatto svanire parzialmente le incisioni precedenti ed in seguito incidendo sopra ai resti delle scritte una fitta e sgraziata serie di tagli verticali, che non sono riusciti però a coprire totalmente tutte le lettere. Ciò è evidente nel caso di alcune lettere nella parte sinistra di chi guarda, ma in posizione

7. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, particolare (foto a luce radente).



8. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, particolare (foto con filtro a infrarossi, rifotografato con pellicola ad alto contrasto).

rovesciata rispetto allo spettatore, che i tagli hanno appena lambito: come possiamo vedere ingrandendo fotograficamente il dettaglio si legge chiaramente una 'S' e una 'M' sormontata da una 'L' ed una 'S' più piccole [8]. Sotto gli intagli si può intravedere, con molta difficoltà, una 'S' in un'onciale influenzata dalla capitale rustica corsiva, con un tratteggio tipico di cui abbiamo esempi nel VI secolo. Subito dopo la 'S' è ancora visibile, sempre con difficoltà, sotto a una serie di intagli, una 'M' in capitale rustica corsiveggiante, di cui abbiamo altri esempi nella stessa epoca. La 'S' e la 'M' seminasconde tra i tagli sembrano una replica semplificata della 'S' e della 'M' ancora visibili sopra i tagli. Se continuiamo il nostro esame e osserviamo ciò che compare nella parte destra del rotolo stretto in pugno dell'uomo, scopriremo che sotto a tagli verticali che sembrano senza senso, si nascondono invece, sempre in posizione rovesciata, altre lettere che formano un nome. Come si può vedere dalla foto che pubblichiamo⁴⁸ c'è scritto chiaramente 'anicu' che si può integrare senza eccessivo sforzo in 'Aniciu[s]' [8]. Se questo è vero, non è difficile interpretare la 'M+LS' e la 'S' che avevamo visto: esse valgono per *M(an)L(iu)S S(eve)R(inus)*. Il personaggio seduto è dunque 'Anicius Manlius

Severinus' cioè Anicio Manlio Severino Boezio. A differenza di quanto avviene di solito nei dittici consolari, il nome di Boezio è stato scritto in caratteri piccoli, rovesciato, incompleto, in modo da essere trovato solo con difficoltà. Ma è stato scritto e chi riesce a scoprirlo lo può leggere. La ragione dell'occultamento del nome e della successiva decisione di cancellarlo non è difficile da capire. Ho già avuto occasione di accennare in un altro articolo alla 'congiura del silenzio' sul caso Boezio,⁴⁹ un'espressione che anche uno studioso autorevole come John Magee non ha esitato ad usare.⁵⁰ Parlare del filosofo poteva essere pericoloso: e pericoloso poteva essere anche avere in mano un dittico funebre in cui egli venisse commemorato. Chi temeva di essere coinvolto nella caccia alle streghe inaugurata da Teodorico, aveva tutto l'interesse di cancellare in fretta e furia i riferimenti espliciti nel dittico ad un uomo condannato a morte e all'oblio. Non a caso chi invece si espone pubblicamente a favore di Boezio, come suo suocero Simmaco, finì la sua vita tragicamente. Se non andiamo errati la frase incisa sotto la spalla dell'uomo seduto è proprio dovuta all'iniziativa di Simmaco. Sappiamo infatti che egli fu effettivamente tutore di Boezio ed il periodo in cui ha esercitato questa funzione

può effettivamente essere durato dieci anni. La data di nascita di Boezio proposta dalla *Prosopography* di Martindale (largamente condivisa dagli studiosi) è infatti intorno al 480-481⁵¹ e la data di morte presunta del padre di Boezio secondo lo stesso Martindale è poco dopo il 487, quando Boezio era ancora *infans* e a norma del diritto romano doveva avere un tutore. Se Boezio, com'era frequente all'epoca sua, ha assunto la toga virile intorno ai sedici anni,⁵² Simmaco è stato suo tutore per un periodo di circa dieci anni. Il ricordo nel dittico di quest'importante funzione svolta da Simmaco non ha ovviamente significato giuridico, dal momento che ormai erano passati molti anni dalla sua cessazione: ha invece un profondo carattere affettivo, perché sottolinea che chi ha commissionato il dittico ha il diritto morale di ricordare il defunto perché nel passato è stato suo tutore, cioè un secondo padre.

L'intervento di Simmaco permette di datare il dittico all'epoca immediatamente successiva alla morte di Boezio, tra 524 e 526, poiché il suocero di Boezio fu ucciso «all'incirca tra il novembre 525 e il marzo 526».⁵³

Con questa datazione concorda pienamente la forma delle lettere incise sull'avorio dall'artista che ha realizzato il dittico in capitale, onciale e minuscola corsiva. Le tre forme grafiche si alternano e formano un ibrido grafico ben noto a chi si occupa di grafie tardoantiche: Lowe l'ha definita «*sloping uncial*» e i paleografi italiani la chiamano abitualmente «onciale di glossa», un termine piuttosto vago che include una serie di testimonianze multiformi. Nel nostro caso chi scrive usa un ibrido grafico che mescola capitale, onciale e minuscola in soluzioni posate e corsive, paragonabile nell'aspetto complessivo e soprattutto nel tratteggio spezzato di origine corsiva di certe lettere come la 'n' e la 'c', alle note della terza e quarta mano dei glossatori del cosiddetto Ilario basilicano (simili a loro volta ad altre mani che intervengono nei margini di manoscritti vivariensi).⁵⁴ Ho già proposto da tempo, sulla base di una pluralità di elementi convergenti, di datare la terza e la quarta mano (e quelle ad esse simili) nel secondo quarto del sesto secolo (530-560) e di attribuirle a compagni di vecchia data di Cassiodoro, ex-funzionari o comunque scriventi abituati a testi di carattere legale gremiti di *notae iuris*, provenienti verosimilmente da Roma o Ravenna, i luoghi nei quali l'autore delle *Variae* aveva più a lungo lavorato.⁵⁵ Se non andiamo errati anche la scrit-

