

MARCO FUCECCHI

Da Burck a oggi: alcune riflessioni (probabilmente inattuali)  
sul cosiddetto 'manierismo' romano

### Introduzione

Presupposto 'genetico' di questo contributo è l'uscita dell'edizione italiana di *Vom römischen Manierismus* di Erich Burck, a poco più di quarant'anni dalla sua prima pubblicazione (Darmstadt 1971)<sup>1</sup>. L'incarico, generosamente affidatomi dai colleghi triestini, di presentarne l'elegante traduzione curata dal compianto Mario Martina ha costituito un'occasione per riflettere sull'attualità di questo libro, dove si trovano già condensate alcune idee-guida delle ricerche che Burck avrebbe successivamente dedicato alla poesia di età neroniana e flavia<sup>2</sup>, sia – più in generale – per tentare di fare il punto sulla questione del cosiddetto manierismo romano.

Occorre subito puntualizzare che l'opuscolo di Burck va annoverato di diritto fra i *seminal works* in un settore che, proprio nell'ultimo venticinquennio del secolo scorso, ha fatto registrare un incremento esponenziale dell'interesse da parte della critica<sup>3</sup>. In primo luogo, perché ha portato alla ribalta la poesia epica e tragica della prima età imperiale come un insieme caratterizzato da una seppur relativa compattezza<sup>4</sup>. Quindi, perché ha enucleato alcuni motivi caratteristici di questa produzione che, soprattutto nei tre decenni successivi, hanno costituito l'oggetto di studi e approfondimenti importanti. I primi due che mi vengono in mente sono: a) la progressiva tendenza alla dissoluzione del carattere individuale e dell'unità dei personaggi, con la conseguente

---

<sup>1</sup> E. Burck, *Intorno al manierismo romano. A proposito della poesia latina della prima età imperiale*, trad. di M. Martina. Con una premessa di L. Galasso. Edizione a cura di L. Cristante, Trieste, EUT 2012 (= Burck 2012).

<sup>2</sup> Tra i principali contributi usciti dopo *Manierismus* si possono citare: *Unwitterszenen bei den flavischen Epikern*, Mainz 1978; *Das römische Epos*, Darmstadt 1979; *Historische und epische Tradition bei Silius Italicus*, München 1984 (= Burck 1984); *Silius Italicus: Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer*, Mainz 1984. Allievo di Richard Heinze a Lipsia, Erich Burck era stato autore in precedenza di numerosi, importanti contributi sulla letteratura augustea e proto-imperiale.

<sup>3</sup> Altrettanto si potrebbe dire di Hardie 1993, un volumetto, grosso modo delle dimensioni di quello di Burck, comparso poco più di venti anni dopo.

<sup>4</sup> Burck 2012, 12 (= Burck 1971, 19-20).

rappresentazione di ‘passioni in atto’, che determina una narrazione per scene separate o comunque non fuse in un insieme coerente<sup>5</sup>; *b*) il risalto conferito a figure femminili eroiche, che grazie alla loro energia ‘virile’ sono capaci di infrangere i confini tradizionalmente imposti dalla natura al loro sesso: può trattarsi di eroine che trovano il coraggio disperato di sostenere con l’azione i valori dell’umanità di contro alla crudeltà disumana del potere (per es. Argia e Antigone in Stazio), oppure di figure dalla cui sovrumana energia promana un fascino sinistro (come Medea, la *uirgo horrenda* creata da Valerio Flacco)<sup>6</sup>.

Un notevole merito del saggio di Burck è stato, dunque, quello di aver orientato l’attenzione su un insieme di tratti caratteristici condivisi da autori che la critica di un passato nemmeno troppo lontano tendeva a collocare su fronti opposti: gli ‘antivirgiliani’ di età neroniana, Seneca e Lucano, dalla parte dei moderni; sull’altro fronte, invece, i poeti flavi, etichettati come post-virgiliani, classicisti e restauratori. D’altra parte, pur contribuendo ad avviare una nuova fase del dibattito sulla poesia epico-tragica latina di età imperiale in quanto fenomeno causato da una matrice estetica sostanzialmente comune (il ‘manierismo’, appunto), lo stesso Burck non ha comunque omesso di evidenziare alcune articolazioni interne a questo gruppo di autori. Proprio sulla base di un’estetica più spiccatamente ‘manieristica’, legata alla preminenza di comuni elementi tematici (come l’orrore della guerra fratricida, l’aspra critica del potere tirannico ecc.) e di gusto (l’insistita presenza di visioni macabre e raccapriccianti di stragi, mutilazioni ecc.), egli tende ad avvicinare a Seneca tragico e Lucano soprattutto la *Tebaide* di Stazio, che risulta così lievemente distinto dagli altri due poemi epici flavi.

Simili indicazioni hanno alimentato un’opinione corrente – ispirata ad equilibrio e, in buona parte, legittima – che tuttavia corre forse il rischio di marcare confini troppo netti, pregiudicando in qualche misura la possibilità di apprezzare pienamente il costante e intenso dialogo che anche le *Argonautiche* e i *Punica*, seppur accreditati di un temperamento più classicistico, intrattengono con i loro predecessori neroniani<sup>7</sup>. A

<sup>5</sup> Burck 2012, 30 (= Burck 1971, 42-3). Su questo fenomeno in relazione alla tecnica narrativa di Valerio Flacco, osservazioni molto efficaci (in buona parte da estendere anche agli altri epici flavi) si possono trovare in Perutelli 1997<sup>a</sup>, 50-58.

<sup>6</sup> Burck 2012, 52-62 (= Burck 1971, 69-81). Prima di *Manierismus*, Burck aveva già concretizzato questo interesse per i personaggi femminili in un lavoro autonomo (Burck 1969). Anche quest’altro filone critico tenuto a battesimo da Burck ha in seguito destato un interesse che si è concretizzato in risultati importanti (in Italia, primo fra tutti, La Penna 1981), indicando per tempo un terreno fecondo e promettente agli studi interessati a coniugare letteratura antica e teorie di *gender* (e.g. Keith 2000).

<sup>7</sup> Un rischio di cui Burck stesso si mostra perfettamente consapevole, cf. e.g. Burck 2012, 14s. (= Burck 1971, 22s.).

quest'ultimo tema sono stati già dedicati diversi notevoli contributi<sup>8</sup>: contributi che non sempre si confrontano direttamente con la questione del 'manierismo'<sup>9</sup>, ma che, sebbene (o proprio perché) ispirati a visioni critiche talora anche sensibilmente divergenti tra loro, hanno dato ulteriore impulso a un dibattito che continua a rivelarsi proficuo.

Nella seconda parte di questo lavoro, sempre partendo da alcune pagine di Erich Burck (tratte, però, da uno dei suoi studi successivi)<sup>10</sup>, vorrei perciò riconsiderare la nozione di 'manierismo romano', non tanto come reazione prettamente antagonista al classico, ma piuttosto in quanto prodotto di un'attitudine inclusiva, impegnata ad assimilare istanze e caratteri tra loro divergenti: tale attitudine – se si manifesta già a livello di scelta di temi e contenuti (secondo l'accezione privilegiata dal *Manierismus* di Burck) – risulta nondimeno chiara sul piano della forma dell'espressione, dove si concretizza in una tendenza all'appropriazione critica, alla rilettura 'esegetico-interpretativa' dei grandi modelli, fino alla rideterminazione semantica del loro linguaggio.

1. *Burck nel dibattito sul manierismo letterario: il rapporto con Curtius e l'individuazione di un percorso autonomo*

L'esplicita adozione del termine 'manierismo', con cui irrompe nel dibattito sull'accezione del fenomeno in letteratura, è senza dubbio uno dei motivi che più hanno contribuito alla fortuna dell'opuscolo di Burck<sup>11</sup>. La scelta di 'manierismo' di contro a 'barocco' è anche il primo segnale eloquente del rapporto con la trattazione pionieristica di Ernst Robert Curtius, un punto di riferimento costante, a cui Burck guarda peraltro con atteggiamento tutt'altro che acquiescente<sup>12</sup>.

Lo stesso assunto fondamentale di Curtius, per cui 'classico' e 'manierismo' sono fenomeni complementari, che si alternano secondo una linea di continuità dove alle «rinascite» non fanno seguito «morti vere e proprie» (Galasso 2012, xi), è accolto ma non può dirsi pienamente condiviso. Anche Burck, certo, attribuisce notevole importanza a quelli che Curtius considerava tratti qualificanti del manierismo, quali la spiccata

<sup>8</sup> Per Seneca e Valerio Flacco penso per es. a Perutelli 1982; per Lucano e Valerio Flacco a Zissos 2004 e Stover 2012; mentre per Lucano e Silio, cf. Ahl - Davis - Pomeroy 1986; Mc Guire 1997; Dominik 2003 e da ultimo Marks 2010.

<sup>9</sup> In altri casi, viceversa, la nozione di manierismo costituisce un presupposto o, quantomeno, uno spunto di partenza: per Silio cf. soprattutto Perutelli 1997<sup>b</sup> e Fernandelli 2005/6; per Valerio Flacco, cf. per es. Fucecchi 1996.

<sup>10</sup> Burck 1984 (cf. sopra, n. 2).

<sup>11</sup> Qui di seguito rielaboro rapidamente e liberamente alcune parti dell'ottima premessa di Luigi Galasso all'edizione italiana (Galasso 2012, IX-XIX).

<sup>12</sup> Curtius 1948, 277-303 (= 1992, 303-34). Sulla scelta del saggio di Curtius come base di partenza e interlocutore privilegiato di *Manierismus*, cf. Burck 2012, 8s. (= Burck 1971, 14-6).

indulgenza per l'artificio retorico-stilistico, e l'adozione di poetiche antimimetiche e antinaturalistiche come portato diretto di una tensione competitiva nei confronti dei modelli classici. Tuttavia, il fatto di delimitare per es. un periodo specifico (quello che viene subito dopo l'età augustea), in risposta alla relativa atemporalità del manierismo teorizzata da Curtius, riflette l'intenzione di sottolinearne il carattere anche storicamente antagonista, piuttosto che semplicemente complementare, rispetto al classico<sup>13</sup>.

Oltre alla delimitazione cronologica, Burck ne adotta un'altra di tipo eidografico, concentrandosi su generi letterari alti, quali epica e tragedia. Anche sotto questo profilo egli sembra rispondere a Curtius che, viceversa, evitava limitazioni di genere e/o di cronologia, dando ampio spazio a testimonianze provenienti da forme minori (l'epigramma, la *silva* ecc.), che conoscono notevole fortuna proprio verso la fine del I d.C., quando offrono la sede privilegiata di fenomeni di manierismo formale e concettuale.

Burck privilegia, soprattutto, contenuti e temi, in cui riconosce dei fattori in grado di condizionare pesantemente l'impianto formale dell'opera, e conferisce così al manierismo letterario una decisa connotazione ideologica<sup>14</sup>. Siamo lontani dall'idea di esibizionismo gratuito, di ricerca maniacale dell'*ornatus* e di artifici leziosi: in breve, dall'idea di manierismo come fenomeno che si esaurisce in se stesso<sup>15</sup>. Ma forse la differenza più sostanziale tra le due posizioni è che, mentre Curtius vede in ciò che chiama 'manierismo' una chiara espressione della fiducia dell'intellettuale nelle proprie prerogative, oltre che la sanzione di una vittoria riportata dall'arte sulla natura, Erich Burck sembra percepirne piuttosto il lato oscuro, considerarlo cioè il prodotto di una visione pessimistica, negativa e disincantata del mondo e del destino umano: una visione condivisa, nel caso specifico, da autori appartenenti alle generazioni immediatamente successive all'età augustea, illuminata da una ritrovata fiducia nelle sorti di Roma, rinfrancata dall'avvento di miti di palingenesi, efficacemente condensati in un'estetica della misura razionale, dell'equilibrio e dell'armonia tra opposti<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Curtius considerava l'asianesimo «la prima forma del manierismo europeo» (Curtius 1948, 76 = 1992, 79) e di quest'ultimo rintracciava emergenze successive in epoche lontane fra loro, collezionando passi di molti autori diversi - frequentatori di svariati generi letterari - di età antica, medievale e moderna. Per una valorizzazione generale della matrice manieristica della letteratura latina, cf. Vessey 1974, 271.

<sup>14</sup> Burck 2012, 10 (= Burck 1971, 17) contiene la prima, programmatica, dichiarazione in tal senso.

<sup>15</sup> Burck si riferisce in particolare alla posizione di un allievo di Curtius, Hugo Friedrich, autore di importanti lavori sul manierismo letterario greco-latino (Friedrich 1963 e Friedrich 1965). Per una prima valutazione di questi studi, cf. Burck 2012, 10s. (= Burck 1971, 16-8).

<sup>16</sup> È appena ovvio rilevare il forte condizionamento che una nozione di classicità augustea basata su simili premesse finisce per esercitare sulla percezione e l'interpretazione di fenomeni conseguenti, come il cosiddetto manierismo imperiale.

Ricapitolando, dunque, Burck opera per via di selezione rispetto a Curtius, secondo le tipologie sotto elencate:

a) selezione categoriale-terminologica: viene privilegiata un'accezione di 'manierismo' come sinonimo di 'ipertrofico' e 'gigantesco' (portato diretto della necessità di misurarsi con temi e contenuti grandi, sublimi);

b) selezione eidografica: si considerano testi appartenenti a generi letterari 'grandi' (epica e tragedia);

c) selezione storico-cronologica: il materiale è fornito dalla notevole fioritura di questi generi in età neroniana e flavia;

d) selezione 'ideologica': il manierismo esprime un disagio culturale, un pessimismo riguardo al destino dell'uomo (delusione storica, sfiducia nel potere politico che disumanizza ecc.).

Una simile prospettiva costituisce il presupposto naturale di uno slittamento progressivo della nozione di manierismo verso quella di anti-classicismo<sup>17</sup>.

## 2. Il 'manierismo contenutistico' (e anticlassico) di Burck e un tentativo di aggiustare la prospettiva

La scelta di circoscrivere l'analisi a testi appartenenti ai generi più 'grandi' determina fisiologicamente l'impronta che Burck dà alla sua discussione sul manierismo. Infatti, proprio perché toccano eventi di importanza capitale, perché rappresentano forti passioni in conflitto, e perché vedono protagonisti le figure più eminenti della società (eroi, sovrani ecc.), epica e tragedia tendono di per sé a portare l'attenzione su temi e contenuti, da cui scaturisce potente l'ispirazione poetica e, al tempo stesso, il fascino che avvince il pubblico, la comunità intera che si vede riflessa nell'opera letteraria.

