

Erich Burck - Intorno al manierismo romano

DICTI STVDIOSVS
CLASSICI DELLA FILOLOGIA IN TRADUZIONE

serie diretta da
Lucio Cristante e Marco Fernandelli

— 2 —

Intorno al manierismo romano. A proposito della poesia della prima età imperiale /
Erich Burck ; traduzione italiana di Mario Martina con una premessa di Luigi Galasso –
Trieste : EUT, 2012. – XXII, 92 p. ; 21 cm.
(Dicti studiosus : classici della filologia in traduzione ; n. 2)
ISBN n. 978-88-8303-385-8

I. Martina, Mario II. Galasso, Luigi

871.0109 (ed. 22) POESIA LATINA, ORIGINI-499. Storia, descrizione, studi critici

Edizione originale *Vom römischen Manierismus.*
Von der Dichtung der früher römischen Kaiserzeit, Darmstadt,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft
© Copyright 1971 Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Darmstadt. Mit Genehmigung des Verlages
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt,
herausgegebene, allein autorisierte italienische Übersetzung der deutschen Originalausgabe.
© Copyright 2012 by EUT Trieste.

ISBN 978-88-8303-385-8 (print)
ISBN 978-88-8303-806-8 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste
via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste
<http://eut.units.it>

ERICH BURCK

Intorno al manierismo romano
A proposito della poesia della prima età imperiale

Traduzione di Mario Martina
Con una premessa di Luigi Galasso

Edizione a cura di
Lucio Cristante

EUT
Trieste 2012



Eric Poirier

INDICE

Erich Burck e il manierismo romano (L. Galasso)	IX
Nota all'edizione italiana	XXI
I. <i>Introduzione: descrizioni manieristiche di distruzioni in Curzio Malaparte e Lucano</i>	1
II. <i>Sul concetto di manierismo. I rappresentanti del manierismo romano nel I sec. d.C.</i>	7
III. <i>La scelta degli argomenti nei manieristi romani</i>	15
IV. <i>Le figure principali delle opere più rappresentative (un confronto). Seneca: Atreo e Tieste; Lucano: Cesare e Pompeo; Stazio: Eteocle e Polinice</i>	27
V. <i>Le figure femminili</i>	52
VI. <i>Poteri divini e infernali</i>	62
VII. <i>Sulla rappresentazione dell'uomo e del mondo nel classicismo augusteo e nel manierismo di età imperiale</i>	71
Riferimenti bibliografici	79
Indice dei passi citati	87
Indice degli autori e dei personaggi	90

Erich Burck e il manierismo romano

Il carattere di confronto e dialogo, che rendeva così coinvolgenti le lezioni di Mario Martina (professore di Letteratura latina e poi di Storia della lingua latina nell'Università di Trieste), permeava anche il suo atteggiamento scientifico. Non si può non ricordare come quella che per altri è fredda rassegna dossografica, in lui si animasse e divenisse un colloquio a distanza con gli studiosi del passato, pieno di attenzione e di rispetto. Questa è la concezione che è all'origine della sua attività di traduttore, intesa a rendere più udibili ed efficaci le parole degli altri, che ci vengono trasmesse in tutta la loro ricchezza di significati.

Quanto al saggio *Vom römischen Manierismus*, egli giunse a tradurlo sotto l'effetto di due spinte diverse: da un lato, l'impegno con il libro virgiliano di Richard Heinze¹; dall'altro, la lunga dedizione alla poesia lucanea. Per Martina l'analisi minuta del fatto linguistico e di tecnica poetica, condotta in maniera molto complessa e sofisticata, doveva anche valere come spia di una visione del mondo. Su questo piano si è verificato l'incontro con il lavoro di Burck sul manierismo romano².

Il sottotitolo di questo studio è parte integrante del titolo: è infatti centrato sulla poesia della prima età imperiale – in particolare sull'epica e sulla tragedia senecana –, e non è interessato, per esplicita ammissione dell'autore, ad esaminare nei dettagli tutte le implicazioni e i proble-

¹ Erich Burck (1901-1994) ne è stato allievo e in *Die Erzählungskunst des T. Livius* ha fornito un'importante applicazione del metodo della *Virgils epische Technik*.

² A testimoniare l'interesse e la sensibilità di Martina per questi problemi anche nell'ambito delle arti figurative, andrebbe ricordato il contributo sull'*Inferno di Borgo* di Raffaello, edito postumo in *Scritti di filologia classica e storia antica*, Trieste 2004, 329-335.

mi che nascono dall'uso del concetto di manierismo. Oggi, a più di quarant'anni dalla pubblicazione di *Vom römischen Manierismus*, nel linguaggio critico della letteratura latina, il termine si è affermato con un senso sbiadito, traslato: vale ad indicare, genericamente, elementi di artificiosità e concettoso intellettualismo, o temi e motivi che vengono percepiti come specifici della letteratura argentea³. Non è dunque più legato ad una visione ideologica nettamente definita, anche perché nel contempo si sono individuati elementi 'manieristici' in vari momenti della produzione letteraria a Roma (Ovidio viene comunque a costituire un punto di snodo)⁴.

Invece, quando il saggio di Burck è stato concepito (1966, ma ultimato e pubblicato nel 1971) ferveva una discussione vivace a proposito del concetto in sé e della sua applicazione in letteratura, al di fuori dell'ambito originario dell'arte figurativa⁵. È lo stesso Burck a fornirci le proprie coordinate fondamentali.