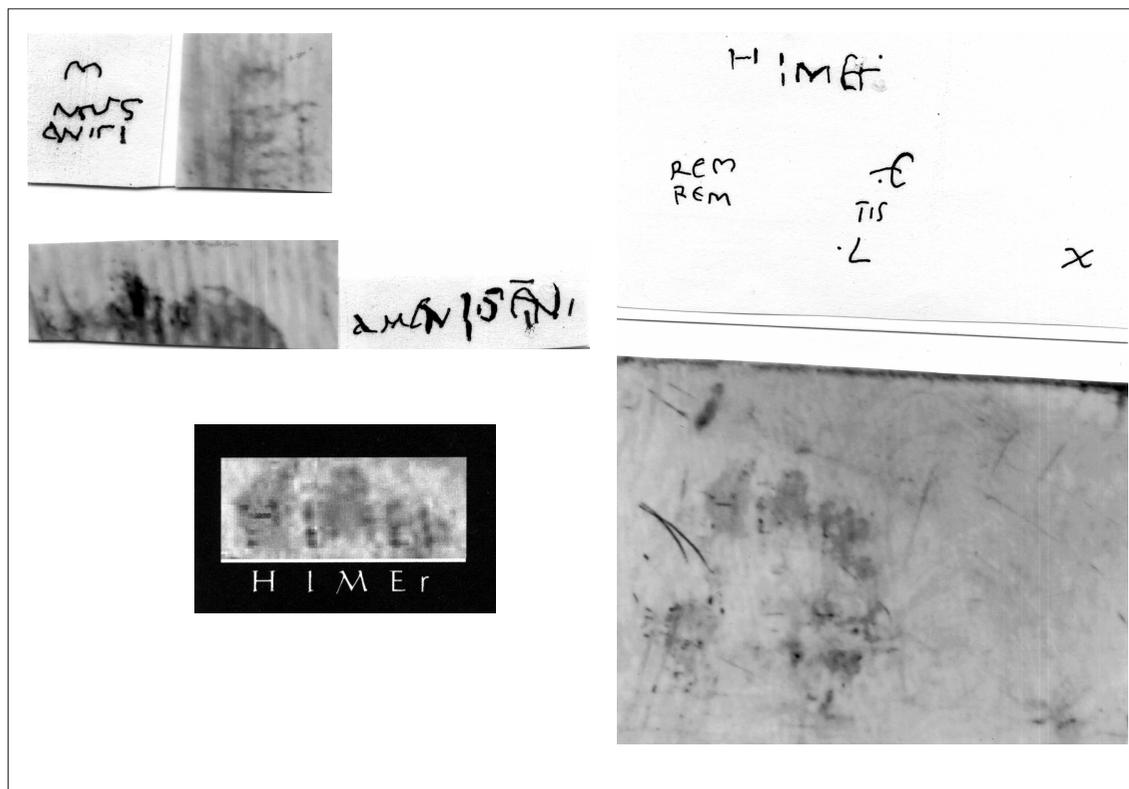
ta nel rotolo chiuso del nostro dittico risale a questo periodo. La mano che ha inciso le parole sul rotolo è certamente italiana, come risulta da un confronto con molti altri esempi sicuramente italiani e come risulta *e converso* dal diverso aspetto di mani di educazione grafica greca che ricorrono ad esempi nei manoscritti legali dell'età di Giustiniano. Osserveremo, che la 'a' è di forma onciale ha l'occhiello a goccia, in una forma testimoniata da molti esempi del VI secolo, ma che ricorre anche in ibridi grafici in cui la corsiva e la onciale si mescolano, come per esempio nella terza mano del glossatore dell'Ilario basilicano.⁵⁶ La 'n' è di forma corsiva e viene impiegata normalmente nell'ibrido grafico usato dalla quarta mano del glossatore dell'Ilario basilicano e da altre mani ad esso simili. Il legamento 'ci', con la 'c' alta, in due tratti e la 'i' attaccata alla curva inferiore della 'c' è comune alla corsiva nel VI e VII secolo (ricorre ad esempio nella celebre 'notula' di Giovanni conservata nel museo del Duomo di Monza⁵⁷). La 'u' onciale e semionciale con il primo tratto curvilineo molto arrotondato è piuttosto comune in esempi del VI secolo. Anche la 'S' spezzata e la 'M' corsiveggiante tracciate rovesciate a sinistra di chi guarda trovano riscontro in simili lettere nella terza mano del glossatore dell'Ilario basilicano.⁵⁸

Attraverso l'analisi grafica possiamo dare una conferma alle localizzazioni proposte dal Delbrueck e del Volbach, che attribuivano il dittico di Monza all'Italia settentrionale, il cui epicentro è Ravenna, anche se in linea di principio non si può escludere che maestri simili a quelli ravennati, particolarmente esperti nelle arti dell'intaglio e incisione dell'avorio, potessero essere attivi anche a Roma dove risiedevano i consoli e i senatori che hanno certamente commissionato dittici eburnei nella prima metà del VI secolo. La nostra datazione è inoltre congruente con la datazione del dittico alla prima metà del VI secolo proposta da tanti autorevoli studiosi in base a confronti stilistici di tipo artistico senza l'ausilio della paleografia.

VIDEMUS NUNC PER SPECULUM IN AENIGMATE

Gli studiosi non hanno prestato attenzione al rovescio del dittico o al massimo hanno affermato che non rivelava nulla all'osservatore. Non è così. Sulle tavolette di legno che sostengono la parte in avorio ci sono numerose scrit-

9. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, parte interna sinistra, particolari.



te, evanide o erase, che possono fornirci utili informazioni. Com'era costume all'epoca il retro del dittico veniva utilizzato per scrivere appunti sparsi o frasi compiute, una pratica che, del resto, è connaturata alla somiglianza strutturale dei dittici più lussuosi con i più comuni dittici di legno o di legno spalmato di cera: i *pugillares* impiegati per scrivere.

Tralasciando una serie di piccole frasi o di singole parole a carattere religioso di epoche diverse, che non è possibile analizzare in questa sede,⁵⁹ ci limiteremo a descrivere ciò che è stato vergato da tre mani del VI secolo che ci sono parse significative.

La mano più antica che siamo riusciti ad identificare, senza alcun dubbio del primo quarto del VI secolo, ha lasciato tre brevi notazioni in un'aggraziata e fluida capitale rustica, di elevato livello grafico, scritta in caratteri molto piccoli, con tratteggio all'antica, in cui compaiono legamenti corsivi; una 'e' onciale e una 'n' dell'alfabeto tironiano [9].

Le notazioni sono disposte in questo modo:

1) Nel retro della valva dove c'è Boezio, entro la cornice a sinistra di chi guarda c'è scritto: 'M/NIUS/ANIC-', che significa 'M(a)N(I)US ANIC(iu)S'. Le parole sono state erase. Sotto ad esse un'altra mano più tarda ha aggiunto, successivamente, in una rozza capitale: 'Iesu tuo es; ei la[us]'.
 2) Nella stessa tavoletta in alto a destra, prima della cornice, la stessa mano ha scritto: 'AMEN In SEINI Me...', che significa 'AMEN IN SE(v)E(r)INI ME[moriam]'. Va osservato che la 'In' è in forma di nota tironiana e che la 'e' di 'Severini' e di 'Me[moriam]' è in forma onciale. Le parole sono state erase.
 3) Nel retro della tavoletta dove c'è la Musa, sotto alla cornice in alto a sinistra, in caratteri piccolissimi c'è scritto: 'MEMINI XI INDCTONE' che significa 'MEMINI XI IND(i)CT(i)ONE'. Le parole non sono state erase. L'anno indicato corrisponde al periodo: 1 settembre 532-1 agosto 533.