Da un altro punto di vista, è pur vero che epica e tragedia sono generi tradizionalmente evitati dai fautori più tenaci della perfezione stilistica e del *labor limae*: il *grande opus*, che inevitabilmente reca con sé imperfezioni e difetti, incute timore e non è certo un terreno agevole e promettente per chi voglia esibire doti di raffinatezza cerebrale e un po' frivola<sup>18</sup>. Ma il manierismo 'contenutistico' di Burck non nasce solo per reazione e sottrazione, bensì possiede anche un importante fondamento positivo. Il filologo tedesco parte dalla convinzione che la storia (anche quella contemporanea) possa trovare una forma (seppure mediata) di rispecchiamento nella letteratura. Pertanto, la ripropo-

<sup>17</sup> Cf. Vessey, 1974, 272 e, in generale, la sempre maggiore diffusione del termine *counter-classic* nella critica anglosassone in relazione non solo a Lucano, ma anche all'epica flavia.

<sup>18</sup> A dimostrare, peraltro, i limiti intrinseci di un simile pregiudizio, almeno in riferimento agli epici di età flavia, basterebbe citare l'epilogo della *Tebaide*, un'opera che il suo autore ha 'vegliato' per ben dodici anni prima di far circolare (Stat. *Theb.* XII 811s. ... *o mihi bisseuos multum uigilata per annos, / Thebai*).

sizione di figure ed eventi del mito greco dotati di grande fascino e valore paradigmatico, così come la stessa rievocazione di momenti significativi del passato (via via sempre meno recente) di Roma, sarebbero un modo attraverso cui i poeti, gli intellettuali della società proto-imperiale manifestano la loro inquietudine, il loro senso di precarietà, l'angoscia per la crisi dei valori tradizionali e dei miti provvidenzialistici.

Burck chiama allora 'manierismo' quel linguaggio caratteristico consistente soprattutto in temi, immagini, motivi ecc. con cui la poesia del I d.C., almeno quella di registro sublime, cerca di rispondere alla crisi socio-politica, all'involuzione rigidamente autoritaria del potere, elaborando una visione antagonista che – prima di tutto sul versante estetico, ma anche su quello ideologico in senso lato – reagisce ai classici e al loro modo di riflettere la realtà contemporanea<sup>19</sup>.

La rappresentazione del pathos esasperato e dell'ipertrofico mira proprio a deformare l'equilibrio dei modelli augustei. In quanto portato diretto di una poetica dichiaratamente antinaturalistica e antimimetica, una simile attitudine contrasta inevitabilmente con l'estetica virgiliana ed è stata, infatti, in ultima analisi ricondotta piuttosto all'influenza precorritrice di Ovidio<sup>20</sup>. D'altra parte, mentre la poetica illusionistica di un epos come le *Metamorfosi* – pur infrangendo la norma classica – tende a sua volta a recuperare la naturalezza dissimulando l'artificio<sup>21</sup>, il manierismo degli epici della prima età imperiale non sembra molto propenso a camuffare i propri connotati eversivi. Seppure indirettamente, Burck evidenzia anche questo antagonismo di carattere 'formale' rispetto ai classici augustei, ma tende a considerarlo una conseguenza di quello 'contenutistico'. Il manierismo anticlassico fa leva sulla vocazione politica dei generi grandi e sulla speciale attenzione che la cultura romana ha loro riservato da sempre, in quanto

<sup>19</sup> Burck 1951 contrapponeva già la coppia formata da Stazio e Tacito a quella composta da Virgilio e Livio, «ancora consapevoli dell'alto destino finale di Roma, in cui nutrono ancora una fede» (Galasso 2012, XVIII).

<sup>20</sup> Burck 2012, 12s. (= Burck 1971, 20). Su Ovidio come precursore effettivo della cosiddetta poesia argentea, cf. Galinsky 1989. In generale, sulla sua importanza per l'epica di I d.C., cf. anche Hardie 1993 e Hinds 1998.

<sup>21</sup> Rosati 1983 insiste molto sulla compresenza, in Ovidio, di ricerca del preziosismo retorico-stilistico (cf. per es. 154ss. sull'impiego sistematico della sillissi, o sulla paronomasia paradossale, tipo *impietate pia est* ecc.) e di volontà di dissimulare l'artificio, di dare sempre un'impressione di naturalezza (Rosati 1983, 80: «l'antinaturalismo non viola - almeno in Ovidio - i limiti dell'estetica classica: esso vuole recuperare una parvenza di naturalezza, vuole celare l'artificiosità dei procedimenti»). In quanto antimimetico, anche Ovidio si può considerare 'anticlassico', ma proprio la sua capacità di dissimulare l'artificio (*ars adeo latet arte sua*) lo rende ben diverso da Seneca e dagli altri poeti di I d.C. Ovidio, insomma, è da considerare ancora l'ultimo dei classici augustei piuttosto che il primo dei poeti argentei: peraltro «senza averne la consapevolezza, e tanto meno la lacerante tensione, nella sua acuta sensibilità per gli inquieti confini del reale la poesia ovidiana cova già i germi del manierismo imperiale» (Rosati 1983, 173).

specchio di valori e repertorio di modelli etici e culturali: il suo obiettivo è adombrare una critica della società, assumendo una posa di denuncia coperta, che inclina pericolosamente verso la 'resistenza' al potere autocratico.

Un simile atteggiamento risulta esplicito nella macabra atmosfera di corte in cui Seneca ambientava le sue tragedie, oppure nell'indignazione sarcastica con cui Lucano descriveva gli orrori della guerra fratricida. Ma esso non rimane affatto estraneo all'orizzonte dell'epica flavia. Pur ribadendo diverse volte la necessità di distinguere la temperie delle due fasi storiche, Burck vede età neroniana e flavia associate da una sostanziale affinità di tipo ideologico-contenutistico (visione del mondo e del destino dell'individuo ecc.), a cui fa da complemento e conseguenza naturale un'affine sensibilità estetica per l'orrido, il gigantesco, ma anche l'artificioso ecc. Un merito importante di Burck è, come abbiamo già detto, il fatto di aver lavorato a demolire la troppo rigida dicotomia fra antiaugusteismo lucaneo e postaugusteismo flavio, in termini soprattutto di sensibilità estetica prima ancora che ideologica (di qui la loro riunione nell'alveo del 'manierismo').

D'altra parte – ed è qui che risiede un aspetto cruciale della questione – proprio perché rappresentata da più voci (voci apparentemente meno facili da raggruppare indistintamente sotto un'etichetta 'di opposizione'), la valutazione dell'epica flavia risulta più problematica e sfumata. Riconoscerle preliminarmente una varietà di caratteri ed atteggiamenti non è solo un modo per evidenziare le peculiarità dei singoli, ma serve anche a puntare l'attenzione sulla sua specificità complessiva in quanto fenomeno letterario. Una potente dialettica percorre tutti e tre i poemi (quattro se consideriamo anche il grande frammento dell'*Achilleide*) e ciò complica il tentativo di individuarne con precisione i rispettivi 'programmi'. A questo proposito, si potrebbero ricordare per es. le pagine lucide ed efficaci con cui, di recente, Federica Bessone ha descritto la tensione (intenzionalmente inesauribile) fra forma epica e contenuto tragico nella *Tebaide* di Stazio<sup>22</sup>. Ma qualcosa di analogo potrebbe valere anche per le *Argonautiche*, dove la dialettica fra epica e tragedia è già programmaticamente inscritta nella tradizionale distinzione fra episodio della Colchide ed episodio di Corinto (quest'ultimo, peraltro, adombrato da Valerio Flacco solo in forma di *ekphrasis* prolettica, di presentimento macabro del futuro); oppure per i *Punica*, che affiancano sistematicamente l'epica del *bellum externum* alla tragedia (o all'anti-epica) del *bellum civile*, anch'esso, in qualche modo, filtrato, relegato a un livello diverso da quello della narrazione primaria, ma costantemente proteso verso la superficie del testo.

In Burck, abbiamo detto, prevale piuttosto la tendenza – che ha riscosso approvazione, e continua a sussistere in buona parte delle storie letterarie – a separare Stazio dalla coppia composta da Valerio Flacco e Silio. Della *Tebaide* Burck sottolinea soprattutto il fondo di ideologia antitirannica e Stazio risulta il più vicino fra i suoi contemporanei

<sup>22</sup> Bessone 2011, 11ss.; 75ss.

a una sensibilità di tipo senecano-lucaneo. Ora, se questo assunto ha trovato adesioni, talora forse perfino un po' troppo entusiastiche, soprattutto nella critica anglosassone<sup>23</sup>, bisogna osservare che – almeno negli ultimi venti anni – anche il debito di Valerio Flacco e Silio nei confronti dei poeti neroniani è stato oggetto di una rinnovata attenzione, al punto che non raramente anche questi due autori si sono trovati addirittura affiancati a Stazio, quali eredi e continuatori di Lucano (e perfino di Seneca, e di Ovidio), ancor più che di Virgilio.

Il fatto che gli studi recenti abbiano, dunque, confermato come anche per Valerio Flacco e Silio, il *Bellum ciuile* di Lucano rappresentasse a suo modo un nuovo classico, un modello capace di intaccare, di 'inquinare' lo smalto virgiliano dei loro poemi, sembra significare che l'idea più forte e 'provocatoria' di Burck (quella di associare poeti neroniani e flavi sotto il denominatore del manierismo) si è rivelata più attraente e produttiva rispetto al corollario dell'articolazione interna fra un manierismo 'anticlassico' e un manierismo 'classicista'<sup>24</sup>. A dimostrazione di ciò, quasi ad estremizzare unilateralmente la prospettiva introdotta da Burck, oggi si giunge talora ad appiattare la posizione di Valerio Flacco e Silio Italico su quella di Stazio, includendo tutti e tre nel novero (sempre più folto) degli 'anticlassici', ovvero nel coro delle voci antagoniste, sovversive e 'resistenti', che polemizzerebbero in modo coperto nei confronti del potere imperiale nelle sue manifestazioni più violente e dispotiche.

Personalmente ritengo, invece, che la lezione di *Vom römischen Manierismus* vada recuperata su un piano diverso, aggiustando – per così dire – il tiro. Anch'io penso, infatti, che l'epica flavia nel suo complesso risenta fortemente della sollecitazione estetica proveniente dalla nuova fioritura epico-tragica di età neroniana, e sono convinto che questo dato conti assai più delle oscillazioni e delle differenze di gusto espresse dai singoli testi. D'altra parte, non credo che la ragione di questa relativa 'coerenza' vada individuata in una generica quanto automatica ricezione della spinta anti-classica proveniente dai modelli immediatamente precedenti. La poesia epica degli autori flavi manifesta una comune sensibilità manieristica nel modo in cui – pur accogliendo ampiamente al suo interno le tensioni dei modelli neroniani – cerca di controllarne la spinta iconoclasta, inserendoli all'interno di una cornice estetico-ideologica alla cui comprensione può risultare utile semmai un'opposizione dialettica fra anti-classicismo (neroniano) e manierismo (flavio), piuttosto che una loro identificazione *tout court*. È proprio facendo leva su quest'ultima osservazione – da applicare per es. alla tendenza dell'epica flavia a 'meta-

<sup>23</sup> Mi riferisco, in particolare, al filone che fa capo a figure di rilievo assoluto nel dibattito sulla letteratura latina imperiale, come Fredrick Ahl e William Dominik, ma anche ai contributi di altri studiosi impegnati a dimostrare l'atteggiamento di opposizione dissimulata e di critica pessimistica tenuto da Stazio nei confronti del potere imperiale.

<sup>24</sup> Per la successiva attenzione al rapporto fra i *Punica* e il *Bellum ciuile* in Burck 1984, cf. più oltre nel testo.

bolizzare' Lucano, ovvero a recepirne l'influsso tentando in qualche modo (anche fuor di metafora) di 'circoscriverlo' (come nei tre poemi epici flavi accade al suo tema forte: la guerra civile) – che, secondo me, può ancora tornare utile la categoria di 'manierismo' come espressione dell'ambizione di superare il modello 'classico' mediante una nuova sintesi, capace di contemplare al suo interno anche una forte presenza di linguaggio 'anticlassico'. Nel prossimo paragrafo cercherò di mostrare che una simile visione potrebbe trovare qualche corrispondenza con sviluppi del dibattito intorno al manierismo come fenomeno inerente le arti figurative.

### 3. *La posizione di Burck e il dibattito critico attuale sul manierismo*

Sulla natura intenzionalmente 'parziale' della definizione di manierismo letterario tracciata da Erich Burck, e sulla necessità di sottoporla a una revisione critica, ho già detto qualcosa in sede introduttiva. Non è qui mia intenzione ribadire tale presupposto, quanto piuttosto cercare di capire se la nozione di manierismo possa rivelarsi ancora uno strumento di indagine efficace, o quantomeno stimolante sotto il profilo euristico.

Nella sua introduzione, Luigi Galasso ha opportunamente ricondotto il 'manierismo romano' di Burck entro la temperie culturale della cosiddetta scuola austro-tedesca (Max Dvořák, Walter Friedländer, Arnold Hauser, Emil Nolde ecc.), che, in ambito figurativo, aveva stabilito un'ideale relazione tra la sensibilità moderna dei manieristi cinquecenteschi e le inquietudini che attraversano alcune correnti artistiche del primo novecento, dall'espressionismo tedesco al surrealismo. Questa interpretazione 'ideologizzata' del manierismo ha dominato anche il panorama critico italiano nel secondo dopoguerra, ma adesso – pur trovando ancora appassionati sostenitori<sup>25</sup> – non può più ormai considerarsi prevalente.

Fin dall'inizio degli anni '60, e con precisione a partire dal XX Congresso Internazionale di Storia dell'arte tenutosi a New York nel 1961<sup>26</sup>, ha infatti preso piede una posizione più decisamente orientata a valutare l'aspetto squisitamente formale del manierismo artistico, come fenomeno evolutivo del classicismo, ovvero come sua rielaborazione accademica (e cerebrale, antinaturalistica ecc.), non come frutto di antagonismo ideologico. Questa posizione, che ha caratterizzato l'approccio filologico-formale di studiosi come John Shearman e C.H. Smyth, sottolinea l'importanza della forma come elemento qualificante e non più solo come sede naturale di contenuti che la determinano<sup>27</sup>. Anche in Italia, si può dire, una simile tendenza critica si è ormai affermata

<sup>25</sup> Un esempio tra i più suggestivi è Barilli 2004.