Il suo punto di partenza (p. 8) è segnato dalla tesi di E. R. Curtius⁶, che vede il manierismo come un momento strettamente connesso con quello del classico, ad esso complementare. Il termine va applicato «in senso generale ad indicare il comune denominatore di tutte le tenden-

³ Di fatto questo vale anche per uno studio che esplicitamente si riallaccia a Burck, e porta un titolo programmatico: I. Frings, *Odia fraterna als manieristisches Motiv – Betrachtungen zu Senecas Thyest und Staius' Thebais*, «Abhandl. Mainz 1992», Nr. 2, Stuttgart 1994.

⁴ Per le prime indicazioni potrebbe essere ancora utile D. W. T. Vessey, *Style and Theme in Staius 'Silvae'*, «ANRW» II 32. 5, Berlin-New York 1986, 2757-2759.

⁵ Nel 1964, ad esempio, usciva a Monaco il celebre lavoro di A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst*, che di per sé, peraltro, è estraneo alla linea seguita da Burck, che pure lo menziona (nt. 8) accanto al saggio di G. R. Hocke (cf. *infra*), e al volume *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, «Convegno internazionale – Roma 21-24 aprile 1960», Roma 1962 (Acc. Naz. dei Lincei, Quaderno n. 52).

⁶ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948², 277-303 (= *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze 1992, 303-334).

ze letterarie contrastanti con quella classica, siano esse preclassiche, postclassiche o contemporanee al classico»⁷ in un rapporto dialettico che si snoda in tutto il corso della letteratura occidentale. Con questo Curtius non intende semplicemente aggiungere un'altra etichetta nella periodizzazione della storia letteraria, ma è la struttura stessa della sua visione critica a far sentire l'esigenza di una nuova definizione. Lo sviluppo della letteratura occidentale fino alla metà del XVIII secolo viene visto come unitario⁸. Al suo interno si possono individuare momenti o periodi classici, che si accompagnano a momenti o periodi manieristici. Al modello storiografico dominante, che prevede un'alternanza di epoche classiche e non-classiche (Antichità e Medioevo, Rinascimento e Barocco) viene sostituito un altro che propone un andamento che potremmo definire ondulato, in cui vi sono rinascite, senza che ci siano mai morti vere e proprie⁹. Questo spinge a introdurre il 'nuovo' termine applicandolo per la prima volta all'ambito letterario e distinguendone l'uso da quello in riferimento alle arti figurative¹⁰. È quindi un fenomeno che non è legato ad un determinato contesto storico e che pertanto non va limitato al periodo tardo-rinascimentale: la prima manifestazione del manierismo letterario è l'asianesimo¹¹. Questa astoricità fa insorgere di necessità l'esigenza di una definizione

⁷ *Europäische Literatur*, 277 (= 303).

⁸ Utili riflessioni su questo punto in R. Antonelli, *Filologia e modernità*, introduzione a Curtius, *Letteratura europea*, XXII-XXIII.

⁹ È sintomatico che il capitolo sulla classicità (*Europäische Literatur*, 253-276 = 275-301) sia incentrato sulla definizione di un canone di autori, per gli antichi e i moderni, e non vengano, dunque, evidenziati particolari valori legati al 'classico'.

¹⁰ Il rifiuto, che viene esplicitato, dell'uso del termine Barocco, si lega naturalmente alla idea di continuità che per Curtius è, abbiamo detto, centrale. In più si può forse rinvenire una netta contrapposizione alla teoria dei concetti-base di Heinrich Wölfflin, che nelle sue coppie di opposizioni aveva anche coinvolto la letteratura: prime indicazioni in A. R. Evans Jr., *Ernst Robert Curtius*, in Id. (ed.), *On Four Modern Humanists*, Princeton 1970, 120-121 nt. 66.

¹¹ *Europäische Literatur*, 76 (= 79).

ne che intende essere scientificamente rigorosa e che, nello specifico, è di carattere stilistico: Curtius si preoccupa di fornire un elenco di figure retoriche che caratterizzerebbero 'oggettivamente' un testo come manierista, ricavando i suoi esempi da una gamma di autori che va da Stazio a Baltasar Gracián. Mentre lo scrittore classico esprime «ciò che ha da dire in forma naturale, adeguata all'oggetto», uno dei pericoli che si corrono nelle epoche manieristiche «è che l'*ornatus* sia accumulato in misura eccessiva, senza gusto né discernimento. Il germe del manierismo è dunque nascosto nel seno stesso della retorica»¹², e il testo manierista è caratterizzato dalla presenza di un eccesso di elementi formali.

Questa posizione nella sua unilateralità ha dato il via ad una serie di interventi, in prevalenza critici. È stata invece adottata e ulteriormente sviluppata nello studio di G. R. Hocke¹³, un allievo di Curtius, che ha delineato un quadro complessivo delle emergenze di questo elemento, che per lui viene a costituire una molla di inquietante modernità in tutto il corso della civiltà europea.

Forse più aderenti alla linea di Curtius sono gli interventi di Hugo Friedrich, che Burck cita e tiene presenti¹⁴. Il Friedrich, un romanista,

¹² *Europäische Literatur*, 278 (= 304).

¹³ G. R. Hocke è autore di due volumi sul manierismo: uno del 1957 sulle arti figurative; l'altro è *Manierismus in der Literatur. Sprachalchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959 (trad. it. *Il manierismo nella letteratura*, Milano 1965).