L'uso intenso ed impegnativo di 'memini' in prima persona e l'indicazione della data precisa della rievocazione fanno pensare che chi scrive vuole evidenziare il ruolo della propria memoria e l'opportunità di rievocare un evento in un momento particolare.

La seconda mano degna di nota ha scritto due brevi frasi, in una capitale molto artificiosa, nettamente influenzata da pratiche epigrafiche, databile intorno alla metà del VI secolo.⁶⁰

La prima frase è sul margine interno delle tavolette, prima e dopo il pernio centrale: a sinistra e destra del pernio centrale, sul margine estremo della tavoletta di sinistra e su quello della tavoletta di destra c'è scritto 'PAX T^B F^L,⁶¹ che significa: 'PAX T(i)B(i) FL(avius)'.



10. Uccello con la pancia gonfia nell'arte decorativa del V-VI secolo nelle Venezie: Venezia, Museo Archeologico, capsella di Samagher, lato destro, particolare; Verona, chiesa di Sant'Elena, mosaico del pavimento, particolare; Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, parte interna sinistra, particolare.

La stessa mano ha scritto nel margine alto della tavoletta di destra: 'FL ILLPbⁱ RC Aμ T SI L T' [11]. La frase, come la precedente, sembra riflettere il testo di un'epigrafe che si doveva leggere così:

'FL(avi) ILL(ustris) P(ro)bi R(omae) C(onsulis) AVI (sott.: *sepulcrum*).
T(ibi) S(it) L(evis) T(erra).'⁶²

Il personaggio ricordato nelle due scritte è il 'vir illustris' Flavius Probus, che è stato console di Roma: possiamo identificarlo con il Flavio Probo «vir illustris» ricordato da Ennodio (*Ep.* VIII, 21) come un uomo di grande cultura, che fu console nel 513.⁶³ Egli era evidentemente della famiglia dei Petroni Probi, strettamente imparentata con gli Anicii ed è verosimilmente il primo ad aver posseduto il dittico: la sua morte, avvenuta entro la metà del VI secolo, viene ricordata dal nipote sulle tavolette interne del dittico.

La terza mano ha scritto in un rozzo ibrido grafico alcune righe al centro della tavolette nel retro della valva. Anche questa mano è databile al VI secolo, ma piuttosto nella seconda metà che nella prima. Al contrario della prima mano non dimostra un alto livello di educazione grafico-culturale, ma piuttosto un livello d'istruzione medio-basso, pur mostrando una certa dimestichezza con la pratica della lettura e della scrittura nelle più diverse manifestazioni: essa infatti usa una grafia mista, all'interno della quale si accavallano una rozza capitale, l'onziale e la minuscola corsiva.

Il testo che è stato scritto (ed eraso in seguito) è il seguente:

HIMER.
REM S .E X S.
REM M TIS MEI EI [...]UNT
. L X EI S[...]NT
EX.

Propongo di leggere il testo come segue:
HIMER(ia)

REM: S (unt) E(cclesiae): X S(olidi).

REM: Mille T(rem)I(ss)eS MEI EI [s]UNT.

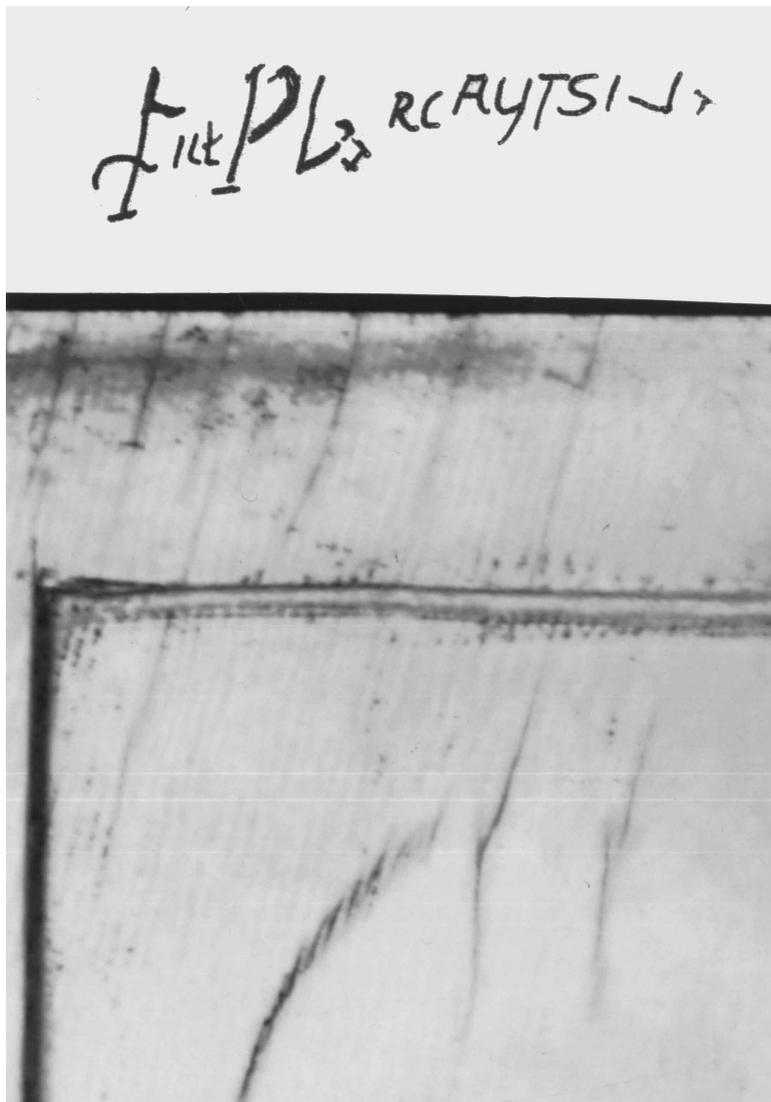
L(ibrae) X EI S[u]NT.

EX(emplar)⁶⁴

Come hanno fatto notare il Caillet e la Rinaldi, il nome Himeria è piuttosto raro in Italia⁶⁵ ne troviamo attestazione in una donazione alla chiesa di Sant'Elena di Verona della fine del IV secolo: la ricca Himeria, rispondendo come altri laici agli inviti di san Zeno, offre alla chiesa veronese ben 120 piedi di mosaico.