<sup>26</sup> Anche a questo dà puntuale e adeguato rilievo Galasso 2012, XIV-XV e n. 18.

<sup>27</sup> Cf. Galasso 2012, XIV e n. 15, con i riferimenti bibliografici, a cui si può aggiungere Shearman 1967 (= 1983).

piuttosto nettamente, pur esponendo il fianco a riserve che hanno stimolato riflessioni ulteriori e prodotto precisazioni importanti<sup>28</sup>.

L'idea di un manierismo pittorico come fatto dotato di rilievo essenzialmente formale, sostenuta da Shearman, potrebbe essere allineata alla visione che del fenomeno in letteratura aveva proposto Curtius, seguito – nell'ambito specifico della poesia latina di I d.C. – da Hugo Friedrich e Hubert Cancik<sup>29</sup>. E proprio come, talora, può insorgere un lieve moto di insoddisfazione nel leggere affermazioni troppo orientate a illuminare esclusivamente il versante 'tecnistico' e retorico-stilistico del manierismo letterario in quanto artificio fine a se stesso, così anche la drastica negazione di ogni possibile movente ideologico e culturale del manierismo pittorico cinquecentesco suscita qualche perplessità. Perfino un libro come quello di Pinelli, che pure delle tesi di Shearman condivide in massima parte l'impianto, manifesta qualche insofferenza nei confronti del disinteresse per il rapporto fra manierismo ed epoca di 'crisi' (storica, culturale ecc.): un atteggiamento che – afferma Pinelli – «impedisce di intendere la natura del rapporto – dialettico, ma pur sempre rapporto – che esiste fra l'*Early anticlassicism* e i suoi esiti manieristici»<sup>30</sup>. Pinelli si riferisce alla relazione fra quei pittori che egli considera 'anticlassici' – come Rosso Fiorentino e Pontormo<sup>31</sup> – e i manieristi più propriamente detti, cioè gli allievi romani di Raffaello (Giulio Romano, Perin del Vaga ecc.), fautori di uno *stylish style*, come lo definiva Shearman, ma le cui opere si propongono in effetti quali sedi privilegiate di una dialettica negoziale tra antico e moderno.

Mi pare che, con le debite cautele e generalizzazioni del caso, si potrebbe fare un discorso non troppo dissimile anche riguardo al rapporto fra il poema di Lucano e quelli degli epici flavi post-virgiliani, che dell'autore neroniano hanno senza dubbio recepito la vena anti-classica, capace di caratterizzare in modo importante e incisivo la loro revisione 'manieristica' dei modelli augustei.

#### 4. Verso una ridefinizione del 'manierismo' di età flavia

Con la precedente ipotesi di lavoro ho cercato di ristabilire un collegamento fra alcuni sviluppi del dibattito sul manierismo figurativo, come fenomeno che caratterizza la pittura italiana post-rinascimentale, e una certa nozione del manierismo letterario a Roma nella prima età imperiale. Quest'ultima differisce in modo lieve, eppure sensibile, da quella di Burck, pur rimanendo altresì ancorata all'oggetto di analisi da lui prescelto, ovvero i generi poetici 'grandi', epos e tragedia. Secondo quest'ottica, il

<sup>28</sup> Cf. per es. Pinelli 2003, su cui torneremo più oltre.

<sup>29</sup> Su Friedrich, cf. sopra, n. 15, alla cui bibliografia va aggiunto Cancik 1965.

<sup>30</sup> Pinelli 2003, 47.

<sup>31</sup> Figure che, viceversa, Barilli 2004, 10ss. include senz'altro tra i 'manieristi' in senso proprio, secondo l'accezione del termine propria della cosiddetta scuola austro-tedesca.

manierismo degli epici flavi è il prodotto di un negoziato, di una tensione dialettica fra l'adesione al paradigma classico e l'assorbimento di spinte anti-classiche, che – già annidate in forma latente negli stessi autori augustei – si estrinsecano pienamente in stadi iniziali della ricezione di questi ultimi, talora con esiti di stravolgimento totale e rovesciamento del modello: di questo fenomeno il *Bellum civile* di Lucano costituisce un caso esemplare.

Adesso vorrei fare un passo in più, e provare a gettare le premesse per superare la stessa matrice 'selettiva' del discorso di Burck, l'opposizione fra manierismo della forma e manierismo tematico-contenutistico. Una simile dicotomia, infatti, oltre a palesare oggettivi limiti euristici, lascia irrisolte questioni tutt'altro che secondarie. Per rimanere alla poesia latina del I d.C., essa genera per es. un contrasto problematico nel caso di autori come Stazio, fautori di entrambe le tipologie: manierismo della forma nelle *Silvae* e manierismo 'tematico-contenutistico', ideologicamente orientato, nella *Tebaide*<sup>32</sup>.

Per tentare di avvicinare questi due poli, la cui individuazione presuppone la necessità (tutt'altro che facile da dimostrare) di distinguere fra un manierismo 'ipertrofico' (quello dei generi grandi, per intenderci) e un manierismo 'prezioso' (quello dei cosiddetti generi 'minori'), si può forse partire tenendo conto di come i teorici di I d.C. guardavano all'avvento di nuove tendenze letterarie e di gusto. L'impressione che si ricava, per es., dalla rassegna degli scrittori che Quintiliano propone nel libro X dell'*Institutio oratoria*, considerata sia sotto il profilo dell'evoluzione diacronica che da un punto di vista prettamente sincronico, è quella di trovarci di fronte a una visione articolata e problematica, che esprime la coscienza di notevoli trasformazioni ancora in atto mentre il retore sta scrivendo.

Negli ultimi anni, grazie soprattutto ai contributi di Mario Citroni<sup>33</sup>, è stato possibile apprezzare il carattere niente affatto rigido e passatista del classicismo di Quintiliano. Il giudizio del retore sugli autori contemporanei<sup>34</sup> è ovviamente condizionato dal paradigma costituito dai grandi modelli del passato recente, i nuovi classici augustei, il confronto con i quali non di rado suscita critiche anche severe riguardo al gusto e al *iudicium* dei loro successori. Autori come lo stesso Ovidio, poeta augusteo di seconda generazione, e Seneca, tanto per fare solo due esempi significativi, vedono riconosciuto il loro indubbio talento (*ingenium*), ma vengono anche spesso additati come esempi di eccessivo autocompiacimento<sup>35</sup>. Al tempo stesso, però, in Quintiliano troviamo anche importanti precisazioni e limitazioni in merito alla natura del principio di imitazione,

<sup>32</sup> Entro un simile quadro, sarebbe interessante chiedersi dove collocare l'*Achilleide*.

<sup>33</sup> Cf., in particolare, Citroni 2005 e 2006.

<sup>34</sup> Quintiliano, peraltro, evitava deliberatamente di menzionare gli autori ancora viventi, in omaggio a un criterio adottato dai grammatici alessandrini.

<sup>35</sup> Per Ovidio, cf. Quint. *inst.* X 1,88 e 93, mentre a proposito di Seneca, si veda tutta la lunga e argomentata discussione di Quint. X 1,125-31.

che non è assolutamente e incondizionatamente valido, ma che soprattutto non si esaurisce in una pedissequa forma di acquiescenza e presuppone piuttosto la capacità di fare dei passi in avanti. La *cacozelia* è un vizio che corrompe e compromette la ‘buona’ imitazione: il corretto utilizzo dei modelli (cioè dei classici) è diretta conseguenza di un atteggiamento culturale ‘aperto’, capace di contemplare la nozione di progresso<sup>36</sup>.

Naturalmente il I d.C. è anche un’epoca di riconfigurazione del canone letterario e del sistema dei generi. In particolare, l’assoluto prestigio dell’epica, il genere grande e collettivo per eccellenza, viene ridimensionato dal forte incremento di produzione di poesia ‘minore’ legata all’occasione, ambiziosa e di carattere encomiastico, in forme brevi rinnovate (bucolica, epigramma) o addirittura inedite (come la *silua*), che occupano lo spazio lasciato a loro volta da altri generi (come la lirica). Questo tipo di poesia si propone come il più adatto a rispondere con puntualità ed efficacia alle attese dei destinatari immediati e del più largo pubblico dei suoi fruitori: essa riesce a soddisfare le esigenze celebrative di eventi e protagonisti della vita della città-mondo, e il suo ampio successo si deve in gran parte anche alla maggiore facilità di consumo. È poesia di dimensioni contenute, che si segnala di norma per la ricerca di densità espressiva e concettuale, ma che talora non esita ad aprirsi ad elementi di letterarietà ‘alta’<sup>37</sup>. Le sperimentazioni manieristiche, lo *stylish style* di poeti come Stazio e Marziale in età flavia (per l’età neroniana si potrebbe pensare anche alla bucolica ‘ovidiana’ di Calpurnio Siculo), suonano come orgogliose manifestazioni di autocoscienza e di fiducia nella funzione che il poeta può ancora svolgere all’interno di una società inflazionata di cultura, che vive un’epoca di pienezza e in cui l’appropriazione del passato riflette una vocazione autocelebrativa.

Da parte sua, l’epica stessa appare impegnata a ridefinire i propri confini, a negoziare il proprio spazio con questi (vecchi e nuovi) generi emergenti. Sempre più in difficoltà nel tentativo di mantenere il primato assoluto nel sistema letterario, l’epica di questa prima età imperiale si apre a gesti di autodiminuzione (come la *recusatio*), che esprimono la rinuncia consapevole e temporanea a cantare il soggetto più ‘alto’, ovvero l’imperatore e le sue gesta<sup>38</sup>. Così, se, da un lato, essa si fa vanto di esibire i segni inconfondibili della propria identità antichissima – non esitando a risalire perfino più indietro del classico augusteo, l’*Eneide*, e tornando ad attingere direttamente all’epica greca arcaica

<sup>36</sup> Quint. *inst.* X 2,1 e 4s.; cf. anche X 1,89-92 e 122; Citroni 2005, 34-7. Alla luce di questo, risulta limitativo il giudizio di Curtius, secondo cui «al gusto di Quintiliano... rimanevano estranee le tendenze letterarie dei suoi contemporanei» (Curtius 1992, 328).

<sup>37</sup> Per il modo in cui una simile tendenza si manifesta per es. nelle *Siluae* di Stazio, cf. per es. Gibson 2006.

<sup>38</sup> Sulla presenza di *recusationes* nei poemi epici di età flavia, cf. Nauta 2006. Anche Virgilio, nel proemio di *georg.* 3, rimandava a un futuro indeterminato la costruzione del ‘tempio poetico’ da dedicare a Ottaviano Augusto, ma i poeti di fine I d.C. sembrano consapevoli che, per riconquistare il primato perduto, non basterebbe loro riscrivere un’*Eneide*.

di Omero ed Esiodo –, dall'altro si apre ad ospitare elementi allotrii, quasi fosse animata dall'intenzione di antologizzarli e ricapitarli, assumendo i connotati di un'opera post-generica (di vera e propria 'memoria vivente' del sistema letterario), ispirata ad una poetica inclusiva e animata da uno spiccato interesse per la storia letteraria immanente<sup>39</sup>.

Anche in questo si può vedere, comunque, un segno di evoluzione importante. L'epica fa registrare un progresso rispetto al classicismo augusteo, mentre cerca di mettersi al passo con i tempi nuovi e le nuove esigenze: l'attitudine 'manierista' può, dunque, manifestarsi nell'elaborare sempre più sofisticate strategie celebrative, in concorrenza ma anche in collaborazione con la poesia d'occasione; oppure nella capacità di riformulare antichi intrecci mitologici, di innovarli dotandoli di tutti gli ingredienti tradizionali (viaggio, amore, guerra ecc.), giungendo a una saturazione del paradigma epico; oppure, infine, come nel caso del lunghissimo poema di Silio, scegliendo di utilizzare un evento di portata epocale come un vero e proprio ipertesto sulla storia di Roma<sup>40</sup>.

Forse, allora, la nozione di 'manierismo' – anche dopo l'accezione 'selettiva e antagonista' propostane da Erich Burck – può continuare ad essere impiegata per esprimere la particolare rilettura dell'eredità classica favorita dal processo di riconfigurazione che, in età flavia, interessa l'intero sistema dei generi letterari: una dialettica intensa e critica, che riflette l'ambizione, tipica degli epigoni, di cogliere una rivincita sui propri stessi 'padri', sui classici e sulla loro dispotica autorità.

5. *Un caso-studio: la battaglia navale in Lucano e in Silio, ovvero: da un manierismo antagonistico a un manierismo 'inclusivo'*

Nella seconda parte di questo contributo, mi occuperò di una coppia di testi emblematici delle questioni che stiamo affrontando: avremo a che fare, tanto per cambiare, con brani epici, ma il precedente discorso sulla ridefinizione di confini fra generi grandi (in apparente declino) e generi 'minori' (in effettiva, e decisa, ascesa) potrà rivelarsi ancora utile. Il primo brano è la narrazione della battaglia navale di Marsiglia nel libro III del *Bellum ciuile* di Lucano, lo stesso con cui Burck inaugura la galleria di esempi del manierismo romano di I d.C., dopo la lunga citazione tratta da quello che – con singolare paradosso – viene scelto come suo omologo, in termini estetici e di gusto: il quadro orrido e raccapricciante degli effetti del bombardamento di Amburgo del 1943, incluso da Curzio Malaparte tra i racconti di *La pelle* (1949). Il secondo brano è un discendente diretto del modello lucaneo, a cui è cronologicamente prossimo: la battaglia navale di

<sup>39</sup> Per es. il 'fondamentalismo epico' di un poema come i *Punica* appare costantemente minacciato da un fondo di ironia, che scaturisce dalla stessa presenza invadente di elementi esterni che sembrano in qualche modo metterne a repentaglio l'ortodossia (cf. Barchiesi 2001).

<sup>40</sup> Per altri indizi di un'evoluzione dell'epica flavia in senso apertamente encomiastico, con particolare riferimento ai *Punica* di Silio, cf. più oltre.

Siracusa che Silio Italico narra nel libro XIV dei *Punica* (vv. 353-579). A questo testo, e alla sua relazione con il *Bellum civile*, Burck ha dedicato uno studio, uscito diversi anni dopo la pubblicazione di *Manierismus*<sup>41</sup>.