¹⁴ 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, che anticipa i risultati della ricerca sulla lirica barocca italiana; *Manierismus*, in *Das Fischer-Lexikon. Literatur II 2*, Frankfurt am Main 1965, 353-358. Friedrich ha dedicato un certo spazio al problema anche in un'opera di quegli anni che peraltro Burck non menziona, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964, 593-616 (trad. it. *Epoche della lirica italiana*, 3 voll., 1974-1976, III, 53-76; comprende pure un capitolo: *Römischer Manierismus*). Vi si afferma molto nettamente, con maggiore ampiezza rispetto al contributo su Stazio, che le trasformazioni stilistiche sono, in primo luogo,

partiva dalla categoria di manierismo (intesa come storica) ritenendola, sulle orme del Curtius, momento complementare del classico, destinato a ripetersi nel corso della storia letteraria. Il suo carattere distintivo è il prevalere della forma rispetto al contenuto, in modo tale da spezzare l'armonia tipica della poesia classica. È quindi essenzialmente un fenomeno che coinvolge lo stile; anzi: i contenuti sono di un certo tipo, vale a dire rappresentano situazioni straordinarie, patologiche o paradossali, proprio perché questo consente scelte stilistiche perennemente al massimo delle possibilità espressive della lingua.

Accanto a questa di Friedrich, lo stesso Burck colloca la ricerca di Hubert Cancik, che trova espressione importante e influente nella sua dissertazione (discussa a Tübingen nel 1964), poi rielaborata, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Stаций*, Hildesheim 1965, orientata sul versante 'prezioso' del manierismo. L'obiettivo, perseguito consapevolmente ad un livello empirico, è quello di individuare temi che per la loro presenza nelle opere manieristiche si possano configurare come tali¹⁵.

Rispetto a queste posizioni, Burck si pone un compito molto chiaro: evidenziare contenuti definibili come manieristi. Con il termine indica una particolare concezione del mondo e dell'uomo, che si è manifestata nella tragedia senecana e nella poesia epica latina del I secolo d.C. Egli esclude dalla sua analisi quello che definisce il manierismo prezioso, vale a dire quello che conosce la sua massima espressione nella maggior parte delle *Silvae* di Stazio, caratterizzate dalla più accentuata raffinatezza sul piano linguistico e descrittivo, e oggetto degli studi di Friedrich e di Cancik.

Nell'analisi di Burck ciò che è proprio degli autori manieristi è l'intervento su quanto ereditato dalla tradizione al fine di raggiungere effetti di gigantismo, di ipertrofia, di accrescimento degli elementi patetici.

eventi artistici interni. Gli avvenimenti politici, sociali e morali avranno reso il pubblico ricettivo al manierismo letterario e avranno contribuito al suo prevalere, ma non ne possono essere riconosciuti come cause (613-614 = III, 73).

¹⁵ Cancik ha ripreso la questione in *Stаций, 'Silvae'. Forschungsbericht (seit 1898)*, «ANRW» II 32. 5, Berlin-New York 1986, 2702-2704.

Significativo in tal senso è il confronto iniziale, che in un primo momento potrebbe apparire del tutto arbitrario, tra il passo del romanzo *La Pelle* di Curzio Malaparte e la battaglia di Massilia nel III libro della *Pharsalia* lucanea. Lo studioso di Kiel, come è immediatamente chiaro, dà spazio preminente ai contenuti. Egli tende all'uso del termine manierismo come categoria utilizzabile per momenti storici tra loro molto diversi e in essa rinviene una notevole connotazione espressionistica.

La connessione del manierismo con l'espressionismo (questo carattere è in qualche modo presente nella letteratura latina fin dai suoi inizi)¹⁶ non deve sorprenderci, soprattutto in riferimento all'ambito tedesco: la rivalutazione del manierismo iniziò a Vienna negli anni Venti del Novecento, quando Max Dvořák volle individuare forti legami e paralleli tra la disposizione mentale degli artisti a lui contemporanei, e lo spiritualismo e la sensibilità in genere della sua tormentata epoca, e quella dei manieristi¹⁷. Da ciò derivava che la sofisticata complessità della visione del mondo degli artisti di determinati periodi, e soprattutto il linguaggio in cui essa si esprimeva, si potevano comprendere solo attraverso l'approfondito studio dei loro ambienti, dei problemi religiosi e filosofici che li permeavano, in particolare nei momenti di grandi mutamenti sociali. Il manierismo sarebbe dunque strettamente legato alla sensibilità moderna. Si può forse ipotizzare che in questa direzione abbia giocato un qualche ruolo l'interesse di Burck per l'arte figurativa a lui contemporanea (fu in stretto rapporto con Emil Nolde)¹⁸.

¹⁶ A proposito dell'uso 'metaforico' del termine espressionismo nel campo della letteratura latina, è istruttiva l'empirica ed equilibrata presentazione del problema che è offerta da A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, 298-300 (già in «Belfagor» XVIII 1963, 181-182). Può essere interessante constatare come sotto la dicitura di 'espressionismo' si rinvergano autori che saranno collocati da Burck tra i 'manieristi'.

¹⁷ Il contributo più celebre è la conferenza *Über Greco und den Manierismus*, del 1920, confluito nella raccolta postuma *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (titolo quanto mai significativo), München 1928, 259-276.

¹⁸ E. Lefèvre, «Gnomon» LXVIII (1996), 88. Di fatto Burck non pare

Definire manieristi i poeti di età giulio-claudia e flavia non è un'operazione puramente nominalistica. Sostituire 'manierismo' all'uso precedente di 'barocco' per l'età argentea contribuisce implicitamente alla rivalutazione di un periodo che all'epoca di questo saggio non era ancora nell'attuale fase di rinascita e fortuna critica. Inoltre 'manierismo' presuppone un decisivo, strutturante rapporto con i modelli, che per Burck si manifesta in primo luogo, come vedremo, a livello di *Menschenbild*, di 'concezione dell'uomo'. In ogni caso, egli non persegue un'indagine esaustiva del periodo, nemmeno dal punto di vista da lui prescelto dei contenuti: individua cinque autori (Lucano, Seneca tragico, Valerio Flacco, Stazio, Silio Italico) che gli consentono di dare vita ad un insieme compatto – anzi la selezione è ancora più ridotta perché di Stazio non viene esaminata l'*Achilleide*. In tal modo si attua una forzatura anche nella direzione delle inclusioni (per alcuni aspetti Valerio Flacco rimane un po' isolato in simile compagnia), ma ciò consente di percepire alcuni tratti che altrimenti non sarebbero così evidenti.