Esiste senza dubbio un rapporto tra questa Himeria [9], che fa una donazione alla chiesa di Sant'Elena e quella menzionata nel nostro dittico, di tre generazioni più giovane, che fa a sua volta una cospicua donazione ad una chiesa che potrebbe essere la stessa: sotto alla scritta c'è infatti il disegno stilizzato di una colomba con una enorme pancia, molto particolare, che corrisponde esattamente al tipo di colomba dalla pancia abnorme che c'è nel pavimento della chiesa di Sant'Elena fatto decorare da Himeria [10].⁶⁶ Come in tanti altri casi simili, i nipoti e i bis nipoti che recano il nome degli avi illustri,⁶⁷ si comportano come loro, ripetendo gesti che sono parte costitutiva della memoria e dell'identità di una *gens*. Perpetuare la memoria di una famiglia e di singoli membri con l'evergetismo nei confronti di chiese e monasteri costituiva un tratto distintivo delle *élites* nel mondo latino e greco tra IV e VI secolo.

È possibile ritenere che Himeria la Giovane abbia donato ricchezze alla stessa chiesa di Sant'Elena di Verona, a cui aveva fatto donazioni la sua antenata e che abbia ricordato l'evento scrivendo le sue volontà sul retro del dittico, secondo un processo di riutilizzazione dei dittici antichi nell'ambito della vita comunitaria di una chiesa, di cui abbiamo altri esempi, a cominciare dal celebre dittico del padre di



11. Monza, Museo del Duomo, dittico del Poeta e della Musa, parte interna destra, particolari.

Boezio di Brescia. Non sarebbe strano che la donazione sia stata accompagnata dal dittico stesso, graziosamente concesso alla chiesa veronese come oggetto di pregio e come attestazione autografa della cessione di ingenti ricchezze.

FORTUNIS HOMINUM CADUCIS

Se la nostra ricostruzione è giusta, possiamo rappresentarci le peregrinazioni del dittico in un modo logico e lineare.

Subito dopo la morte di Boezio, tra 524 e 526, Simmaco e Rusticiana commissionarono a un grande artista⁶⁸ un dittico funebre in diverse copie, con lo scopo di celebrare il filosofo. Gli avori, com'era costume, furono donati ad amici intimi e parenti del defunto ed uno toccò a Flavio Probo, un uomo di cultura come Boezio. La *gens* Petronia Proba,⁶⁹ da cui discendeva, era strettamente imparentata alla *gens* Anicia ed era

molto potente ed influente: tra i suoi membri vi erano stati personaggi famosi come il console Petronio Olibrio e Sesto Petronio Probo, il grande elettore di sant'Ambrogio.

Il dittico rimase proprietà dei Petroni Probi, come mostra la nota scritta dal nipote di Flavio Probo, verso la metà del VI secolo. Prima di lui, un altro membro della famiglia ricordò la morte di Boezio, scrivendo una nota sul retro delle valve tra 532 e 533.

Non è una data scelta a caso. Erano passati dieci anni dall'arresto del filosofo. E la situazione era o sembrava cambiata profondamente. Tra 532 al 533 molti avvenimenti misero in difficoltà i Goti più intransigenti. Amalasueta fece uccidere i più duri oppositori della sua politica di conciliazione con i latini e intavolò segrete trattative con Giustiniano. Cassiodoro venne eletto Prefetto del Pretorio e progettò con papa Agapito di fondare una *Universitas* cristiana a Roma. I Bizantini invasero l'Africa e la riconquistarono definitivamente. I sopravvissuti del partito di Boezio e di Simmaco tirarono, finalmente, un respiro di sollievo.

Intorno alla metà del VI secolo il dittico appartenne ad una ricca signora di Verona che si chiamava Himeria, verosimilmente legata ai Petroni-Probi. La donna usò la parte posteriore del dittico per indicare le sue volontà di donare una cospicua somma di denaro ad una chiesa veronese, forse la chiesa di Sant'Elena. La presenza del dittico a Verona non ci meraviglia, poiché i Petroni-Probi avevano da generazioni vasti possedimenti a Verona, dove Boezio aveva difeso Albino e dove era viva la memoria della sua morte come è ricordata dall'Anonimo Valesiano, testo conservato solo in due codici uno dei quali è veronese, ben conosciuto a Verona all'epoca di Giovanni De Matociis.

È verosimile che l'avorio sia stato donato insieme con il denaro alla chiesa di Verona e che sia stato custodito nella chiesa stessa fino all'epoca di Berengario I, che se ne impadronì. Non sappiamo come e quando ciò avvenne; ma non possiamo stupirci che ciò sia avvenuto, perché Berengario non era personaggio da arretrare di fronte a nulla. Egli era inoltre il signore indiscusso di Verona, capitale del Ducato del Friuli. Coronato re d'Italia a Pavia, Berengario si spostò spesso in Lombardia pur continuando ad avere residenza a Verona. Il re ebbe una particolare predilezione per Monza, cui fece ricchi donativi. Tra di essi, com'è noto, ci fu anche il nostro dittico.

UXOR PUDORE PRAECELLENS

Commemorare un uomo condannato alla *damnatio memoriae* era un atto di sfida. E dimostrava un grande coraggio. Ma questa forza d'animo non mancava a Simmaco e Rusticiana.

Nella *Consolatio* Boezio ricorda lo sprezzo del pericolo di Simmaco che non si curava dei rischi cui si esponeva e continuava a difenderlo nonostante tutto.⁷⁰ Teodorico non sopportò un simile atteggiamento e fece giustiziare anche Simmaco. Quest'atto brutale e insensato sconvolse i suoi contemporanei e a quanto afferma Procopio finì con lo sconvolgere la mente dello stesso sovrano goto (*Bell. Goth.* I, 1).

Rusticiana sopravvisse al padre, ma non si comportò da sopravvissuta. Per quel poco che possiamo sapere dalle fonti, venti anni dopo la morte di quelli che le erano più cari dimostrava ancora un'energia e uno spirito indomito degni di ammirazione. Di lei c'è rimasto un ritratto di scorcio, tra le tenebre, degno di Caravaggio, sbalzato alla brava da Procopio (*Bell. Goth.*, III, 20). Totila ha espugnato Roma nel 546 e in mezzo a una città di rovine i Goti scoprono questa donna, questa signora, un tempo ricchissima, che ha aiutato senza risparmiarsi i poveri e gli infelici con le sue ricchezze durante la guerra. Ridotta come una mendicante, vestita di umilissimi panni, quel ruvido sacco che aveva rovinato la pelle delicata anche del marito in prigione, Rusticiana non ha paura e non ha vergogna: chiede il pane per lei e per i suoi servi. È ancora una signora, nonostante i ruvidi panni. I Goti vorrebbero ucciderla. Dicono che è stata lei a far abbattere le statue di Teodorico nella città. È vero? È falso? In ogni caso corrisponde al carattere fiero di una vera romana che non si arrende neppure quando tutto è perduto. Totila le risparmia la vita. Totila è un maestro della propaganda. Sa benissimo che ucciderla sarebbe controproducente. E si mostra, con astuzia, magnanimo. Eppure – chi lo sa? – forse un lampo di fierezza in quella donna che sa calpestare il suo orgoglio e sa tenere dentro di sé il suo dolore, potrebbe averlo colpito.