L'aver associato poeti neroniani e flavi sotto il comune denominatore di un manierismo venato di inquietudini e ideologicamente connotato in senso pessimistico costituisce – l'ho già accennato all'inizio – una delle provocazioni critiche più importanti di *Manierismus*, poiché ha inferto un colpo decisivo alla visione dell'epica flavia come semplice ritorno al passato. Burck ha additato, per es., alcuni limiti intrinseci di un indice di 'restaurazione' macroscopico come la riproposizione del tradizionale apparato delle divinità. Non è solo questione del modo di tratteggiare singoli caratteri, come il Giove di Stazio che manifesta un'indole violentemente autoritaria, talora apertamente crudele e vendicativa. Un simile fenomeno sembra inscrivere piuttosto in una tendenza generalizzata all'allentamento progressivo della relazione fra autorità divina, norma etica che regola la vita degli uomini e disegno provvidenziale del fato. A questo fa riscontro, quale fattore concorrente e complementare, un deciso incremento dello spazio dedicato alla rappresentazione delle divinità infernali, all'intrusione costante e massiccia di forze oscure e demoniache nel mondo dei viventi<sup>42</sup>.

Scegliendo di iniziare da Lucano (e Malaparte), Burck mostra subito quanto gli preme valorizzare la componente di pessimismo negativo che caratterizza la sua concezione del manierismo, e – al tempo stesso – quanto tale circostanza incida nel privilegiare nettamente la coppia Lucano-Stazio su quella – meno propriamente 'manieristica', secondo questa ottica particolare – composta da Valerio Flacco e Silio. Di un testo pur controverso e ricco di tensioni come la *Tebaide*<sup>43</sup>, Burck enfatizza in modo pressoché esclusivo la parte di gran lunga maggiore, segnata dalla tragedia, ovvero i primi undici libri, accennando solo en passant al libro XII e al ritorno finale dell'epica marcato dal trionfo di Teseo e dall'immagine di una nuova, superiore autorità 'umana'<sup>44</sup>.

Io credo che una simile 'provocazione' debba essere sottoposta a revisione per risultare ancora efficace e plausibile, senza generare assolutizzazioni estreme quanto riduttive. In effetti, se vogliamo continuare a includere Seneca e Lucano nello stesso gruppo di cui fanno parte Stazio, Valerio Flacco e Silio – evitando il rischio di appiattirli (non solo il primo, ma tutti e tre) sui primi due – dovremmo piuttosto tener conto in prima istanza della tensione dialettica fra il carattere più marcatamente 'anticlassico' del manierismo neronia-

<sup>41</sup> Burck 1984.

<sup>42</sup> Burck 2012, 62-70 (= Burck 1971, 82-92).

<sup>43</sup> *Manierismus* non si occupa dell'*Achilleide*, né soprattutto delle *Siluae*.

<sup>44</sup> Burck 2012, 22s. e 76 (= Burck 1971, 32s. e 99). L'aggettivo 'umana' va naturalmente inteso sia in termini di sensibilità etica ai valori di *humanitas* (come la *clementia* e la *pietas* manifestate da Teseo), sia in relazione al *côté* politico di questi stessi valori: Teseo è anche il rappresentante di un'autorità 'umana' che si rivela, sotto vari profili (non escluso quello morale), superiore a quella divina.

no e la serie di risposte che l'epica flavia propone cercando di assorbirne e controllarne le spinte più radicalmente eversive, sia sotto il profilo estetico, che sotto quello ideologico.

a) *La battaglia di Marsiglia in Lucano III*

Partiamo, dunque, proprio dalla battaglia di Marsiglia<sup>45</sup>. Si tratta di un brano esemplare e suggestivo sotto diversi aspetti: in primo luogo, come saggio di ricezione 'antagonistica' dell'*Eneide* e della tradizione omerico-*virgiliana* in generale; quindi, a sua volta, come oggetto di ricezione, in quanto nuovo modello-archetipo del tema della battaglia navale<sup>46</sup>.

Per quanto concerne il primo punto, è stata richiamata l'attenzione<sup>47</sup> sul fatto che l'episodio costituisce una risposta polemica all'*ekphrasis* celebrativa della vittoria navale di Ottaviano ad Azio, effigiata sullo scudo di Enea<sup>48</sup>. L'affermazione delle grandi quinqueremi romane di Cesare contro le agili e leggere imbarcazioni dei coloni focesi rovescia andamento ed esito della battaglia che avrebbe visto (cioè 'che aveva visto', secondo la cronologia letteraria) prevalere le veloci e ben manovrabili Liburniche di Agrippa sulle turrette e pesanti navi di Antonio e Cleopatra. Ma tale rovesciamento possiede anche implicazioni ideologiche ben precise: la vittoria dei Cesariani a Marsiglia, che segna l'atto iniziale (non la fine) di un conflitto civile, richiama provocatoriamente (ovvero anti-*frasticamente*) il modo in cui l'*Eneide* (in questo punto, portavoce fedele del discorso augusteo) aveva rappresentato proprio il *bellum civile* tra Ottaviano e Antonio come guerra di Roma contro lo straniero, cioè come *bellum externum* e di portata mondiale. La rassicurante concezione *virgiliana* – che fa della battaglia di Azio un trionfo del bene, di Roma e delle divinità olimpiche sul male, incarnato dall'Egitto e dalle sue divinità ferine e mostruose – in Lucano non funziona più, perché sono i Greci di Marsiglia, cioè i nemici dei Romani, a detenere le ragioni migliori, ad essere (incredibile a dirsi) i campioni della *fides*, al punto da poter paragonare se stessi agli abitanti di Sagunto, eroici martiri della perfidia cartaginese<sup>49</sup>. La violazione della *fides* è prerogativa, questa

<sup>45</sup> Lucano si distacca notevolmente dalla narrazione dei due scontri navali presente in *Caes. civ.* I 56-8 e II 3-7: è verosimile che abbia tenuto in maggiore considerazione il perduto racconto di Livio.

<sup>46</sup> Dopo i poemi di Nevio ed Ennio, che contenevano resoconti di battaglie navali delle guerre puniche, un'altra narrazione poetica di uno scontro navale doveva costituire un pezzo forte del *Bellum Actiacum* di Rabirio: ma degli (esigui) frammenti superstiti nessuno sembra da riferire in senso stretto a fasi della battaglia.

<sup>47</sup> Da parte di Masters 1992, 11ss.

<sup>48</sup> Verg. *Aen.* VIII 675-728.

<sup>49</sup> Cf. Lucan. III 301ss. e 342; il confronto che, a III 349s., gli abitanti di Marsiglia fanno tra il proprio destino e quello di Sagunto è indice plausibile di una tradizione pregressa di assimilazione (ci sarà stato qualcosa probabilmente già in Livio), ma offre anche uno spunto alla rielaborazione del II libro dei *Punica* di Silio (dove non a caso i Saguntini sono 'mezzi Greci' e 'mezzi Italici').

volta, di un esercito romano che, sordo a ogni appello alla ragione e insensibile perfino alla protestata volontà di pace degli abitanti di Marsiglia, scatena una guerra destinata a produrre, quale conseguenza estrema, l'annientamento dello stato.

Ma forse al ricordo della battaglia di Azio – un evento a cui implicitamente la guerra fra Cesare e Pompeo guarda ancora dal passato e che si pone come atto finale dell'ormai secolare sequenza di conflitti civili – si sovrappone un'altra suggestione letteraria, assai più indiretta ma non priva di ricadute sul significato generale del brano: una suggestione che proviene ancora dall'*Eneide* e che rientra sempre nel novero delle influenze di 'sceneggiatura'. Si tratta della caduta di Troia che costituisce, per l'appunto, l'altro estremo (quello più antico) dell'arco cronologico idealmente disegnato dall'epos virgiliano. I presupposti risultano, ancora una volta, rovesciati: di fondazione greca è la città assediata dai Romani, discendenti dei Troiani, ma di tutto si può parlare tranne che di 'rivincita' storica, poiché – come detto – proprio loro, i Romani, non rappresentano affatto la 'parte migliore', e la loro vittoria somiglia piuttosto a quella degli Achei guidati dal perfido Ulisse. Sotto il profilo della sceneggiatura, la prima fase dell'episodio, quella che racconta l'assedio di terra, esibisce generiche affinità con la situazione dei libri XV e XVI dell'*Iliade*, quando i Troiani, dopo aver a lungo sofferto la pressione dell'accerchiamento, si rendono protagonisti di una sortita che li porta ad appiccare il fuoco presso le navi achee. Anche a Marsiglia, proprio quando gli assalitori sembrano riuscire a far breccia nelle difese della città, un incendio provocato dai proiettili scagliati dalle mura divampa e compromette la stabilità dell'*agger* e delle opere di assedio, costringendo i Romani ad arretrare definitivamente e a rinunciare a percorrere ancora quella via<sup>50</sup>.

La battaglia navale che segue segna uno stacco molto forte con la sezione precedente dell'assedio<sup>51</sup>. Essa non trova, ovviamente, alcun parallelo nell'assedio di Troia, eppure – proprio perché concretizza un radicale cambiamento della strategia di attacco – può forse ugualmente funzionare come elemento di connessione indiretto, come modo cioè di alludere *per figuram* al finale della guerra di Troia, all'episodio che – dopo una lunga resistenza – determinò la subitanea caduta della città di Priamo. Constatata l'inutilità dei tentativi di sfondare da terra, i Romani decidono dunque di tentare la carta (dell'attacco) dal mare (Lucan. III 509s. *spes uictis telluris abit, placuitque profundo / fortunam temptare maris*). La delusione della sconfitta subita spiega l'intenzione di voltar pagina: lo stesso era accaduto – stando all'inizio del resoconto di Enea in Virgilio – ai Greci assediati, che respinti per l'ennesima volta dai Troiani avevano deciso di ... edificare un gigantesco cavallo di legno (Verg. *Aen.* II 13ss. ... *fracti bello fatisque repulsi / ductores Danaum tot iam labentibus annis / instar montis equum diuina Palladis arte / aedificant*,

<sup>50</sup> Lucan. III 493-508.

<sup>51</sup> L'assedio in realtà dovette continuare, dunque si tratta di un effetto creato intenzionalmente dal poeta: cf. Hunink 1992 *ad l.*

*sectaque intexunt abiete costas*). In effetti, un'altra voce – quella dell'infido Sinone – sarebbe di lì a poco riuscita a persuadere i Troiani che i Greci, dopo anni di inutile assedio, avevano davvero optato per una soluzione via mare: Priamo e i suoi credono ovviamente alla notizia della fuga, che i nemici avrebbero deciso dopo che l'indovino Calcante aveva illustrato il prodigio negativo della statua di Atena (Verg. *Aen.* II 176 *extemplo temptanda fuga canit aequora Calchas...*), ma in realtà Agamennone e i suoi stavano per effettuare un nuovo sbarco e sferrare – proprio dal mare – l'attacco decisivo (II 254ss.)<sup>52</sup>.

In Lucano, una volta che teatro della narrazione diventa il mare al largo di Marsiglia, l'assedio alla città si trasforma in uno scontro navale in 'campo' aperto e non è necessario attendere molto per individuare un ideale corrispettivo funzionale del cavallo di legno, la *machina fatalis* grande come una montagna che aveva portato la guerra dentro la città assediata e contribuito a stanare i Troiani dal loro rifugio. Tra le imbarcazioni della flotta romana, composta per la maggior parte da vascelli allestiti in tutta fretta sul posto e senza troppi ornamenti<sup>53</sup>, spicca infatti – come la sola, vera nave degna di tal nome – la *turri-gera* ammiraglia capitanata da Decimo Bruto, una nave *praetoria* di dimensioni gigantesche (III 535ss.)<sup>54</sup>.

Il momento di svolta nel combattimento si verifica quando Bruto ordina di fatto al suo timoniere di non svolgere più la sua funzione, cioè di smettere di governare la rotta: meglio non perdere tempo in manovre, ma lasciarsi piuttosto abbordare dalle navi nemiche per poterle agganciare alla propria (III 558ss., part. 560 *consere bellum*), e dare così l'esempio anche al resto della flotta romana. La strategia è chiara: trasformare la battaglia navale in battaglia terrestre<sup>55</sup>. Le navi romane, e in particolare l'enorme mole dell'ammiraglia a sei ordini di remi, 'catturano' così con un subdolo inganno le imbarcazioni nemiche (563s. *tunc quaecumque ratis temptavit robora Bruti, / ictu uicta suo percussae*

<sup>52</sup> Un ulteriore contatto lessicale è quello fra Verg. *Aen.* II 209 quando i due serpenti marini venuti da Tenedo *iamque arua tenebant* e Lucan. III 516 con l'arrivo della flotta guidata dall'ammiraglia di Bruto (*Stoichados arua tenens*).

<sup>53</sup> Lucan. III 510-3.

<sup>54</sup> Forse addirittura troppo grande per essere vera (cf. anche Sil. XIV 384ss.): così Hunink 1992 in n. a 536: «But the description of Brutus' huge ship seems to have been the result mainly of the poet's imagination. It clearly functions as a climax in the pathos of the section 529-537 (see on 529), and may be far removed from maritime reality. For the phrase cf. Sil. XIV 487-8 *senis... pulsibus*».

<sup>55</sup> L'utilizzo dei *rostra* o corvi ebbe inizio in occasione della battaglia navale di Milazzo contro i Cartaginesi nel 260 a.C., che decretò la prima vittoria navale romana contro la grande potenza marinara nord-africana; cf. il dettagliato resoconto di Polibio I 22s., dove si trova già enucleata l'equiparazione con la battaglia terrestre, che lo storico greco avrà attinto probabilmente alle sue fonti: I 23,6 «la battaglia finì per divenire in tutto simile a un combattimento di fanteria (*παραπλήσιον γὰρ πεζομαχίας συνέβαινε τὸν κίνδυνον ἀποτελεῖσθαι*)».

*capta cohaesit*). L'enorme ingorgo di scafi incastrati gli uni negli altri crea un vero e proprio campo di battaglia artificiale (566 ... *tecto stetit aequore bellum*)<sup>56</sup>, che ai Romani offre l'opportunità di dispiegare al meglio la loro abilità nel corpo a corpo (569s. *nauali plurima bello / ensis agit*) e, al tempo stesso, impedisce la fuga ai nemici che non possono più ripararsi dietro alte mura da cui scagliare lance e proiettili infuocati<sup>57</sup>. Un po' come l'espedito del cavallo di legno nell'assedio di Troia, l'entrata in azione della grande nave di Bruto piena di soldati riesce dunque a rompere definitivamente gli equilibri e a risolvere l'*impasse* con una mossa a sorpresa.