Una volta chiariti i presupposti del suo lavoro, Burck procede ad offrirci una rassegna, sintetica e orientata, delle scelte tematiche, che accomunano gli autori già individuati. Naturalmente si tiene conto dei caratteri specifici di ciascuno, in particolare per Seneca che si colloca all'interno di un diverso genere letterario. Tutti, però, vengono visti nella loro gara con i modelli e nel loro tentativo di superarli nel senso dell'iperdimensionale e dell'ipertrofico, realizzando un'inversione dei singoli motivi e un rovesciamento dell'immagine del mondo. Nasce una nuova realtà, segnata dalla volontà di potenza e dal pathos del dolore, inquietante e carica di orrori. Una conferma a questa analisi viene rica-

toccato dalla svolta nel dibattito sul concetto stesso di manierismo che si ebbe per le arti figurative nell'ambito del XX Congresso internazionale di storia dell'arte, tenutosi a New York nel 1961. Vi vennero presentate due relazioni, «Maniera» as an Aesthetic Ideal di J. Shearman e *Mannerism and «Maniera»* di C. H. Smyth, che, successivamente ampliate, avrebbero costituito un riferimento imprescindibile nella produzione storiografica sull'argomento. Utile in proposito A. Pinelli, *La bella maniera*, Torino 2003, 36-50.

vata anche da un esame dei personaggi protagonisti, che mette ulteriormente in evidenza le atrocità della vicenda narrata e lo spazio occupato da una figura come quella del tiranno e da un tema come quello della guerra fratricida. L'apice si raggiunge nel duello tra Eteocle e Polinice nel libro XI della *Tebaide* di Stazio. Di contro a questi personaggi che non conoscono alcun senso del limite, si pongono le loro vittime, in primo luogo le donne. Sono così delineate alcune figure femminili, che si trovano anch'esse in situazioni estreme, soprattutto di sofferenza. Non si trascurano però quelle che, specialmente nella tragedia di Seneca, sono dominate dalle passioni più sfrenate e si pongono allo stesso livello dei protagonisti uomini. Gli dèi stessi, infine, e i demoni, che hanno grande spazio, sono mossi da una volontà solamente vendicativa e punitrice.

Queste opere sono prodotte da una concezione dell'uomo e del mondo del tutto particolare, che nel suo atteggiamento di fondo si contrappone radicalmente a quella degli autori augustei che, pur consapevoli delle sofferenze e della malvagità dell'essere umano, conservano la fede in un percorso razionale e positivo del destino. «I drammi e i poemi epici della prima età imperiale – come, più tardi, le opere storiche di Tacito – mettono invece a nudo quello che c'è di malvagio nell'animo umano; mettono in campo le potenze infernali e fanno percepire la sensazione di tenebra che si è calata sul mondo» (p. 72). Così viene fatta valere una delle componenti di ogni definizione di manierismo, il rapporto dialettico fortemente consapevole con i predecessori, che per Burck ruota intorno al grande problema della natura del potere politico.

Centrale, dunque, l'insistenza sulla creazione di un particolare *Menschen-* e *Weltbild*, 'modello dell'uomo e del mondo'. I due termini ci mostrano come l'indagine sul manierismo romano si inserisca in uno dei filoni di riflessione che hanno percorso tutti i lavori di Burck, fin da quelli giovanili sulle *Georgiche*¹⁹: in che modo la forma scelta dall'au-

¹⁹ *De Vergilii Georgicon partibus iussivis*, Diss. Leipzig 1926; *Die Komposition von Vergils Georgika*, «Hermes» LXIV (1929), 279-321 (= *Vom Menschenbild in der römischen Literatur*, Heidelberg 1966, 90-116).

tore possa concretamente servire all'espressione di un determinato contenuto. Il problema è anche al centro dello studio su Tito Livio (*Die Erzählungskunst des Titus Livius*, Münster 1934), al quale, come si è detto, è applicato il medesimo metodo usato da Heinze a proposito della tecnica epica di Virgilio, al fine di far emergere come la forma adottata dallo storico sia adeguata espressione delle sue intenzioni²⁰.

La particolare attenzione al *Menschenbild* si lega inoltre alle ricerche, distribuite su un ampio arco di tempo, relative ai *Wertbegriffe*, i 'concetti di valore', i fondamenti di quella che era individuata come l'ideologia della romanità²¹. In ciò si fa sentire con forza il magistero di Heinze, che ebbe come allievo Burck a Lipsia a partire dal 1921, vale a dire proprio nel periodo in cui terminava il suo lavoro su Orazio e si dedicava all'analisi della morale e dell'ideologia romana²². Va peraltro detto che fu lo stesso Burck a mettere in evidenza e approfondire questo aspetto della produzione del maestro: emblematica la differenza tra la prima edizione (Leipzig-Berlin 1938, praticamente identica alla seconda, del 1939) di *Vom Geist des Römertums* (raccolta, da lui curata, di scritti minori di Heinze), e la terza (Stuttgart 1960), in cui saranno inseriti i contributi più specificamente filologico-letterari, quali quello sul racconto elegiaco di Ovidio, e quello su Petronio e il romanzo

²⁰ Attraverso la mediazione di Heinze si può pensare che sia pervenuta a Burck l'influenza di una particolare accezione della *Geistesgeschichte*. Su Heinze e la *Geistesgeschichte* cf. come punto di partenza G. B. Conte, *Introduzione* a R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. di M. Martina, Bologna 1989, 14-16 con le note.