Non sappiamo più nulla di Rusticiana. Scompare dalla storia con la stessa brusca violenza con cui vi è entrata in piena luce, una scialolata tra le tenebre che l'ha portata in primo piano. Eppure forse il suo ritratto è proprio quello che vediamo nel nostro dittico. E il dittico stesso porta l'impronta del suo carattere fiero e riservato e del dolore d'amore che la

faceva ammalare⁷¹ senza morire come Ebe, che langue in un'eternità senza giovinezza.

La donna che portava il velo vedovile per Boezio non ha voluto stendere un velo pietoso sulla sorte del marito. Ed ha avuto il coraggio di riaprire le ferite: quelle reali incise sulla testa del defunto e quelle simboliche, mai rimarginate, facendo realizzare un dittico funebre, che celebrava, com'era costume, il marito scomparso. Quest'opera ci dà una testimonianza inedita sulla sua vita e sulle sorti della famiglia Anicia in anni terribili. Ma anche di ciò che avvenne in anni meno duri. La salita al trono di Atalarico ed il governo illuminato della madre Amalasueta, coadiuvata da Cassiodoro, rappresentarono un cambiamento rispetto agli ultimi, terribili anni del regime teodoriciano: in questa fase furono restituiti gli averi sequestrati alle famiglie di Simmaco e Boezio e personaggi legati al clan degli Anici come *Ambrosius* furono promossi a cariche prestigiose (*Variae* VIII, 13). Nello stesso tempo, tuttavia, non fu possibile rompere del tutto con il regime precedente e proprio alcuni degli accusatori di Boezio come Cipriano e Opilione ottennero a loro volta cospicui riconoscimenti pubblici ed avanzamenti di carriera.⁷² Le forze in campo si fronteggiarono in una lotta silenziosa, nella quale nessuno riuscì veramente a prevalere: il partito di Cassiodoro e di Amalasueta conquistò per un breve periodo l'egemonia, garantendo uno sviluppo fecondo del dialogo tra le componenti del mondo latino e goto. Il culmine di questo processo fu raggiunto, nel 533, l'anno delle speranze in una svolta, che avrebbe cancellato il passato. In quest'anno qualcuno ha scritto sul retro del dittico un '*memini*' quanto mai rivelatore.

Ma la svolta non ci fu. Il partito degli oltranzisti conservò, nonostante tutto, il suo potere ed alla fine, con l'aiuto di un personaggio ambiguo ed infido come Teodato, riuscì a sopprimere la moderata ed equilibrata Amalasueta e ad emarginare Cassiodoro, aprendo la via alla catastrofe della guerra gotica.

L'ultimo atto della politica di difficile conciliazione degli opposti che riabilitava lentamente la fama degli Anicii senza poter definitivamente eliminare coloro che li avevano ingiustamente trascinati nel fango, è databile al 535. Teodato, cooptato al trono da Amalasueta, opportunamente consigliato, compie un atto di calcolata ed enfatica magnanimità: eleva al *primicerius domesticorum* l'ex console Flavio Anicio, un illustre membro della casata degli Anici, così

duramente provata pochi anni prima dal processo e dalla morte di Boezio. E contemporaneamente gli dà in moglie una principessa ostrogota legando così la casata degli Amali e quella degli Anici in un'alleanza piena di promesse. Le lettere scritte da Cassiodoro al diretto interessato ed al Senato (*Variae* X, 11 e 12) sono indicative dello spirito con cui l'intera operazione viene condotta: le lodi per gli Anici si mescolano abilmente a consigli di moderazione, gli allettamenti si alternano a inviti alla prudenza. E paradossalmente la famiglia Anicia *'toto orbe praedicata'* viene definita illustre *'quando ab ea actionis probitas non recedit'*: il nobile lignaggio non impedisce di divenire *'improbi'* e chi contrasta il volere del re corre il rischio di diventarlo.

Tutti si congratularono con solenne esuberanza con gli Anici per cariche prestigiose ottenute grazie all'ossequio nei confronti del Potere. L'emarginazione degli Anici era finita. Ma non era finita la sofferenza di chi aveva perduto il più illustre degli Anici. E mentre i Goti celebravano con fasto e clamore il matrimonio di un ex-console romano facendo circolare dittici nei quali egli mostrava il suo rango di *primicerius* (che vuol, dire etimologicamente il 'primo nome da scrivere nella cera tra le cariche elencate del dittico'), tra gli amici di un altro ex-console veniva custodito in segreto un altro dittico, che ricordava il nome di chi aveva saputo morire in ossequio alla Giustizia e la consolazione che aveva avuto da una Musa il cui dolore non poteva essere consolato.

NOTE

Desidero ringraziare Maria Paola Saci, Giulia Troncarelli e Massimiliano Vitiello che hanno discusso con me i contenuti dell'articolo, migliorandolo con preziosi suggerimenti. Un particolare ringraziamento alla signora Titti Gaiani, Vicepresidente della fondazione Gaiani e alla dottoressa Elena Corti e alla Fondazione Gaiani di Monza per l'assistenza e le agevolazioni fornite.

¹ *'Funfzigjähige'* lo definisce R. DELBRUECK, *Diptychon mit Dichter und Muse*, in *Denkmäler Spätantiker Kunst*, «Antike Denkmäler», IV (1931), pp. 8-10.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 9. Un tipo iconograficamente simile è il Demostene della Ny Carlsberg Glyptotec di Copenhagen cfr. M. ABBATEPAOLO, *Il dittico eburneo del Poeta e della Musa conservato nel Duomo di Monza*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», XLV (2002), pp. 199-225: 207.

⁴ L. PADUANO FAEDO, *I sarcofagi romani con Muse*, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», II (1981), pp. 66-157.

⁵ A.F. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum... opus Posthumum...*, Florentiae 1759, III, pp. 245-248.

⁶ «[Coniectio] quae mihi magis arridet...Boethius»: GORI, *Thesaurus*, p. 246.

⁷ A.F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e sua corte*, III, Milano 1794, pp. 15-18.

⁸ P. DRONKE, *Woman writers in the Middle Ages: a critical studies of texts*, Cambridge 1984, p. 25.

⁹ L. BRAGHI, *Boezio, filosofo, teologo, martire a Calvenzano Milanese*, Milano 1865, p. 39.

¹⁰ H.F. STEWART, *Boethius: An Essay*, Edinburgh-London 1891, pp. 139-140.

¹¹ DELBRUECK, *Diptychon*, pp. 8-10: 9.

¹² F. BUZZI, *L'apostolato culturale di mons. Luigi Braghi dottore dell'Ambrosiana*, in *Monsignor Luigi Braghi duecento anni dopo*, Milano 2002, pp. 122-129.

¹³ R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929 ristampato con note e aggiornamenti a cura di M. Abbatepaolo nel 2009: R. DELBRUECK, *Dittici consolari tardoantichi*, a cura di M. Abbatepaolo («Biblioteca Tardoantica», 1), Bari 2009.