L'allusività antifrastica di Lucano, di cui la relazione implicita fra le 'vittorie romane' di Azio e Marsiglia rappresenta, come abbiamo visto, un esempio ulteriore<sup>58</sup>, si avvale anche di espedienti complementari come questo, che non ribadiscono soltanto il *Leitmotiv* paradossale della violazione della *fides* da parte dei Romani ai danni di coloni greci, ma anche – complice un nuovo riferimento provocatorio e destabilizzante al 'mito' virgiliano – il radicale sovvertimento dei valori espressi dal modello illustre.

Questa è la cornice 'anticlassica' entro cui Lucano inserisce la narrazione di battaglia, che – proprio in virtù di questi presupposti paradossali (dai Greci campioni e martiri della *fides*, al combattimento navale che diventa terrestre con la conseguente vittoria delle navi più lente e pesanti ecc.) – si sviluppa come un vero e proprio *tour de force* in cui dalla rielaborazione variata di *topoi* consunti dell'epica di guerra scaturiscono e discendono, quasi fossero loro sviluppi naturali, alcune invenzioni cerebrali e sofisticate, tra cui molte di quelle che a suo tempo hanno indotto Burck a considerare questo brano un testimone esemplare del manierismo latino imperiale. Qui basterà analizzare rapidamente l'elaborato inizio della battaglia, di cui il narratore si serve per annunciare preventivamente che quello che va a cominciare sarà un combattimento navale soltanto di nome.

Dapprima la sequenza del reciproco approssimarsi delle due flotte viene sapientemente rallentata in modo da evocare la tipica tecnica con cui l'epica rappresenta due eserciti che arrivano finalmente a fronteggiarsi sul campo di battaglia: Lucan. III 538ss. *ut tantum medii fuerat maris, utraque classis / quod semel excussis posset transcurrere ton-*

<sup>56</sup> Hunink *ad l.* (cf. 546: il mare coperto di dardi; 572s.: di sangue; 575: di corpi) e a 652 *clauso... mari*. Nell'espressione *stetit... bellum* culmina una gradazione inaugurata da 513 (*stabilis - bellis*) e proseguita da 556-7 (*stabilem - usum*): per l'impiego di *stare* cf. Sil. XIV 519 *steteruntque rates ad proelia nexae*.

<sup>57</sup> Il tema della battaglia navale che equivale a una battaglia di terra è preparato fin dall'inizio: Lucan. III 513 *stabilis naualibus area bellis*; 514 *turrigeram... carinam* (che richiama e rafforza l'idea dell'assedio: Hunink 1992 *ad l.*).

<sup>58</sup> Ricapitolando: le battaglie di Marsiglia e di Azio sono situate rispettivamente all'inizio e alla fine di una guerra civile: la prima è un evento di portata solo relativa, mentre la seconda costituisce un atto finale decisivo; tuttavia l'episodio lucaneo di Marsiglia 'rovescia' *ex post* il significato di Azio in Virgilio.

sis, / innumerae uasto miscentur in aethere uoces, / remorumque sonus premitur clamore, nec ullae / audiri potuere tubae. In particolare, 538s. variano modelli come Verg. *Aen.* XI 608s. iamque intra iactum teli progressus uterque / substiterat<sup>59</sup>. Un altro elemento topico, il *clamor nauticus*, risulta prodotto da fattori diversi: alle grida dei marinai si mescola il fragore dei remi che si urtano confusamente. Qui esso funziona come sostituto metonimico delle trombe di guerra, le *tubae*, risultando un ancor più efficace e perentorio segnale di guerra.

A seguire, dopo che nel giro di poco più di un verso (542b-3) si è colmata la distanza che separa le due flotte<sup>60</sup>, abbiamo una peculiare rivisitazione della più comune modalità di *incipit* di un racconto epico di battaglia terrestre: il motivo, costruito sullo schema del poliptoto, del 'piede contro piede' con cui, da Omero in poi, il narratore fissa come in un'istantanea fotografica il momento in cui i soldati vengono a contatto e si scatena la mischia: 544ss. ut primum *rostris crepuerunt obuia rostra*, / in puppem rediere rates, emissaque tela / aera texerunt uacuumque cadentia pontum<sup>61</sup>. Venute a una prima collisione mediante i rostri, le navi arriverebbero quasi a incastrarsi tra loro, se da ciò non conseguisse un repentino scatto all'indietro che, per un breve momento, le allontana di nuovo: d'altro canto, quanto segue dimostrerà ampiamente il valore prefigurativo di questo urto iniziale.

Un'ulteriore novità giunge a conclusione della pericope: il motivo tradizionale del cielo (*aera*) oscurato da nugoli di frecce è integrato dalla nota complementare (e inedita) secondo cui nella stessa condizione viene, subito dopo, a trovarsi la superficie del mare (*pontum*), dove le frecce sono andate nel frattempo a cadere. Anche questo tema iconografico, la cui originalità tradisce peraltro una chiara matrice derivativa<sup>62</sup>, possiede una spiccata valenza anticipatrice: come le acque iniziano a 'chiudersi' progressivamente, ricoperte dalla fitta messe dei dardi che i soldati scagliano dalle rispettive navi, così molto presto anche il copioso sangue versato troverà inopinatamente modo di coagulare sull'acqua (573), e l'ingente ammasso di corpi umani insieme con le navi agganciate l'una all'altra formeranno una superficie solida e compatta che ostruirà completamente il mare (574s.), contribuendo a generare quell'effetto di riempimento, di claustrofobica saturazione, che rimanda ad una precisa cifra estetica del manierismo spiccatamente anticlassico di Lucano.

<sup>59</sup> Ma dopo Lucano, cf. soprattutto Val.Fl. VIII 303s. ... *nec longius inter / quam quod tela uetet superest mare*, una scena che sembra dover precludere a una battaglia sul mare tra gli Argonauti fuggitivi e la flotta dei Colchi inseguitori.

<sup>60</sup> 543 *atque in transtra cadunt et remis pectora pulsant*. Questo segmento di transizione contiene la ripresa di uno dei rarissimi frammenti degli *Annales* di Ennio contestualizzabile all'interno di una narrazione di battaglia navale: Enn. *ann.* 218 Sk. *poste recumbite uestraeque pectora pellite tonsis*; cf. Conte 1970, 135.

<sup>61</sup> Hunink 1992 *ad l.*

<sup>62</sup> Hunink 1992 n. a III 546 rimanda a VII 519 *ferro subtexitur aether*; Verg. *Aen.* XI 611; XII 578 ecc.

In questo senso, possiamo anche osservare che una simile espressione iconografica dell'*horror uacui*<sup>63</sup> risulta connessa in una stretta relazione di pertinenza con alcuni concetti forti veicolati dal testo, come per es. l'idea secondo cui la guerra (civile e mondiale al tempo stesso) – una guerra insaziabile, alimentata dalla furia demoniaca di Cesare – non risparmia niente e nessuno, neppure chi cerchi di sottrarsi ad essa nascondendosi, fidando nella propria oscura marginalità (dapprima gli abitanti di Marsiglia, più tardi ancora il *pauper Amyclas* ecc.).

Per passare quindi all'altro versante, quello della forma dell'espressione, la stessa immagine diventa 'figura' della tendenza di questa poesia, così tenacemente protesa verso un confronto antagonistico con la tradizione, alla saturazione di *topoi* e paradigmi letterari. Dal paradosso che inaugura il racconto della battaglia navale, definendone la matrice peculiare, discende tutta una serie di raffinate variazioni di motivi tradizionali che la critica (Burck compreso) ha riconosciuto come esemplari dello stile cerebrale di Lucano. Mi riferisco, in particolare, al ricco campionario di morti 'singolari' (634 *uarii miracula fati*) che, quale più quale meno, travalicano tutte i confini dell'ordinario<sup>64</sup>. Si va dalla morte di *Catus*, trafitto da punte di ferro provenienti da ogni direzione e destinate a incontrarsi al centro del suo corpo (588 *medio concurrat pectore ferrum*) – un corpo che, dopo un attimo interminabile di 'esitazione' (la stasi del sangue 'incerto': 588s.), finisce per esplodere letteralmente<sup>65</sup> –, fino alla morte di *Lycida*, che costituisce quasi il 'negativo' della precedente: il corpo della vittima questa volta è, viceversa, soggetto a forze che lo tirano in direzioni opposte rispetto al proprio baricentro<sup>66</sup>.

Successivamente, una serie il cui oggetto consiste stavolta in atti di valore compiuti da soldati che sfruttano le armi messe a loro disposizione dalla sorte (Lucan. III 670-

<sup>63</sup> Un tratto pertinente con l'estetica manieristica, anche in relazione ai suoi sviluppi nelle arti figurative e al suo concetto di spazio (cf. per es. Castagno 1996, 110ss.).

<sup>64</sup> L'espressione di 634 definisce una situazione in cui – come nell'episodio dell'ultima notte di Troia, da cui è tratto il virgiliano *plurima mortis imago* (*Aen.* II 369) – discendenti dei Troiani e coloni di origine greca si trovano di fronte a ruoli invertiti: i primi hanno lasciato inopinatamente ai secondi il ruolo di custodi della *fides* e della più vera eredità culturale di Roma. Da notare che anche l'episodio di cui fa parte il verso virgiliano appena citato (*Verg. Aen.* II 361-478) si può considerare un esempio *ante litteram* di malaugurato scontro fratricida: travestiti da soldati greci, Enea & co. vengono attaccati dai loro stessi concittadini (*Verg. Aen.* II 410-2: *hic primum ex alto delubri culmine telis / nostrorum obruimur oriturque miserrima caedes / armorum facie et Graiarum errore iubarum*).

<sup>65</sup> 590 *donec utrasque simul largus cruor expulit hastas*: un verso che rappresenta quasi l'istintiva reazione di autodifesa da parte di un corpo ormai privo di vita all'aggressione delle armi nemiche.

<sup>66</sup> Cf. in part. 638ss.: qui il sangue, cioè la vita, non erompe con violenza traumatica, come nel caso precedente, ma goccia lentamente dalle vene aperte. Viene in mente il supplizio inflitto a Mezio Fufezio, sempre istoriato nello scudo virgiliano di Enea: *Aen.* VIII 642-5.

722, dove il v. 671 annuncia il tema: *inuenit arma furor*), offre l'ennesimo esempio di saturazione del paradigma. Lo spettacolo vario e raccapricciante della morte non rimane, comunque, un fattore estetico propriamente fine a se stesso, ma ha delle ricadute sul significato generale del brano: questo primo esempio di narrazione di guerra del *Bellum ciuile* rivisita secondo un gusto antifrastico e deformante il repertorio della tradizione di genere, riflettendo l'immagine di un conflitto dove la violenza disumana risulta esasperata dal non-senso, un conflitto che vale quanto una *retractatio* del mito provvidenziale di Roma, il suo anti-mito.

Il manierismo di Lucano si rivela, appunto, anti-classico proprio per come rovescia *topoi* consolidati al fine di rendere l'idea dello stravolgimento assoluto della realtà, o quantomeno al fine di smascherare e deprimere quell'immagine stereotipata e rassicurante della realtà stessa che la letteratura del 'dopo guerra civile' aveva contribuito a diffondere fino a quel momento. Perfettamente in linea con i *Leitmotive* della guerra insensata e dell'ineluttabile preponderanza del male (e di Cesare), e perciò anch'esso da considerare uno spunto anticlassico, il tema della trasformazione del mare in terra grazie alle navi riattualizza – con esito provocatoriamente 'positivo' – l'antico precedente della *hybris* di Serse, il re di Persia che varcò l'Ellesponto grazie a un ponte di navi, ma che subì per questo (lui sì) la punizione divina. Da questo rovesciamento consegue che, nella circostanza, i Marsigliesi – abbandonati dagli dèi, incapaci di opporsi a Cesare e alla sua alleata *Fortuna* – finiscono per assomigliare un po' anche agli eroici Ateniesi: ma ad Ateniesi sconfitti! Insomma, i soldati di Cesare, rappresentanti di Roma erede di Troia, si sono presi una rivincita contro i Greci (di Marsiglia), ma – e questo è il messaggio scopertamente anticlassico e anticelebrativo – lo hanno fatto nel contesto sbagliato (la guerra civile), quando per una volta erano i *perfidii* Greci a sostenere la parte di difensori della *fides*.

#### b) *La battaglia di Siracusa in Silio XIV*

Se il 'modernista' Apro del *Dialogus de oratoribus* (Tac. *dial.* 20,5s.) non esitava a includere Lucano accanto a Virgilio e Orazio nel novero di autori da cui l'oratore avrebbe potuto trarre un colore poetico adatto a impreziosire il suo eloquio, noi possiamo affermare - abusando per un attimo ancora della prospettiva tematico-contenutistica secondo cui Burck considera i poeti manieristi del I d.C. - che la battaglia navale di Siracusa nel libro XIV dei *Punica* di Silio Italico guarda alla narrazione lucanea della battaglia di Marsiglia come a un modello esemplare, se non già addirittura come a un 'nuovo classico', seppur caratterizzato da uno spiccato gusto per il paradosso<sup>67</sup>.

Al poeta flavio, riesumatore delle antiche glorie della storia repubblicana, premeva

<sup>67</sup> Burck 1984, 31 sottolinea come l'intento emulativo nei confronti di Lucano sia da ritenere il presupposto fondamentale dell'invenzione siliana della battaglia di Siracusa.

evidentemente soprattutto arricchire la leggendaria rievocazione della grande vittoria di Roma su Annibale mediante un'epica affermazione sul mare, che richiamasse i prestigiosi successi della prima guerra contro Cartagine<sup>68</sup>. Perciò, al momento di trattare dell'assedio di Siracusa – che, come a Marsiglia, vede i discendenti dei Troiani nel ruolo di assediati, e i pronipoti degli antichi coloni greci in quello di assediati –, egli inserisce una battaglia navale che non trova alcuna conferma diretta nelle fonti storiografiche. Si è pensato, in effetti, che Silio abbia potuto comunque trarre ispirazione *e contrario* da una notizia, riportata da Livio (XXV 27,12), relativa a un fronteggiamento tra la flotta cartaginese guidata da Bomilcare e quella romana nei pressi del promontorio Pachino<sup>69</sup>. Da tale fronteggiamento non sarebbe, tuttavia, scaturito uno scontro vero e proprio: l'ammiraglio cartaginese, temendo di ingaggiare battaglia in mare aperto a causa di venti sfavorevoli, rimandò in patria le navi da carico, mentre con le navi da combattimento fece rotta verso Taranto<sup>70</sup>.