²¹ *Altrömische Werte in der augusteischen Literatur*, in E. Burck et al., *Probleme der augusteischen Erneuerung*, Frankfurt am Main 1938, 28-60; *Drei Grundwerte der römischen Lebensordnung (Labor, moderatio, pietas)*, «Gymnasium» LVIII (1951), 161-183 (= H. Oppermann [ed.], *Römertum*, Darmstadt 1962, 35-65); *Vom Sinn des Otium im alten Rom*, «Epistem. Epet. Athen.» XIII (1962-1963), 548-557 (= H. Oppermann [ed.], *Römische Wertbegriffe*, Darmstadt 1967, 503-515).

²² Lucida presentazione e analisi di questi problemi in A. Perutelli, *Richard Heinze e i Wertbegriffe*, «Quaderni di storia» III (1977), 51-66.

greco. Sono perciò forse più appropriate per Burck stesso le parole che ebbe a scrivere a proposito di Heinze, del legame che questi avrebbe avuto con il terzo umanesimo e dell'esigenza da lui nutrita di indagare le forze politico-statali, popolari e religiose di Roma.

Il primo frutto dell'interesse di Burck per la poesia latina di età imperiale è del 1951²³: significativamente l'autore accosta Stazio a Tacito²⁴, accomunati dalla stessa desolata concezione del mondo, e contrappone ad essi la coppia Virgilio-Tito Livio, che sono invece consapevoli dell'alto destino finale di Roma, in cui nutrono ancora una fede. Già qui si anticipa il concetto di fondo che domina *Vom römischen Manierismus*. Un altro lavoro, che ci propone l'interpretazione di Lucano, in particolare del personaggio di Cesare, che poi sarà ripresa, è *Das Menschenbild im römischen Epos*, «Gymnasium» LXV (1958), 121-146.

In questo contesto va ricordato uno studio di cui Burck tiene ben conto, la dissertazione, rielaborata, di W. Schetter²⁵, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden 1960, in cui troviamo un capitolo di conclusioni intitolato: *Die Thebais als manieristisches Kunstwerk* (122-125). L'autore era stato allievo a Bonn anche di Curtius, la cui identificazione del manierismo come il momento non classico è sostanzialmente accettata. In primo luogo la *Tebaide* viene definita cupo poema del *furor*; secondariamente, si delinea un *Menschenbild* tipico di questo poema. I personaggi sotto la potente azione di forze sovrastanti vengono portati ad un livello inumano e superumano, e uno dei tratti più caratterizzanti è quello dell'eccesso.

²³ *Die Schicksalsauffassung des Tacitus und Statius*, in *Studies D. M. Robinson*, St. Louis, Missouri 1951, II, 693-706 (= *Vom Menschenbild* I, 305-314).

²⁴ Lo storico non è esaminato nel lavoro sul manierismo, probabilmente al fine di non turbare la coerenza dell'insieme (Burck rinvia agli altri suoi studi in proposito), ma, come è chiaro dai cenni iniziali, con il suo pessimismo costituisce in un certo qual modo il punto di arrivo di questo sviluppo.

²⁵ Allo stesso Schetter si deve la recensione più ampia a *Vom römischen Manierismus* in «Gnomon» XLVII (1975), 556-562, a cui ci si può riferire anche per la rettifica di alcune sviste (561-562).

Al di là comunque della presenza delle indagini di Friedrich e di Cancik, l'individuazione dei nuclei di interesse di Burck ci aiuta a spiegare la voluta mancanza di attenzione al momento linguistico, in realtà componente essenziale del manierismo, quale che sia il senso che attribuiamo al termine. Anche perché una definizione ed un'applicazione rigorosa del concetto – pur con i suoi limiti costitutivi – si può impostare soltanto sul piano della volontà di superamento nei confronti dei poeti augustei, in primo luogo sul piano formale.

In ogni caso *Vom römischen Manierismus* rimane un tentativo di restituire valore alla poesia di età imperiale, ritenuta a lungo vacuo esercizio retorico, e proprio nell'aspetto dall'impatto più forte, quello contenutistico-ideologico²⁶. E questo lavoro rappresenterà uno dei primi passi sostanziali dell'impegno di Burck con la letteratura dell'età argentea, a cui ne seguiranno altri di importanza notevole (soprattutto su Silio Italico).

Inoltre, elemento non trascurabile, ci si sente un po' trascinati da un certo fascino che si manifesta nella pagina di Burck (e che è ben reso nella traduzione di Mario Martina), grazie al quale si rivive con una certa intensità la passione presente nelle opere discusse. Proprio l'aspetto formale del saggio e la feconda unilateralità delle conclusioni fanno sì che alla fine il lettore, che ha potuto affrontare in questi ultimi anni la poesia imperiale con strumenti molto sofisticati, ripensi con freschezza ai più importanti problemi di fondo che essa ci pone²⁷.

Luigi Galasso

²⁶ L'elemento della rivalutazione risulta molto chiaro in uno studio che sviluppa con assoluta coerenza e una certa finezza i presupposti creati dal lavoro di Burck: J.-A. Shelton, *Seneca's Medea as Mannerist Literature*, «Poetica» XI (1979), 38-82.

²⁷ Un ringraziamento al professor Roberto Antonelli per la sua attenta lettura.

Nota all'edizione italiana

Erich Burck pubblicò *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der früher römischen Kaiserzeit* nei 'Libelli' della Wissenschaftliche Buchgesellschaft nel 1971.