¹⁴ *Id.*, *Diptychon*, pp. 8-10.

¹⁵ W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976 (3a ed.), n. 68, pp. 57-58.

¹⁶ K. WEITZMANN, S. SCHULTZ, *Zur Bestimmung des Dichters auf dem Musendyptychon von Monza*, «Jahrbuch der Deutschen Akademie», XLIX (1934), pp. 128-138.

¹⁷ ABBATEPAOLO, *Il dittico*, pp. 199-225.

¹⁸ J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, London 1961, pp. 41-43; D. TALBOT RICE, *Opere d'arte paleocristiane e altomedievali*, in *Il tesoro del Duomo di Monza*, Milano 1966, pp. 26-27; M. FRAZER, *Le oreficerie altomedievali*, in *Il Duomo di Monza. I tesori*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 37-38.

¹⁹ P. COURCELLE, *Le personnage de Philosophie dans la tradition latine*, «Journal de savants», 1970, pp. 209-252.

²⁰ K.J. SHELTON, *The Consular Muse of Flavius Constantius*, «The Art Bulletin», LXV (1983), 1, pp. 7-23.

²¹ DELBRUECK, *Diptychon*, p. 9; F. CITTI, A. ZIOSI, *Dyptica ex ebore. Osservazioni per uno studio lessicale*, in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Milano 2007, pp. 45-71: 57.

²² Vedi ad esempio *ibid.*, p. 57.

²³ DELBRUECK, *Diptychon*, p. 9.

²⁴ *Id.*, *Dittici*, pp. 117-119.

²⁵ Si veda, tanto per avere un esempio, quello riprodotto in S. DE MARINIS, s.v. *Letto*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, IV, Roma, 1964, coll. 601-607: 604 B, foto 714; vedi anche s.v. *Lectus*, in W. SMITH, W. WAYTE, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London 1875, p. 67.

²⁶ *Ibid.* Vedi anche J. ALSTORPH, *De lecticibus veteris diatriba*, Amsterdam 1704.

²⁷ Si veda ad esempio il cuscino prezioso riprodotto in un avorio contemporaneo e simile al nostro dittico (basti con-

siderare le nicchie nello sfondo): il Dittico di Gesù e Maria di Berlino (VOLBACH, *Elfenbeinbeuten*, tav. 71)

²⁸ *The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978, ed. by K. Weitzmann, New York 1979, p. 540, n. 486.

²⁹ Calliope e Tersicore di solito non hanno in mano la cetra, ma piuttosto la lira, simile alla cetra, ma priva di cassa armonica. Per quanto riguarda Tersicore l'iconografia dei sarcofagi (W. = M. WEGNER, *Die Musensarkophagen (Die antiken Sarkophagreliefs*, V, 3), Berlin, Mann 1966) mostra che Tersicore suona in genere il flauto o la lira (si veda tra gli altri il sarcofago Monaco W. 55, Palazzo Giustiniani W. 165, Tarragona W. 223). È molto raro che essa suoni la cetra. Quanto alle fonti letterarie, la tradizione non è costante: Tersicore può suonare il flauto (*Anth. Graeca*, IX, 504), il salterio (*Anth. Lat.* 664a), la cetra (*Anth. Graeca* V, 222; *Anth. Lat.* 664), la lira (*Anth. Lat.* 88). Anche Calliope, che normalmente nelle mani tiene un volumen, può suonare occasionalmente una lira, ma non una cetra (si veda ad esempio il mosaico di Sousse). L'iconografia di Erato con la cetra è invece molto più costante, anche se, raramente, essa può avere in mano anche la lira (si vedano, solo per citare alcuni esempi noti, i sarcofagi di S. Maria del Priorato W. 183, di Monaco W. 55, di Villa Medici W. 214, di Palazzo Farnese W. 164, del Museo vaticano W. 138). Va comunque sottolineato che come aveva notato Courcelle anche il tipo specifico di cetra del nostro dittico è del tutto identico a quello che compare in immagini di Erato. Su questo problema cfr. L.M. MICHON, *Un ivoire du Ve siècle à la Bibliothèque de l'Arsenal*, «Monuments Piot», XXXII (1932), pp. 81-88, foto VII ed in generale per l'iconografia delle muse in età antica PADUANO FAEDO, *I sarcofagi*.

³⁰ H.-I. MARROU, *Decadenza romana o tardoantichità? III-VI secolo*, Milano 1997, p. 56.

³¹ ID., *Mousikos Aner. Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble 1938.

³² PADUANO FAEDO, *I sarcofagi*, p. 93.

³³ ABBATEPAOLO, *Il dittico*, p. 22.

³⁴ L. LA FOLLETTE, *The Costume of the Roman Bride*, in *The World of Roman Costume*, a cura di J.L. Sebesta, L. Bonfante, Madison 1994, pp. 55-56.

³⁵ A.M.S. BOETHI *De Institutione musica*, a cura di C. Meyer, Turnhout 2004, p. 22: «Non frustra a platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus [...] nos uoque ipsos eadem similitudinem compactos esse cognoscimus». Su tali problemi cfr. U. PIZZANI, *Studi sulle fonti del 'De Institutione Musica' di Boezio*, «Sacris erudiri», XVI (1965), pp. 5-164; ID., *Il quadrivium boeziano e i suoi problemi*, «Atti del Congresso internazionale di Studi Boeziani, Pavia 5-8 ottobre 1980», a cura di L. Obertello, Roma 1981, pp. 211-226; ID., *Plinio, Boezio e la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere*, «Helmantica», XXXVII (1986), pp. 185-199.

³⁶ Nell'incisione che orna l'opera del Frisi sono stati eliminati molti dettagli per 'ripulire' l'immagine da una serie di presunte imperfezioni o inestetismi: la ferita sulla testa è stata eliminata; lo stesso è accaduto per la barba mal rasata; per il sottomento della donna che suona; per la trama

ruvida del sacco dove siede il personaggio; per le modanature delle zampe del letto.

³⁷ *Excerpta valesiana*, a cura di J. Moreau, V. Velkov, Leipzig 1968, 87, p. 25: «Rex vero vocavit Eusebium, praefectum urbis, Ticinum et inaudito Boethio protulit in eum sententiam. Quem mox in agro Calventiano, ubi in custodia habebatur, misere fecit occidi. Qui accepta chorda in fronte diutissime tortus, ita ut oculi eius creparent, sic sub tormento ad ultimum cum fuste occiditur.»

³⁸ G. ZECCHINI, *L'Anonimo Valesiano II: genere storiografico e contesto politico*, in *Teoderico il Grande e i Goti d'Italia*, «Atti del XIII Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 2-6 novembre 1992», Milano 1993, pp. 809-818: 814 e 817. Secondo quest'autore il testo dell'Anonimo sarebbe stato scritto «intorno [...] al 540 e proprio a Costantinopoli», una città che «pullula di esuli o comunque di Italici, Cassiodoro compreso», nella quale «Anicii occidentali e Anicii orientali dovettero mantenersi in stretto contatto».