Per quanto riguarda il racconto della battaglia, è verosimile che, come in altre circostanze, Silio abbia attinto con larghezza dettagli ed elementi di tecnica narrativa ai resoconti liviani – per noi purtroppo ridotti a brevi riassunti – dei successi di Gaio Duilio a Milazzo e di Lutazio Catulo alle isole Egadi (Liu. *per.* XVII e XIX). Prima del poeta flavio, anche Lucano forse avrà fatto lo stesso, seguendo una nota propensione a sovrapporre e incrociare la memoria di episodi storici gloriosi (come le vittorie contro Cartagine) ad altri nefasti e dolorosi (quelli della guerra civile), suscitando effetti di straniamento paradossale destinati a colpire il lettore<sup>71</sup>. In precedenza, quando ci siamo soffermati sul modo in cui Lucano riprende ed estremizza il tema dell'uso dei rostri per trasformare la battaglia navale in un confronto fra eserciti di terra, abbiamo visto che già Polibio aveva spiegato tale paradosso alla luce di una precisa esigenza strategica perseguita dagli eserciti romani. Livio deve aver sviluppato ampiamente questo motivo, traendone perfino delle implicazioni che ritroviamo, ulteriormente elaborate, nell'epica manieristica del I d.C. Di tale fenomeno, tuttavia, noi possiamo farci un'idea soltanto da scarse emergenze documentarie, come il resoconto – interno alla terza decade (Liu. XXVI 39) – della battaglia che, nei pressi di Taranto, vide impegnate le navi romane contro una flotta locale, che uscì tra l'altro vincitrice. Anche in questa circostanza le due flotte si fronteggiano e vanno a cozzare coi rispettivi rostri (Liu. XXVI 39,12 *cum rostris concurrissent*):

<sup>68</sup> Successi a cui peraltro viene trovato posto anche sotto forma di digressioni narrative e, soprattutto, *ekphrasis*, come per es. quella delle pitture che adornano il tempio di Literno: Sil. VI 663-9 e 684-8.

<sup>69</sup> L'ipotesi era già segnalata da Ruperti 1798, 371 in n. ai vv. 353-579.

<sup>70</sup> Le navi romane a Siracusa furono impegnate nell'assedio, ma mai in un confronto in mare aperto (Liu. XXIV 34, dove si accenna anche alle macchine predisposte da Archimede per impedire alle navi romane di avvicinarsi dal mare alle mura).

<sup>71</sup> Merli 2005; cf. anche Fucecchi 2008, 44s.

ne scaturisce un vero e proprio corpo a corpo (*ita conserebant ex propinquo pugnam ut non missilibus tantum, sed gladiis etiam prope conlato pede gereretur res*)<sup>72</sup>, mentre la superficie del mare appare completamente ostruita, al punto che sono rare le frecce che riescono a cadere (Liu. XXVI 39,13 *ita in arto stipatae erant naues ut vix ullum telum in mari uanum intercideret*)<sup>73</sup>.

A Silio non mancava, dunque, un cospicuo retroterra di motivazioni. Tra queste, avrà verosimilmente giocato un ruolo importante anche l'intenzione di reagire alla spettacolarizzazione 'negativa' e polemica dell'evento operata da Lucano, riportando ai suoi originali connotati celebrativi quello che doveva essere un pezzo forte dell'epica repubblicana: la vittoria della flotta romana in uno scontro con il nemico più potente e blasonato, quella Cartagine a cui Roma aveva sottratto il controllo del Mediterraneo. A questo fine Silio non si limita a reinserire l'episodio della battaglia navale in un quadro di riferimento tradizionale (per quanto 'di maniera'), in cui l'attenzione per il dato erudito storico e geotografico si arricchisce di dettagli mitologici e favolosi, come l'apparizione delle divinità olimpiche insieme ad alcuni stravaganti eredi di eroi e figure dell'epos arcaico.

Il poeta dei *Punica* punta a rovesciare letteralmente l'ethos e la situazione presupposta da Lucano: come Marsiglia e i suoi abitanti, Siracusa e i Siracusani sono Greci, ma la città, già alleata di Roma ai tempi del mite re Gerone, aveva cambiato atteggiamento una volta passata nelle mani del corrotto Geronimo, e ancora nel 214 a.C. si trovava in balia degli umori di due tirannicidi, Ippocrate ed Epicide. Insomma, dopo l'eccezione rappresentata dalla Marsiglia-Sagunto di Lucano, siamo tornati all'ennesima, abituale, declinazione del paradigma del *Graecus perfidus* che finisce 'naturalmente' per allearsi coi Cartaginesi. Complemento altrettanto naturale di questo aspetto è l'ignavia, la mancanza di qualità eroica (i Greci sono *ignaua iuuentus*, 138). Come dice Marcello, «contro un simile avversario, non vincere al primo assalto equivale a una sconfitta» (127s.), «tra l'avvistare il nemico e l'averlo sconfitto deve trascorrere un tempo quasi impercettibile» (139). A questo va sommata la stessa vanagloria un po' mitomane dei Siracusani, che vivono nel ricordo ormai sbiadito dell'impresa compiuta dai loro progenitori sconfiggendo, due secoli prima, la flotta ateniese (Sil. XIV 281ss.).

<sup>72</sup> Cf. Lucan. III 560 *consere bellum*, un parallelo non segnalato da Hunink 1992 *ad l.*; Burck 1984, 32 n.111 giudica assai poco plausibile che Silio abbia avuto presente il passo di Livio.

<sup>73</sup> Uno sviluppo del tema dell'*aequor tectum*, dove la forma dell'espressione rivela un ulteriore lato paradossale nell'idea che nessun dardo si perde in mare senza effetto (*uanum*): Lucano sembra valorizzare pienamente tale spunto, quando immagina che le acque prospicienti il porto di Marsiglia siano talmente ostruite - oltre che dalle navi, anche dai corpi dei soldati finiti a mare - che perfino i dardi male indirizzati finiscono per cogliere obiettivi insperati: Lucan. III 580ss. *inrita tela suas peragunt in gurgite caedes, / et quodcumque cadit frustrato pondere ferrum / exceptum mediis inuenit uolnus in undis*. Viene così 'razionalizzato' l'antico *topos* epico del colpo che raggiunge un obiettivo non predestinato: Hunink 1992 a Lucan. III 580.

Per contro, i Romani tornano ad essere i paladini della *fides*, i garanti che ne esigono legittimamente il rispetto. A differenza del cesariano Decimo Bruto, che rimane una figura incolore e non caratterizzata, il console Marco Claudio Marcello appare pienamente cosciente della propria responsabilità, politica e morale. Marcello è un concentrato di valori positivi, tra cui spiccano l'attivismo intraprendente ed energico, l'ardore eroico (di cui egli non appare, peraltro, sempre in perfetto controllo)<sup>74</sup>, ma anche l'*endurance* e la *continentia*. Nella circostanza dell'impresa siracusana, poi, Marcello trova il modo di esibire anche doti per lui meno abituali di prudenza e di raffinatezza tattica<sup>75</sup>, corroborate da una straordinaria nobiltà d'animo e un notevole senso religioso<sup>76</sup>. A un certo punto (292ss.), quando si rende conto che la guerra è una soluzione inevitabile, egli assume un'attitudine solenne e autorevole (benché vagamente melodrammatica), che potrebbe ricordare un po' la *grauitas* con cui, all'inizio delle *Metamorfosi* di Ovidio, Giove aveva annunciato la decisione di infliggere all'umanità il diluvio universale (*immedicabile*, 292; cfr. *Ou. met.* I 190s. *cuncta prius temptanda, sed immedicabile curae / ense recidendum*): come il grande dio, dopo aver chiesto formale avallo alle divinità locali, Marcello inizia a 'tuonare' contro la città (298 *intonat urbi*)<sup>77</sup>.

Anche la prima parte dell'episodio di Siracusa, come accade in quello di Marsiglia (Lucan. III 375-508), è dedicata al racconto di fasi dell'assedio della città: un assedio difficoltoso e che risulta, nella sostanza, improduttivo, soprattutto grazie all'abilità del grande matematico-ingegnere greco Archimede (Sil. XIV 299-352)<sup>78</sup>. Ma si tratta, in entrambi i casi, di sezioni intese a preparare il vero e proprio pezzo forte, a cui Silio – come Lucano – dedica il massimo dello sforzo. Proviamo, dunque, adesso ad analizzare in parallelo, seppur cursoriamente e per assaggi, il brano dei *Punica* (Sil. XIV 353-579) con quello del *Bellum ciuile* (Lucan. III 509-762)<sup>79</sup>.

La pericope iniziale del brano siliano (353-80) introduce la situazione e fissa già alcune coordinate utili a impostare un discorso sulle modalità della rielaborazione. Per sintetizzare al massimo, qui basterà individuarne due momenti significativi, entrambi sede di procedimenti ispirati a criteri di recupero sofisticato (e 'manieristico') della tra-

<sup>74</sup> Limitatamente all'episodio di Siracusa, cf. per es. XIV 121ss. e 127ss.

<sup>75</sup> Cf. in part. Sil. XIV 178-91.

<sup>76</sup> Fucecchi 2010, 230-9 e in part. 236 per la ripresa della caratterizzazione di un Marcello 'temperante e continente' da Cic. *Verr.* IV 115-23.

<sup>77</sup> Un effetto concorrente scaturisce anche dall'immagine della grande torre difensiva dei Siracusani incenerita dalle fiamme (Sil. XIV 314s. *ceu fulminis ictu*).

<sup>78</sup> Silio non manca di celebrare la figura dell'inventore greco, ma dal racconto emerge anche la relativa 'incapacità' del personaggio di ottenere risultati decisivi: la sua *uirtus* intellettuale può ritardare la presa della città, ma non scongiurarla.

<sup>79</sup> Cf. anche Burck 1984, 31-44.

dizione. Il primo consiste nell'impiego – a chiari fini di *Episierung*<sup>80</sup> – di termini di riferimento mitologici, per illustrare gli effetti già sconvolgenti del fragore che precede la battaglia. L'intensità e la foga, con cui entrambe le flotte muovono all'attacco l'una dell'altra, è tale da far pensare a una tempesta di proporzioni mai viste, capace addirittura di far tremare le divinità del mare (363s. *insultant pariter pelago [sc. duae classes] ac Neptunia regna / tempestate noua trepidant*). Poco dopo, lo squillo quasi spontaneo delle trombe di guerra<sup>81</sup> scuote dal torpore Tritone, che dalla propria dimora in fondo al mare sente minacciato il primato della sua fragorosa conchiglia (373s. *inc<r>epuere tubae, quis excitus aequore Triton / expauit tortae certantia murmura conchae*).

Qui, complice una graziosa ironia, la sfera del mito è richiamata in causa per fungere da sfondo poetico nobilitante, che incrementa entità e dimensioni dell'azione umana conferendole una portata quasi mitica. Si tratta di una tecnica che, per certi versi, non è troppo dissimile dall'allusione 'in negativo' al mito stesso e alle divinità, a cui Lucano riserva solo fugaci apparizioni sullo sfondo della narrazione, quando per es. gli interessa far risaltare il gigantismo demoniaco di Cesare: ben diversa, se non addirittura opposta, ne è tuttavia la finalità estetico-ideologica. Più che ripristinare semplicemente l'apparato degli dèi tradizionali, il manierismo di Silio sembra 'familiarizzare' col divino, al punto di farne un ingrediente di contorno, un testimone estemporaneo di eventi epocali, di gesta grandiose compiute dagli uomini nella storia, quella passata come quella presente. Il mito torna sì ad essere evocato, ma per fungere soprattutto da ornamento, abbellimento della realtà.

L'accenno di reazione intimorita da parte di Tritone, se non fosse per l'assenza di espressione verbale (il dio marino rimane, infatti, muto), potrebbe vagamente ricordare quella di un'altra figura minore, Curzio, eponimo 'custode' del *lacus* omonimo nel Foro romano, che nella *silva* I 1 di Stazio, emerge alla luce destato dal fragore prodotto dai lavori per l'erezione della grande statua equestre di Domiziano (Stat. *silu.* I 1,69s. *ut sensit mugure forum, mouet horrida sancto / ora situ* ecc.). Dapprima anche lui si ritrae spaventato (71s. *ac primum ... / expauit* ecc.), ed è solo in un secondo momento che ritrova fiducia e si apre alla gioia, celebrando la grandezza del destinatario del dono<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Burck 1984, 33.

<sup>81</sup> Che qui a Siracusa si riesce ancora ad avvertire distintamente, al contrario di quanto accadeva in Lucano (III 541s.).

<sup>82</sup> Questo procedimento, per cui la voce encomiastica del poeta si trasferisce su divinità (per es. il Giano di Stat. *silu.* IV 1) o su figure comunque strettamente legate al divino (come la Sibilla di *silv.* IV 3) che apostrofano direttamente il destinatario della celebrazione, è stato messo in relazione con una tecnica alessandrina, testimoniata per es. nell'*Inno a Delo* di Callimaco e nell'*Idillio* 17 di Teocrito (Coleman 1999). Di recente ho cercato di dimostrare che esso 'funziona' anche nell'epica di Silio, dove diviene prerogativa addirittura del sovrano degli Olimpici, e non solo di semplici *outsiders*: nella grande profezia del libro III dei *Punica*, Giove si rivolge idealmente dal

Per tornare all'episodio di Siracusa, la sottolineatura intenzionale della presenza pervasiva del divino (anche in quanto elemento ornamentale) ricorre ancora successivamente all'interno della vera e propria narrazione di battaglia, dove funge da fattore iperconnotativo in senso 'classicistico'. Per es., a differenza di quanto esplicitamente indicato da Lucano (III 510s. ... *non robore picto / ornatas decuit fulgens tutela carinas*), sulle navi che si battono a Siracusa, da una parte e dall'altra, vigilano le effigi lignee delle rispettive divinità protettrici (per es. Dione-Venere del Lucrino su una nave di Cuma: Sil. XIV 410; Ammone su una nave cartaginese: 438)<sup>83</sup>. Inoltre, verso la conclusione della battaglia, la patetica morte del giovanissimo siracusano Podeto è accompagnata dal lutto di fiumi (l'Anapo), sorgenti (Aretusa), ninfe (Ciane), ovvero quelle stesse presenze divine che nella tradizione letteraria animano la natura dei luoghi in cui si svolge la battaglia<sup>84</sup>.