La traduzione italiana di Mario Martina (1948-1998) si trovava fra i lavori compiuti, o quasi compiuti, al momento della sua scomparsa. In essa è stata inserita l'indicazione delle pagine dell'originale, rispetto al quale la progressione delle note non tiene conto della quadruplica numerazione della nota 14 e doppia delle note 21, 45 e 93, e ristabilisce la corretta successione delle note 97 e 98 (rispettivamente 93 e 92 alle p. 87 e 85 dell'originale). Sono state tacitamente corrette anche alcune sviste.

Le citazioni bibliografiche sono state normalizzate con cognome dell'autore e anno di edizione; le abbreviazioni sono sciolte in una apposita sezione di riferimento inserita alla fine del saggio, dove sono state integrate ed esplicitate – quando necessario – le indicazioni fornite dall'autore. Per i titoli riediti sono forniti i dati bibliografici e le corrispondenze, come pure, ove presenti, sono indicate le traduzioni italiane e le relative pagine. Alla fine del libro sono stati aggiunti l'indice dei passi citati e quello degli autori e dei personaggi.

Nelle citazioni poetiche è stata segnata la fine di verso. L'indicazione degli autori antichi è stata omologata ai moderni criteri redazionali. Tutti gli interventi redazionali sono segnalati da parentesi quadre.

L.C.

[*Introduzione: descrizioni manieristiche di distruzioni
in Curzio Malaparte e Lucano*]

Nel romanzo di Curzio Malaparte *La pelle*, che negli anni dell'immediato dopoguerra ebbe una grande fortuna di pubblico, l'autore dà una descrizione raccapricciante dell'annientamento degli esseri umani dopo il tremendo attacco aereo su Amburgo nel luglio del 1943. Per l'enorme numero di aerei impiegati e le dimensioni smisurate delle distruzioni, questi bombardamenti avevano destato sgomento e costernazione in tutto il mondo. Essi avevano però diffuso un paralizzante terrore soprattutto in virtù di una nuova tecnica di sterminio: quella delle bombe al fosforo, ai cui effetti mortali non c'era scampo e che avevano trasformato in un mare di fiamme interi quartieri della città e avevano spento in una tempesta di fuoco ogni forma di vita. Con una forza visionaria inquietante, Malaparte descrive la disperazione e la morte di migliaia di sventurati che cosparsi di fosforo si sono gettati nei corsi d'acqua e nei canali e, immersi nell'acqua fino alla gola, si avvinghiano disperatamente alle rive e alle scarpate per sfuggire alla combustione tra i flutti, o interrati in buche fino alla bocca. |

«Per alcuni giorni Amburgo offrì l'aspetto di Dite, la città infernale. Qua e là nelle piazze, nelle strade, nei canali, nell'Elba, migliaia e migliaia di teste sporgevano fuor dell'acqua e della terra, e quelle teste, che parevano mozze dalla mannaia, livide dallo spavento e dal dolore, muovevan gli occhi, aprivano la bocca, parlavano. Intorno alle orribili teste, conficcate nel selciato delle strade o galleggianti alla superficie

* Il presente lavoro è la versione ampliata di una conferenza tenuta per la prima volta nel 1966 e in seguito più volte riproposta. Le indicazioni bibliografiche le ho drasticamente ridotte, però sono di numero e livello tali da consentire un facile accesso ad altri lavori relativi alla problematica in questione.

delle onde, andavano e venivano notte e giorno i familiari dei dannati, una folla smunta e lacera, che parlava a voce bassa, quasi per non turbare quella straziante agonia...

Bande di cani correvano qua e là abbaiano, lambivano il viso dei padroni interrati, o si buttavano a nuoto per soccorrerli. Talvolta alcuni di quei dannati, presi dall'impazienza, o dalla disperazione, gettavano un alto grido, tentando di uscire fuor dell'acqua o della terra, e por fine allo strazio di quella inutile attesa: ma subito, al contatto dell'aria, le loro membra avvampavano, e zuffe atroci si accendevano tra quei disperati e i loro familiari, che a pugni, a colpi di pietra e di bastone, o con tutto il peso del proprio corpo, si sforzavano di rificar nell'acqua o nella terra quelle terribili teste.

I più coraggiosi, e pazienti, erano i bambini: che non piangevano, non gridavano, ma volgevano intorno gli occhi sereni a mirar l'orrendo spettacolo, e sorridevano ai familiari, con quella meravigliosa rassegnazione dei bambini, che perdonano l'impotenza degli adulti, e hanno pietà di chi non può aiutarli. Non appena scendeva la notte, nasceva intorno un bisbiglio, un sussurro, come di vento nell'erba, e quelle migliaia e migliaia di teste guatavano il cielo con occhi accesi di terrore.]

Al settimo giorno fu dato l'ordine di allontanare la popolazione civile dai luoghi, dove i dannati erano sepolti nella terra, o immersi nell'acqua. La folla dei parenti si allontanò in silenzio, sospinta con dolcezza dai soldati e dagli infermieri. I dannati rimasero soli... Poi scese la notte: e ombre misteriose si aggiravano intorno ai dannati, si curvavano su loro, in silenzio. Colonne di autocarri con i fari spenti giungevano, sostavano. Si alzava da ogni parte uno strepito di zappe e di badili, uno sciacquo, i tonfi sordi dei remi nelle barche, e grida subito soffocate, e lamenti, e schiocchi secchi di pistola»¹.