³⁹ M. VITIELLO, «Cassiodoriana». *Gli Excerpta Valesiana, l'aduentus e le laudes del principe Teoderico*, «Chiron», XXXVI (2006), pp. 113-133.

⁴⁰ C. CIPOLLA, *Ricerche intorno all'Anonymus Valesianus II*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano», II (1892), pp. 9-98: 80.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 52-68. Ha scritto a riguardo il Cipolla: «È fuor di luogo raccogliere [...] tutti i punti di raffronto, poiché dovremmo addirittura trascrivere tutti i passi dell'Anonymus» (p. 54); «Giovanni trascrive la sua fonte in generale con poche e poco concludenti modificazioni [...]» (p. 58).

⁴² Roma, Biblioteca Vallicelliana, D 13, c. 202v B. Il passo riprende alla lettera il brano dell'Anonimo Valesiano che abbiamo già citato nella nota 38.

⁴³ *Ibid.*, c. 201v B. Ha scritto a questo riguardo Cipolla: «Iordanis nella storia *Getica* e nella *Romana* non parla neppure di Boezio: sicché dovrassi veramente pensare a una Vita che passava sotto il nome di Iordanis e che sarebbe forse preziosa, non potendosi evidentemente confondere con l' *Anecdota Holderi* nel quale non si narra del processo e della morte di Boezio.» CIPOLLA, *Ricerche*, p. 70.

⁴⁴ Si veda sull'argomento il nostro saggio *Nuove ipotesi sul processo di Boezio*, in corso di stampa.

⁴⁵ Per una prima introduzione a quest'affascinante tema si vedano: F. TRONCARELLI, *Fundamentum mundi. L'alfabeto nell'aureola*, in *Il Polittico degli Zavattari: contributi per la pittura tardogotica lombarda*, a cura di A. Ghidoli, Firenze 1984, pp. 109-116; R.E. MACK, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art*, Berkeley-Los Angeles-London 2002, pp. 51-72.

⁴⁶ La sigla 'TA' per 'Tutoris auctoritate' è una tipica nota iuris, di cui abbiamo testimonianze in epoca antica e tardoantica, come per esempio nel codice di Gaio della Capitolare di Verona (ms. XV) del V secolo (*Institutionum commentarii IV e codice rescripto Bibliothecae capitularis veronensis*, a cura di P. Erman, F. Daniel, E. Schleiernmacher, J. Tralles, Ph. Butmann, Berolini 1820, p. CXXXIX) o nei codici di diritto romano dell'VIII secolo (A. CAPPELLI, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano 2001, p. 371, prima colonna, quinta parola). La sigla viene conservata nei codici altomedievali. Come ha osservato il Lindsay: «in the phrase sine tutoris auctoritate for which the Nota Juris was s. t. a. the initial letter suspension appears» (W.M.

LINDSAY, *Notae latinae: an account of abbreviation in Latin mss. of the early minuscule period (c. 700-850)*, Cambridge 1915, p. 443). La sigla ha avuto una grande diffusione tra Medioevo e Rinascimento al punto da essere utilizzata abitualmente anche nelle edizioni a stampa di testi di diritto romano (cfr. J. ELMES, *A general and bibliographical dictionary of the fine arts: Containing explanations of the principal terms used in the arts of painting, sculpture, architecture, and engraving, in all their various branches; historical sketches of the rise and progress of their different schools; descriptive account*, London 1826, p. 2). Anche il compendio 'NA' per 'Nostra' è antico (CAPPELLI, *Dizionario di abbreviazioni*, p. 231, prima colonna, quindicesima parola). La 'E' con il punto per 'eius', frequente nei codici, è attestata già nelle epigrafi di età romana (*ibid.*, p. 452, prima colonna, quindicesima parola).

⁴⁷ La luce viene posizionata con angolo di *incidenza radente* (ossia prossimo a 90° rispetto alla *normale* al punto d'impatto). Le foto sono state eseguite da Piero Pozzi per conto della Fondazione Gaiani.

⁴⁸ La foto è stata scattata da Sergio Anelli e pubblicata nel volume *Il Duomo di Monza*, tav. 34. In questo caso l'illuminazione complessiva risulta diversa perché l'avorio è stato esposto ad una fonte di luce diffusa continua, usando inoltre un filtro speciale ad infrarossi. Ringrazio sentitamente per queste informazioni e per la consulenza di carattere tecnico il fotografo Luca Carrà, che ha partecipato alla campagna fotografica realizzata in occasione della realizzazione del volume citato. Pubblichiamo un dettaglio di questa foto piuttosto che una foto più recente perché la scritta in questione, coperta dal pugno del personaggio raffigurato, non può essere illuminata bene dalla luce radente obliqua da sinistra; la foto a luce diffusa, col filtro a infrarossi, invece, ha permesso di ottenere risultati migliori.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 198-222.

⁵⁰ J. MAGEE, *Boethius, last of the Romans*, «Carmina Philosophiae», XVI (2009), pp. 1-22: 1 («a conspiracy of silence»).

⁵¹ J. MARTINDALE, *The Prosopography of the Later Roman Empire, A.D. 395-527*, Cambridge 1980, pp. 233-236; cfr anche pp. 1044-1046.

⁵² La legislazione di Giustiniano, successiva alla morte di Boezio, stabilì che un uomo diveniva *puber* a quattordici anni, ma in precedenza era normale che essa oscillasse tra i quattordici ed i sedici anni: cfr. *s.v. Tutor*, in W. SMITH, W. WAYTE, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*.

⁵³ L. OBERTELLO, *La morte di Boezio e la verità storica*, «Atti del Congresso internazionale di Studi Boeziani», pp.: 67.

⁵⁴ F. TRONCARELLI, *L'odissea di un'odissea: note sull'Ilario basilicano (Arch. S. Pietro D 182)*, «Scriptorium», XLV (1991), pp. 3-21 e tavv. 2 c-d; ID., *Vivarium. I libri, il destino*, Turnhout 1998, pp. 55-65, tav. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 55-66; 78-81.

⁵⁶ ID., *L'odissea*, tav. 4 e.

⁵⁷ Si veda nella riproduzione inserita in *Il Duomo di Monza*, tav. 41 il legamento 'ci' di 'Sci Maximini?', seconda colonna.

⁵⁸ TRONCARELLI, *L'odissea*, tav. 1 a, c.

⁵⁹ Parole come 'Iesus', 'Kirie Eleison' ed altre ad esse simili sono state scritte tra VI e VII secolo sulle tavolette: per mancanza di spazio, non possiamo soffermarci su simili attestazioni dell'uso del dittico e ci riserviamo di farlo in altra occasione.