Un altro elemento significativo del prologo di questa battaglia navale, un elemento che però si annuncia da subito improntato a un gusto più moderno (e si pone perciò in linea di continuità, anzi di competizione, con Lucano), è la ricerca della rielaborazione 'manierata' di un'immagine preziosa, della variazione di una *pointe* già reperibile nel modello, con evidente intento di *surenchère*. All'inizio della battaglia di Marsiglia, come abbiamo visto, il poeta neroniano giustappone ad un'immagine tradizionale (la nube di dardi che oscura il cielo) una sorta di corollario manieristico, che ne rappresenta peraltro la naturale continuazione: dopo aver oscurato il cielo, le frecce vanno a cadere in mare ricoprendone la superficie, perché nel frattempo le navi – che erano arrivate a toccarsi coi rostri – avevano compiuto una repentina diversione, allontanandosi e tornando così a lasciare dello spazio di mare libero tra di loro (Lucan. III 545s. ... *emissaque tela / aera texerunt uacuumque cadentia pontum*)<sup>85</sup>.

Su questa base di partenza, Silio innesta la sua variazione. La situazione è quella di due flotte in fase di attacco e l'obiettivo del narratore si concentra, stavolta, sul momento che precede la collisione, quando i soldati delle due parti – come fossero già su un campo di battaglia e non in mare aperto – cercano di colpirsi scagliando dardi e proiettili (Sil. XIV 375ss. *uix meminere maris: tam uasto ad proelia nisu / incumbunt proni positisque in margine puppis / extremae plantis nutantes spicula torquent*). Il braccio di mare che separa le due flotte si restringe sempre di più e, allo stesso tempo, viene ricoperto da una fitta coltre di dardi, che le chiglie delle barche fendono lasciando una scia di colore ben

---

passato (con un 'tu' molto confidenziale) al futuro imperatore Domiziano, anticipandone l'avvento e le grandi imprese; cf. Fucecchi 2012.

<sup>83</sup> Al generale effetto di 'reimmersione' in un universo panteistico collabora anche l'uso di nomi divini come parafrasi correferenziali di agenti naturali (il mare è *Nereus*, il fuoco è *Vulcania pestis* o *Mulciber* ecc.).

<sup>84</sup> Lo stesso catalogo finale delle navi siracusane e cartaginesi distrutte o fatte prigioniere è una teoria di figure del mito classico: Sil. XIV 567-79.

<sup>85</sup> Per una citazione più estesa del passo, cf. sopra, 275.

diverso dalla candida spuma (Sil. XIV 378-80 *sternitur effusis pelagi media area telis, / celsaque anhelatis exurgens ictibus alnus / caerula nigranti findit spumantia sulco*; contra cfr. ancora poco prima: 360-2 ... *salis icta frequenti / albescit pulsu facies, perque aequora late / spumat canenti sulcatus gurgite limes*). Lo sguardo si fissa da subito sulla superficie di mare che si oscura (la *media area* – non più l'*aer* – che ancora separa le flotte): le navi sembrano, addirittura, un po' rallentate da questo repentino 'ispessimento' delle acque, e procedono apparentemente con sempre maggiore fatica pur continuando ad avvicinarsi inesorabilmente l'una all'altra<sup>86</sup>.

In altre circostanze, la rielaborazione del modello scaturisce da un concorrere di motivazioni estetico-formali e ideologiche. Anche nella battaglia di Siracusa compare, a un certo punto, una nave ammiraglia di proporzioni gigantesche, che incute paura a guardarla (Sil. XIV 384s. *medias inter sublimior ibat / terribilis uisu puppis*). Si tratta della nave comandata dal cartaginese Imilcone, che si può considerare una versione ulteriormente sovradimensionata della già enorme nave che Decimo Bruto utilizza a Marsiglia. Anche questa sorella maggiore, che già di per sé è figura dell'intenzione di Silio di estremizzare e superare il modello, avanza con maestosa lentezza, offrendo perfidamente le sue ampie e invitanti fiancate alle incursioni delle imbarcazioni nemiche. In questo caso, tuttavia, è lo stesso Imilcone che – con un personale intervento decisivo, un gesto in cui perizia tecnica e crudeltà si fondono all'insegna della tipica *perfidia Punica* – riesce a 'catturare' una nave inchiodando alla barra del timone, dapprima, con un colpo di freccia bene assestato, la mano del timoniere (401-3 *residentis puppe magistri / adfixit plectro dextram. Nec deinde regenda / puppe manus ualuit flectenti immortalis clauo*)<sup>87</sup> e, quindi, quella di un marinaio intervenuto in suo aiuto e deciso a sostituirlo al timone (404-7, part. 404 *ceu capta... puppe*, cfr. Lucan. III 563s. *tum quaecumque ratis temptauit robora Bruti / ictu uicta suo percussae capta cohaesit*). Né l'uno, né l'altro hanno più la possibilità di governare la rotta, né di resistere a questa sorta di 'attrazione fatale'. Non è un dettaglio casuale, né tantomeno gratuito: Silio ha così rielaborato e impreziosito uno spunto relativamente neutro del modello, sviluppandone ulteriormente il contenuto paradossale, ma con un fine estetico-ideologico ben preciso e autonomo.

A Marsiglia, si consuma la tragica fine del greco Telone, un provetto timoniere, un campione di categoria pari a quella del virgiliano Palinuro<sup>88</sup>. Costui, o – più precisamente – la sua *dextra*, punta dritto il timone contro una nave latina e ne sfonda lo

<sup>86</sup> Per altre condivise notazioni sullo sforzo profuso dai rematori che sembrano 'flagellare' il mare, cf. Lucan. III 528 *conuellunt uerbera puppes* e Sil. XIV 360 *uerberibus torsere fretum*, con Burck 1984, 33 n. 117.

<sup>87</sup> Per l'immagine del timoniere seduto a poppa, Silio si ricorda certo di quello dell'ammiraglia di Bruto in Lucan. III 558 *in signifera residentis puppe magistro*, ovvero il timoniere della nave 'che cattura le prede'.

<sup>88</sup> Lucan. III 592-6.

scafo (592 *dirigit huc puppim miseri quoque dextra Telonis*). Subito il malcapitato viene trafitto da una tempesta di giavellotti e, mentre lui sta morendo, è ancora la sua mano, in un sussulto di residua vitalità, a far leva sul timone allontanando la nave (Lucan. III 597-9 *hic Latiae rostro conpagem ruperat alni, / pila sed in medium uenere trementia pectus / auertitque ratem morientis dextra magistri*). Prima di vedersi sfuggire, insieme con la vita, il suo stesso obiettivo, Telone ha comunque avuto modo di esibire la propria abilità nell'usare la nave come efficace arma di attacco e distruzione, ed ha dovuto cedere solo alla preponderanza di forze superiori: la sua mano, strumento e testimone 'vivente' (quasi, direi, autonomo) della sua perizia proverbiale nell'*ars regendi*, è quindi riuscita in extremis a dare l'estrema dimostrazione di efficacia.

Invece il destino del *gubernator* latino, inchiodato da Imilcone al timone della sua nave, risulta forse addirittura più triste e patetico, poiché egli si vede infliggere una sorta di scacco professionale mentre è ancora vivo: è condannato, infatti, ad assistere impotente alla corsa della nave in balia del timone ormai fuori controllo, ovvero a constatare l'inutilità stessa di vivere una volta che la precoce e inopinata 'morte della mano' (*manus ... immortalua*) lo ha privato del suo ruolo, della sua funzione specifica. È un po' come dire che, per un timoniere, c'è solo una cosa peggiore della morte: vivere senza poter utilizzare le risorse della propria *ars* per salvare la nave<sup>89</sup>.

A Siracusa, comunque, malgrado la raffinata ferocia del suo comandante, la gigantesca nave ammiraglia cartaginese non riuscirà a condizionare l'esito della battaglia: la *virtus* romano-italica ha già pronto un antidoto nella persona di Corbulone, l'intraprendente condottiero di una nave di Cuma che – scampato all'affondamento della propria imbarcazione – riesce da solo ad appiccare il fuoco alla nave di Imilcone che lentamente, ma inesorabilmente, viene divorata (quasi, verrebbe da dire, 'giustiziata') dalle fiamme (Sil. XIV 416-48)<sup>90</sup>.

L'istituzione, da parte di Silio, di un nesso di collegamento fra la caratterizzazione lucanea di Cesare e dei Cesariani e la rappresentazione (di Annibale e) dei Cartaginesi non è, ovviamente, sorprendente: al poeta flavio una simile corrispondenza serviva a

<sup>89</sup> Si tratta di una versione meno 'gratuita' del motivo dell'uomo trafitto da un colpo di lancia o di freccia che lo fissa ad un altro uomo o animale, oppure a un oggetto inanimato: e.g. Lucan. III 600ss. Alla fine di Verg. *Aen.* V, il Sonno cerca di indurre Palinuro a lasciare il governo della nave (843ss.), ma l'orgoglioso timoniere replica protestando la necessità di non abbassare la guardia proprio quando il pericolo sembra lontano, e si 'aggrappa' ancor più forte al timone, quasi fosse una sua appendice naturale (852s. *talia dicta dabat clauomque adfixus et haerens / nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat*): solo la potenza ingannatrice del dio potrà vincerne il senso del dovere.

<sup>90</sup> 423s. *intra diffusos pestis Vulcania passim / atque implet dispersa foros; 427s. at rapidus feruor per pingues unguine taedas / illapsus flammis uictricibus insonat alueo e 446-8... sed, proxima cursu / fulmineo populatus, ineuitabilis ardor / correptam flammis inuoluit ouantibus alnum.*

concentrare il massimo possibile di tratti negativi sull'antagonista straniero di Roma e tornare così a rivitalizzare nuovamente la funzione celebrativa dell'epos storico. Al perseguimento di questo obiettivo Silio sacrifica, forse, anche qualche aspetto di verisimiglianza: notoriamente, almeno al tempo della prima guerra contro Cartagine, le navi romane erano più grandi e impacciate a confronto delle agili e manovrabili imbarcazioni cartaginesi. Con i veloci progressi fatti registrare dai Romani in tema di tecnica navale, le distanze si saranno relativamente colmate<sup>91</sup>. Ben difficilmente, tuttavia, le parti si saranno invertite al punto da indurre i Cartaginesi a sconfessare le proprie abitudini e, mettendo in mare una nave tanto sovradimensionata, perseguire una strategia di combattimento che risulta esser stata assai più tipica dei Romani.

#### 6. *Appunti per una conclusione*

Dopo aver enucleato la distinzione fra un 'manierismo della forma', teorizzato da Curtius e sviluppato da Friedrich e Cancik in relazione alla poesia latina imperiale<sup>92</sup>, e un 'manierismo dei contenuti', di cui Erich Burck ha fatto il presupposto fondamentale della sua risposta – peraltro concentrata sulla poesia epico-tragica latina di I d.C. –, mi interessava provare a capire se da una simile dicotomia potesse scaturire un'opportunità di dialogo, di interazione reciproca, che confermasse eventualmente l'attualità della nozione di manierismo letterario in quanto strumento euristico. L'idea era quella di superare il presupposto della diversità (tra periodi storici, ma anche soprattutto tra generi letterari, oltre che tra gusti e attitudini estetico-ideologiche) nell'intento di individuare una sorta di 'unità' relativa che, centrando il discorso sulle modalità secondo cui la poesia latina della prima età imperiale si costruisce come 'sistema' in relazione (e in reazione) al canone dei classici augustei, legittimasse la riproposizione di un'etichetta pur così inattuale e 'scomoda' come quella di manierismo.

L'accezione formalistica privilegiata da Curtius e dalla sua scuola, che pur sottolineando il carattere trasversale e transgenerazionale del manierismo tende a individuarne le manifestazioni più significative nei generi cosiddetti minori, finisce per far risaltare proprio l'ambizione di prodotti artisticamente raffinati e autocoscienti come le *Siluae* di Stazio e gli epigrammi di Marziale. Questi prodotti non solo puntano a occupare un posto di rilievo nel sistema letterario, ma addirittura osano (seppur in misura reciprocamente diversa: la *silua* è un 'non-genere' che nei riguardi dell'epos adotta piuttosto un atteggiamento parassitario che non espressamente antagonistico) affiancare e superare il

<sup>91</sup> Seguendo verosimilmente l'analisi di Polibio, come confermano altre fonti vicine allo storico augusteo (per es. Floro), Livio avrà tracciato anche un ideale percorso evolutivo tra la prima vittoria di Milazzo e quella decisiva delle Egadi verificatasi circa venti anni dopo (241 a.C.).

<sup>92</sup> Quella delle *Siluae* di Stazio in particolare.

genere grande in attualità, riscuotendo successo presso il vasto pubblico e, soprattutto, in utilità ed efficacia funzionale<sup>93</sup>.

Secondo l'ottica 'contenutistica' di Burck i generi grandi (epica e tragedia) sono i più esposti alle conseguenze della loro natura coscientemente secondaria, epigonale, ovvero quelli più irrimediabilmente contaminati dal pessimismo, dal senso angoscioso della crisi dei miti provvidenzialistici e soteriologici. Questo, se da un lato spiega la forte connotazione ideologica della sua visione del 'manierismo romano', ci porta anche a riflettere sulla trasformazione in atto nel sistema letterario, dove l'epica – che sembra in effetti aver perduto il proprio indiscusso primato nel canone dei generi – lavora indistintamente ad esibire una iperconnotazione identitaria sia a incrementare le proprie doti di assimilazione, la sua capacità inclusiva<sup>94</sup>.