A chi sulle prime subisca l'impressionante forza suggestiva che sprigiona da questa descrizione – da me peraltro già accorciata –, dopo aver vinto un primo moto di ripugnanza, o per sano senso della realtà o in

¹ C. Malaparte, *La pelle*, Firenze 1949¹. Si cita da una delle tante riedizioni (Milano 1967, p. 105-6) [Burck cita dalla trad. tedesca di H. Ludwig, Karlsruhe 1950, 144ss.].

base a un disincantato giudizio critico-letterario, verrà forse da dire: «Non sarà stato di certo così; tutto è smisuratamente ingigantito, tutto è giocato sul registro del surrealismo, del grottesco e in parte forse addirittura del cattivo gusto». Ma un tale atteggiamento non renderebbe in nessun modo giustizia agli intendimenti dell'autore. Ovviamente, Malaparte era ben consapevole di aver dilatato le dimensioni degli accadimenti reali in una rappresentazione eccessiva. E tuttavia, nelle sue intenzioni, questa iperamplificazione aveva unicamente lo scopo di mettere a nudo, sottolineando la terribilità dell'evento, una certa immagine dell'uomo e una visione del mondo interamente mutata e che si celavano dietro questo tremendo quadro di distruzione totale. Non a caso l'autore rammenta Dite, la città infernale di Dante. Quello che egli descrive, infatti, è l'immagine moderna, | attualizzata dell'*Inferno* di Dante – solo che non è creazione della mano punitrice di Dio, ma frutto delle cosiddette conquiste della tecnologia bellica e della sfrenata ansia distruttrice dell'uomo.

Quali sono le caratteristiche, che definiscono in modo decisivo l'immagine dell'uomo e del mondo in questa guerra orribile? Il fattore dominante è la consapevolezza dell'impotenza e della pochezza dell'uomo, non più sull'abisso dell'annientamento ma nelle fauci della morte, un uomo che si aggrappa a questa esistenza terrena con gli ultimi sussulti dell'istinto di conservazione, ravvivatosi all'improvviso. Sebbene intorno a lui muoiano migliaia di persone, egli è solo e abbandonato a se stesso. Ogni forma umanitaria di ausilio che gli voglia recare sollievo si fa inutile o – atroce forma di paradosso – può solo consistere nell'aiutare a morire. La naturale fedeltà degli animali che rimangono vicini ai loro padroni è non meno toccante della calma compostezza o piuttosto dello stupore con cui i bambini osservano quello che accade intorno a loro. È l'ultimo residuo di un mondo incontaminato, destinato però ineluttabilmente ad essere risucchiato nel vortice della rovina. Qui infatti nessuna potenza terrena o celeste può recare aiuto. Nessuno invoca o prega la divinità. Questo mondo in cui l'individuo è totalmente annientato da invenzioni e strumenti escogitati dall'uomo è senza Dio, come già prima della sua rovina era privo di fede in un ordine del mondo retto da Dio.

Con questa descrizione degna dell'*Inferno* dantesco, che risente forse della lezione delle pitture di Hieronymus Bosch o dell'*Inferno* di Brueghel, vorrei confrontare alcune scene della descrizione della battaglia navale di Massilia nel III libro della *Pharsalia* di Lucano (vv. 509-762). Le truppe di Cesare hanno invano tentato di conquistare per via di terra la città, fedele a Pompeo. Alla fine Bruto decide di combattere una battaglia navale, le cui proporzioni e la cui asprezza sono sottolineate | anche da Cesare nel *Bellum civile*². Lucano fa muovere all'attacco le due flotte in mezzo al frastuono delle trombe, il battere dei remi e il grido di guerra dei soldati, che tutto sovrasta. Dopo alcune manovre tattiche il comandante romano dà l'ordine di investire le navi nemiche e di andare all'arrembaggio³.

E qui Lucano mette in fila, quadro dopo quadro, una serie di crude mischie degli equipaggi. Frecce e armi da getto lasciano il posto alle spade, il mare è schiumante di sangue e i combattenti che precipitano moribondi nei flutti ingurgitano acqua di mare mista al proprio sangue. Il numero dei cadaveri galleggianti è tale che le navi non hanno spazio per manovrare liberamente o speronarsi. Un massiliota è centrato simultaneamente davanti e di dietro da due proiettili che vanno a urtare l'uno contro l'altro nel mezzo e il sangue si arresta incerto da che parte uscire. Alcuni proiettili cadono in mare e trovano anche lì, tra i flutti, qualche vittima cui recare una ferita morale. Uno dei combattenti è inchiodato dal ferro nemico al fasciame della nave e le sue viscere fuoriescono sanguinolente dal corpo. Un altro afferra lo scafo di una nave romana, ma un colpo nemico calato dall'alto gli recide la mano destra che, insanguinata e ancora palpitante, | continua a stringere la presa⁴. Mutilato, si aggrappa con la sinistra, ma finisce per perdere

² *Caes. civ.* I 35-36; 56-58; in part. I 57,3; II 1-16, soprattutto II 6,1-6.

³ La descrizione di questa battaglia negli ultimi anni è stata ripetutamente trattata: Opelt 1957, 435ss.; Metger 1957, 27ss.; Rutz 1960, 462ss.; Fuhrmann 1968, 23ss.; Rowland 1969, 204ss.

⁴ Questo «automatismo di arti staccati o moribondi» nelle descrizioni di battaglia è familiare già all'epica romana arcaica; una serie di esempi in Fuhrmann 1968, 36 e 44; cf. anche Juhnke 1971, 119-141.

anche questa insieme a tutto il braccio. A questo punto egli fa da schermo al compagno, che è suo fratello gemello, destinato a sopravvivergli, finché – crivellato di colpi – salta sulla nave avversaria e con la violenza del proprio slancio la fa capovolgere e affondare. Un uncino d'arrembaggio nemico colpisce un massiliota e sta per trarlo a fondo. I compagni cercano di trattenerlo per le gambe, ma il suo corpo è tranciato in due e da ogni arteria zampilla il sangue. Nondimeno, i polmoni ancora respirano e solo a fatica egli riesce a morire. In un'altra imbarcazione l'intero equipaggio si sposta tutto da un lato facendo capovolgere la nave che trascina a fondo fino all'ultimo suo uomo⁵. Ma nella descrizione del poeta l'opera maggiore di distruzione, secondo una forma di paradosso tipica di Lucano, la fa il fuoco. Infatti, dopo che con fiaccole di pece e di zolfo è stato appiccato il fuoco alle navi, proprio l'acqua alimenta ancor più violentemente una massa di fuoco particolarmente insidiosa. Così anche le navi che sono riuscite a salvarsi a margine della mischia trovano a loro volta la fine in mezzo ai flutti, vittime del fuoco e delle fiamme.