⁶⁰ Degna di nota è la 'A' col trattino orizzontale a cuspidale simile alle 'A' iniziali di codici ravennati della metà del VI secolo, come il celebre Orosio laurenziano e alle 'A' che ricorrono nei mosaici di San Vitale a Ravenna fatti realizzare dal vescovo Massimiano.

⁶¹ La 'P' di 'Pax' è un 'pi' dell'alfabeto greco.

⁶² Le abbreviazioni sono state sciolte in accordo con i repertori di abbreviazioni: in particolare ricorderemo che il gruppo 'TSILT' è piuttosto comune nelle epigrafi antiche e tardoantiche, in diverse varianti (TTL; TTLS; TTLV, ma anche TSLT; TSTL; TLST etc.) che riflettono sempre la stessa formula rituale 'tibi sit levis terra' (CAPPELLI, *Dizionario di abbreviature*, p. 508, col. 2). Anche la sigla 'RC' per 'Romae Consul' è comune nelle epigrafi antiche e tardoantiche (*ibid.*, p. 498, col. 2). Lo scioglimento delle altre abbreviazioni è talmente ovvio, da rendere superfluo ogni commento.

⁶³ MARTINDALE, *Prosopography*, Fl. Probus 9, p. 913. Forse questo personaggio è l'uomo di grande cultura che veniva ricordato da una lunga epigrafe metrica oggi scomparsa, conservata solo nelle sillogi epigrafiche medievali.

⁶⁴ Abbiamo sciolto le abbreviazioni grazie ai repertori più comuni e alla nostra esperienza. *HIMER.* può ovviamente corrispondere sia ad *HIMERIUS* sia ad *HIMERI*. La 'S' con un punto o altro segno di abbreviazione è normalmente interpretata sia come 'Sunt', sia come 'Solidi' (CAPPELLI, *Dizionario di abbreviature*, p. 337, seconda colonna). La 'E' con uno o due punti corrisponde a 'Ecclesiae' (*ibid.*, p. 113, seconda colonna); la 'L' con punto o altro segno abbreviativo è usata abitualmente per 'Libra/ librae' (*ibid.*, p. 199, seconda colonna). Comune è 'EX' col punto per 'Exemplum' o 'Exemplar', nel senso corrente nel Medioevo di 'archetipo' e di 'documento originario' (*ibid.*, p. 126, col. 2). Quanto a 'tremisses' è un'abbreviazione che nasce da 'Ter-Tres', normalmente scritto 'T', con o senza segno abbreviativo (*ibid.*, p. 368, prima e seconda colonna). Ricordiamo che obliquamente al testo, nella parte destra in alto, la stessa mano che ha scritto io resto ha aggiunto una sorta di 'firma': 'VISA' e 'S(unt) VIS[A]E', come per sottolineare di aver 'preso visione' del testo.

⁶⁵ J.P. CAILLET, *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges: d'après l'épigraphie des pavements de mosaïque, IV-VII siècles* («Collection de l'Ecole Française de Rome», 175), Roma 1993, p. 74; *Mosaici antichi in Italia, Regione X, Verona*, a cura di F. Rinaldi, Roma 2005, p. 171.

⁶⁶ Oltre alla colomba c'è un airone stilizzato [10]. Ambedue gli uccelli avevano valore simbolico nell'iconografia cristiana e raffiguravano l'anima che diviene immortale: la colomba perché beve il vino sacro del *Cantharos* cui è associata (come nella chiesa di Sant'Elena); l'airone perché sin dall'epoca egizia è assimilato alla fenice.

⁶⁷ Basti pensare a Rusticiana la moglie di Boezio, che portava il nome di una sua antenata, Rusticiana che era stata moglie del celebre retore Simmaco Senior. La moglie di Boezio ebbe poi una nipote che si chiamava a sua volta Rusticiana, con cui fu in corrispondenza Gregorio Magno.

⁶⁸ È superfluo dire che era tradizione dei Simmaci far realizzare simili dittici da grandi artisti senza badare a spese, come testimonia il celebre dittico dei Simmaci e dei Nichomachi, datato alla fine del IV secolo, attualmente diviso in due parti una conservata al Musée de Cluny a Parigi ed un'altra al Victoria and Albert Museum di

Londra.

⁶⁹ L. CRACCO RUGGINI, *Gli Anicii a Roma e in provincia*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», C (1988), p. 69-85.

⁷⁰ Nella *Consolatio* Boezio afferma esplicitamente attraverso la Filosofia che Simmaco cercava di aiutarlo senza curarsi delle conseguenze dei suoi gesti, invitandolo forse, indirettamente, a non esporsi troppo. La Filosofia dice infatti

che Simmaco: «*suarum securus tuus ingemescis iniuriis*» (II, 4, 5), che significa: 'si duole per le offese a te recate, senza curarsi di quelle che possono colpirlo' (trad. L. Obertello).

⁷¹ È proprio questa l'espressione usata da Boezio nella *Consolatio* (II, 4, 6): Rusticiana «*lacrimis ac dolore tabescit*».

⁷² Si tratta di vicende ben note. Rimandiamo per brevità a L. CRACCO RUGGINI, *Nobiltà e potere nell'età di Boezio*, «Atti del Congresso Internazionale di Studi Boeziani», pp. 88-95 con bibliografia.

THE COMFORT OF SORROW. NEW HYPOTHESES ON THE DIPTYCH WITH THE POET AND THE MUSE

Fabio Troncarelli

The ivory diptych known as the Diptych of the Poet and the Muse, now in the Museum of the Cathedral at Monza, is one of the most enigmatic relics from Late Antiquity. The two valves show two characters, portrayed with amazing realism: a middle-aged man, deep in thought, and a woman playing a harp. The man sits in the room of a sumptuous palace, surmounted by a ceiling with niches from which curtains hang, supported by twisted columns in Corinthian style; he is draped in a himation, open on his bare chest, according to the traditional iconography of philosophers, orators and poets. Even the woman's iconography is characteristic: her attitude and clothes are those typical of the Muses. Scholars have suggested different interpretations of the two characters: the man has been identified with Ausonius, Claudian, Boethius,

Ennius, Seneca and Stilicho, and the woman with Eratos, Calliopes, Terpsicores, but none of these suggestions is entirely convincing.

Examining the diptych carefully, we notice that the man, despite his athletic body, is not a triumphant symbol of an intellectual in a literary pose, at the height of his glory; this is a man in an almost melancholic attitude, perched on a bed, with an unshaven beard, sitting on an old and worn mattress. It is someone in trouble, on a small bed, who has received no comfort for a long time.

If we analyse the ivory with the help of a special light, it is possible to discover, on the right side of the roll in his hand, under some apparently meaningless vertical cuts, some letters forming a name that helps us to understand who has been represented.