Quando, ben più di un decennio dopo *Vom römischen Manierismus*, Erich Burck riprende in mano la battaglia di Marsiglia del libro III di Lucano per confrontarla con la battaglia di Siracusa del libro XIV dei *Punica* di Silio il suo approccio risulta sensibilmente diverso, più complesso rispetto a quello che aveva ispirato l'esordio 'a effetto' del suo opuscolo, ovvero l'accostamento sorprendente tra il brano lucaneo e il racconto di Malaparte. È un approccio più esplicitamente critico-filologico e attento agli aspetti linguistici del testo: verrebbe quasi da dire che Burck tende qui a mantenersi di più entro confini specialistici e 'professionali', ed è assai meno teso alla ricerca di provocazioni critiche suggestive. E da questa rinnovata attenzione per la forma dell'espressione nascono osservazioni importanti, come per es. quella per cui la presenza di influenze verbali del racconto della battaglia di Marsiglia tende a concentrarsi all'inizio e alla fine del brano dei *Punica*, mentre nel resto della narrazione – che pure segue in buona parte lo sviluppo dell'azione del brano di Lucano – Silio tende in generale a evitare la ripresa di precisi nessi verbali o *iuncturae* usate dal poeta neroniano<sup>95</sup>.

L'attenzione per lingua e stile non va, comunque, a discapito dell'interesse per la selezione di temi e soggetti di racconto, che rimane costante e si rivela ancora un utile criterio di interpretazione: Burck ha buon gioco nel dimostrare, per es., che l'idea (probabilmente personale) di ambientare una battaglia navale a Siracusa tra Romani e

---

<sup>93</sup> Epigramma e *silua* sono generi adatti ai nuovi tempi, in quanto perfettamente adeguati alle esigenze estemporanee dell'occasione, che non lascia troppo tempo al poeta per limare e ripulire il suo prodotto: sono tipici prodotti di quella che viene definita comunemente la poetica della *festinatio*, o dell'*impromptu*: Rosati (in stampa); Merli 2013. I presupposti di tale poetica - per quanto riguarda la cultura letteraria latina - vanno ricercati per es. nell'elegia triste di Ovidio e nella sua ricerca di un nuovo contatto (da lontano) con il destinatario della poesia celebrativa.

<sup>94</sup> Cf. sopra 286s. e le n. 38 (sull'apertura dell'epica flavia alle *recusationes*, come rinuncia cosciente e temporanea ad affrontare il soggetto più elevato: le lodi dell'imperatore) e 39 (sull'epos flavio in bilico tra ortodossia epica e nuova vocazione post-generica).

<sup>95</sup> Burck 1984, 32s.

una coalizione greco-cartaginese permette a Silio di perseguire un principio di varietà, inserendo un efficace 'sostituto' poetico (di sapore emblematico) di una serie di scontri terrestri di minore rilievo riferiti da Livio.

Ma soprattutto si ha l'impressione che, pur tenendo ferme certe precedenti (in parte anche legittime) valutazioni di carattere generale (un Lucano più propriamente 'manierista' di contro a un Silio classificato come esponente del nuovo classicismo flavio), il filologo tedesco abbia come aggiustato un po' il tiro, raffinando ulteriormente il proprio approccio critico: ne risulta arricchita la stessa complessità del manierismo di Silio. La relativa distanza tra i due autori all'interno del gruppo dei 'manieristi' è ancora riconosciuta e rimane effettiva, ma sembra comunque essersi attenuata o, forse meglio, precisata, lasciando spazio alla valutazione di elementi comuni di estetica e di gusto. A suo modo anche Silio ha, dunque, i titoli per essere considerato un 'moderno', proprio perché non si è limitato a ritornare al paradigma omerico-virgiliano, ma ha incluso Lucano (insieme a Ovidio e altri) fra i suoi modelli e, non di rado, ha saputo andare addirittura oltre, capitalizzandone la lezione, selezionando e valorizzando certi tratti a scapito di altri.

Questa circostanza potrebbe avere delle ricadute anche sull'assunto di base del cosiddetto 'manierismo contenutistico': se nel 1971 Burck considerava Silio (come Valerio Flacco) più portato verso una misura classicistica, vista come una sorta di antidoto al pessimismo corrosivo (e propriamente 'manieristico') di Lucano (e di Stazio), dobbiamo forse pensare che nel 1984 lo stesso Burck, rimarcando le venature 'manieristiche' dello stile dei *Punica*, sia riuscito a individuare anche in Silio un'intima contraddizione, una maggiore coscienza ideologica della crisi? Difficile dirlo: tuttavia, personalmente, non credo che Burck avrebbe sottoscritto tutto quanto è stato detto negli ultimi decenni sull'eventualità di considerare anche i *Punica* un'espressione (sebbene, certo, non la più aggressiva) di una nostalgia (quanto sterile e disperata) 'resistenza' al discorso imperiale<sup>96</sup>.

Anche chi scrive, tanto per fare un esempio, ritiene adesso opportuno precisare meglio, rispetto a quanto affermato ormai una quindicina di anni fa<sup>97</sup>, il significato di un fenomeno eclatante come la presenza invadente dell'ipotesto della battaglia di Farsalo nei tre libri centrali che i *Punica* riservano alla tragedia di Canne (l. VIII-X): un fatto che testimonia la relazione costante che nell'immaginario culturale dei Romani faceva della guerra fratricida il sinonimo delle sconfitte più disastrose e che va probabilmente inquadrato nell'ambito di un'estetica orientata a riflettere ancora forti tensioni in atto.

Tuttavia, almeno nel passato storico di cui Silio tratta (e forse non solo), simili ten-

<sup>96</sup> Anche in un brano fisiologicamente esposto al 'manierismo anticlassico' di Lucano come la battaglia di Siracusa (una circostanza che fa di questo brano, agli occhi di Burck stesso, un termine di confronto non assolutizzabile), Burck non manca mai di segnalare i numerosi elementi di impronta virgiliana, che per lui equivalgono quasi sempre a un richiamo alla misura classica, a una garanzia di aderenza alla tradizione, e perciò di minore 'contaminazione' con il nuovo gusto.

<sup>97</sup> Fucecchi 1999.

sioni sembrano riuscire alla fine a trovare una composizione accettabile. Un po' come la *Tebaide*, anche i *Punica* (e forse perfino le *Argonautiche*) si aprono al confronto con gli spettri neroniani della crisi politica, sociale e culturale, con il tema della distruzione dei miti provvidenzialistici, ovvero non eludono la discussione sulla natura del potere e la necessità di smascherarne ipocrisie e crudeltà<sup>98</sup>. Ma, alla fine, questi poemi epici di età flavia sembrano in qualche modo arrivare a 'circoscrivere' i temi più eversivi, prospettando un esito capace di arginarne il potenziale negativo: essi indicano, cioè, una strada che – mi sembra di poter dire – tende a superare la negatività apocalittica e senza speranza di Lucano. Tutto questo presuppone, però, l'assimilazione preventiva di un'estetica e, più in generale, di un'ideologia, con la conseguente elaborazione di una 'risposta' capace di includere, assorbire, ricapitolare, gli apporti precedenti, come si addice a chi è cosciente di trovarsi a valle del grande fiume della tradizione.

---

<sup>98</sup> Questi che Burck 1971 giudicava ingredienti per eccellenza del 'manierismo' possedevano straordinaria attualità storica: basti pensare agli avvenimenti del 69 d.C. e alle modalità che presiedettero all'avvento della dinastia Flavia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Ahl – Davis – Pomeroy 1986  
 F.Ahl – M.A.Davis – A.Pomeroy, *Silius Italicus*, in *ANRW* II.32.4 (1986), 2492-561.
- Barilli 2004  
 R.Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Milano 2004.
- Bessone 2011  
 F.Bessone, *La Tebaide di Stazio. Epica e potere*, Pisa-Roma 2011.
- Burck 1951  
 E.Burck, *Die Schicksalsauffassung des Tacitus und Statius*, in *Studies presented to D.M. Robinson*, II, St.Louis-Missouri 1951, 693-706.
- Burck 1969  
 E.Burck, *Die Frau in der griechisch-römischen Antike*, München 1969.
- Burck 1971  
 E.Burck, *Vom römischen Manierismus*, Darmstadt 1971.
- Burck 1984  
 E.Burck, *Historische und epische Tradition bei Silius Italicus*, München 1984.
- Burck 2012  
 E.Burck, *Intorno al manierismo romano. A proposito della poesia latina della prima età imperiale*, trad. di M.Martina. Con una premessa di L.Galasso. Edizione a cura di L.Cristante, Trieste 2012.
- Cancik 1965  
 H.Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim 1965.
- Castagno 1996  
 P.C.Castagno, *The Mannerist Space in Early Commedia dell'Arte*, in P.C.Castagno (ed.) *Theatrical Spaces and Dramatic Places. The Reemergence of the Theatre Building in the Renaissance*, IV, Tuscaloosa-AL 1996.
- Citroni 2005  
 M.Citroni, *Finalità e struttura della rassegna degli scrittori greci e latini in Quintiliano*, in F.Gasti – G.Mazzoli (ed.), *Modelli letterari e ideologia nell'età flaviana*, Pavia 2005, 15-38.
- Citroni 2006  
 M.Citroni, *Quintilian and the Perception of the System of Poetic Genres in the Flavian Age*, in R.R.Nauta – H.J.van Dam, J.J.L.Smolenaars (ed.), *Flavian Poetry*, Leiden 2006, 1-19.
- Coleman 1999  
 K.Coleman, *Mythological Figures as Spokespersons in Statius' Silvae*, in F.de Angelis, S.Muth (ed.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Wiesbaden 1999, 67-80.
- Conte 1970  
 G.B.Conte, *Ennio e Lucano*, «Maia» XXII (1970), 132-138.

Dominik 2003

W.J.Dominik, *Hannibal at the Gates: Programmatising Rome and Romanitas in Silius Italicus' Punica 1 and 2*, in A.J.Boyle – W.J.Dominik (ed.), *Flavian Rome: Culture, Image, Text*, Leiden 2003, 469-497.

Fernandelli 2005/2006

M.Fernandelli, *La maniera classicistica di Silio. Tre esempi dal libro VII*, «ITFC» V (2005-2006), 73-118.

Friedrich 1963

H.Friedrich, *Über die Silvae des Statius (insbesondere V, 4, Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus*, in *Wort und Text. Festschrift für F. Schalk*, Frankfurt am Main 1963, 34-56.

Friedrich 1965

H.Friedrich, *Manierismus*, in *Das Fischer-Lexikon. Literatur II 2*, Frankfurt am Main 1965, 353-358.

Fucecchi 1996

M.Fucecchi, *Il restauro dei modelli antichi: tradizione epica e tecnica manieristica in Valerio Flacco*, «MD» XXXVI (1996), 101-165.

Fucecchi 1999

M.Fucecchi, *La vigilia di Canne nei Punica e un contributo alla storia dei rapporti fra Silio Italico e Lucano*, in P.Esposito – L.Nicastro (ed.), *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, 305-342.

Fucecchi 2008

M.Fucecchi, *La tradizione dell'epillio in Silio Italico*, «Centopagine» II (2008), 39-48.

Fucecchi 2010

M.Fucecchi, *The shield and the sword: Q. Fabius Maximus and M. Claudius Marcellus as models of heroism in Silius' Punica*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden 2010, 219-240.

Fucecchi 2012

M.Fucecchi, *Epica, filosofia della storia e legittimazione del potere imperiale: la profezia di Giove nel libro III dei Punica (e un'indicazione di percorso per l'epos storico)*, in Th.Baier (ed.), *Götter und menschliche Willensfreiheit. Von Lukan bis Silius Italicus*, München, 2012, 235-254.

Galasso 2012

L.Galasso, *Erich Burck e il manierismo romano*, in Burck 2012, IX-XIX.

Galinsky 1989

K.Galinsky, *Was Ovid a Silver Latin Poet?*, «ICS» XIV (1989), 69-89.

Gibson 2006

B.Gibson, *The Silvae and epic*, in R.R.Nauta – H.-J. van Dam – J.J.L.Smolenaars (ed.), *Flavian Poetry*, Leiden 2006, 163-84.

Hardie 1993

Ph.Hardie, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.

Hinds 1998

S.Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.

Hunink 1992

V.Hunink, *M. Annaeus Lucanus, Bellum Civile, Book III. A commentary*, Amsterdam 1992.

Keith 2000

A.M.Keith, *Engendering Rome: Women in Latin epic*, New York 2000.

La Penna 1981

A.La Penna, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico e Valerio Flacco)*. «Atti del Congresso Internazionale di Studi Vespasiani», Rieti 1981, 223-251.

Marks 2010

R.Marks, *Silius and Lucan*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden 2010, 127-153.

Masters 1992

J.Masters, *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*, Cambridge 1992.

Mc Guire 1997

D.T.Mc Guire, *Acts of Silence: Civil War, Tyranny, and Suicide in the Flavian Epics*, Hildesheim 1997.

Merli 2005

E.Merli, *Historische Erzählung und epische Technik in Pharsalia 4,581-824*, in C.Walde (ed.), *Lucan im 21. Jahrhundert*, Munich-Leipzig 2005, 111-129.

Merli 2013

E.Merli, *Dall'Elicona a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flavia di omaggio*, Berlino 2013.

Perutelli 1982

A.Perutelli, *Pluralità di modelli e discontinuità narrativa: l'episodio della morte di Esone in Valerio Flacco (1,747 sgg.)*, «MD» VII (1982), 123-140.

Perutelli 1997a

C. Valeri Flacci *Argonauticon liber VII*, a cura di A.Perutelli, Firenze 1997.

Perutelli 1997b

A.Perutelli, *Sul manierismo di Silio Italico: le ninfe interrogano Proteo (7,409-493)*, «BStudLat» XXVII (1997), 470-478.

Pinelli 2003

A.Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

Rosati 1983

G.Rosati, *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

Rosati (in stampa)

G.Rosati, *The Silvae: poetic of impromptu and cultural consumption*, in W.J. Dominik – C.E. Newlands (ed.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden (in stampa).

Ruperti 1798

G.A.Ruperti, *Caii Sillii Italici Punicorum Libri Septendecim*, II, Gottingae 1798.

Shearman 1967

J.K.G.Shearman, *Mannerism*, New York 1967 [tr. it. *Il Manierismo*, Firenze 1983 (da cui si cita)].

Stover 2012

T.Stover, *Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*. Oxford-New York 2012.

Vessey 1974

D.W.T.C.Vessey, *Review of Burck 1971*, «JRS» LXIV (1974), 271-272.

Zissos 2004

P.A.Zissos, *L'ironia allusiva: Lucan's Bellum Civile and the Argonautica of Valerius Flaccus*, in P.Esposito – E.M.Ariemma (ed.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Napoli 2004, 21-38.