Questo gran numero di scene di lotta disperata e di morte a noi possono anche sembrare esagerate e sul piano estetico in parte anche sgradevoli. Ma, per il poeta, questa battaglia – proprio come per Malaparte l'attacco | aereo su Amburgo – ha un significato più profondo che va molto al di là del fatto oggettivo in sé della singola ferita e della sorte del singolo individuo vista come forma di morte strana ed eccentrica (*varii miracula fati* 634). Quale sia questo significato noi lo possiamo dedurre confrontando la battaglia navale di Massilia con la descrizione delle proscrizioni di Mario e Silla (II 98-220) oppure con la battaglia decisiva di Farsalo, che costituisce una sorta di contraltare alla descrizione della battaglia navale (VII, soprattutto vv. 504-646; 771-846).

A Lucano non tanto interessano i dettagli del morire, ma l'annientamento dell'esercito pompeiano nel suo insieme, interessa la morte di tanti senatori in quanto rappresentanti di Roma, interessano il crollo di

⁵ Gli esempi citati sono presi da III 567-652; a questo brano seguono altre scene del genere, in un continuo crescendo di atrocità fino alla fine del libro.

Pompeo e la demoniaca furia distruttiva del vincitore Cesare. Lucano comincia con un furioso assalto della cavalleria pompeiana, un assalto destinato alla sconfitta, in cui i cavalli feriti calpestanto i corpi dei cavalieri sbalzati di sella o si volgono in fuga disordinata verso le proprie file. Poi vediamo Cesare direttamente all'opera: mentre attraversa il campo di battaglia, mentre sprona a battersi quelli che sono esitanti e le truppe che già combattono a intensificare il loro ardore, mentre controlla se le punte delle loro spade sono abbastanza arrossate di sangue, mentre registra quali mani colpiscano con particolare gusto e quali con ritrosia, mentre conta i cadaveri fatti a pezzi e ai moribondi sprema dalle ferite il sangue residuo. Il mattino dopo lo scontro – particolare abbastanza macabro –, si fa imbandire un pasto da dove può dominare con lo sguardo il campo di battaglia e la montagna di cadaveri così numerosi da non permettere di vedere la nuda terra. I fiumi sono ingrossati dal sangue dei caduti, e i cadaveri vanno lentamente in decomposizione. Popoli interi, al seguito di Pompeo, giacciono abbattuti a terra. Ci vorranno boschi enormi per bruciare i morti. Ma | Lucano già vede cani e orsi, lupi e leoni che fiutano l'odore delle carogne e scendono dai monti. Stormi di avvoltoi fanno a brani le carni dei corpi dei caduti, e dagli alberi lasciano cadere a terra una rugiada di sangue – un quadro raccapricciante che non è inferiore, quanto ad aspetti cruenti e orrendi, a quello della battaglia navale, e che ha spaventose analogie con il terrificante quadro delle vittime di Amburgo⁶.

⁶ Ultima analisi della descrizione della battaglia in Rieks 1967, 181ss. Per dissipare l'eventuale sospetto che i citati luoghi lucanei presentino situazioni eccezionali, ci sia consentito di citare brani consimili di altri poeti epici, che offrono pure rappresentazioni di scontri e teatri di battaglia, come ad es. Silio Italico nella descrizione del quadro offerto dal campo di battaglia dopo la disfatta al lago Trasimeno (VI 1-53) o di singole scene della battaglia di Canne (IX 370-410; X 92-169); Valerio Flacco nel resoconto degli scontri notturni fra Argonauti e Ciziceni (III 57-248) o nella battaglia fra Argonauti e gli Sciti ausiliari di Perse (VI 317-426); Stazio nella descrizione dell'eccidio ad opera dei trentatré Argivi all'interno del campo dei Tebani addormentati (X 262-325) o nelle arstie degli eroi più rappresentativi, come ad es. Tideo, che affonda i denti

Anche in Lucano ci troviamo di fronte ad un'orgia di morte, una vera e propria ubriacatura di sangue e morte. Anche in lui combattenti feriti e moribondi in un ultimo sussulto di forze cercano di ribellarsi alla morte. Anche in lui non c'è nessuna fuga dalla morte, ma piuttosto – diversamente che in Malaparte – un'ultima prova sovrumana prima di essa. Un padre non può impedire la morte del figlio per il quale pure darebbe volentieri la vita, un fratello non può evitare quella del fratello. È la medesima | condizione di pochezza del singolo in mezzo alle atrocità della guerra, nella notte della morte e nell'insensatezza dell'evento. Poiché la guerra che Lucano vede combattere fra Cesare e Pompeo equivale – secondo lui – a una autodistruzione di Roma. Egli la condanna come un'ingiustizia e un crimine, da Cesare commesso per ottenere il potere assoluto e scardinare la tradizione repubblicana di Roma e sopprimere la libertà di ogni singolo cittadino romano. Anche in questo mondo – come in Malaparte – non c'è alcun Dio che possa venire in soccorso o al quale un morente possa volgersi in preghiera. Lucano nel suo poema non conosce alcuna divinità, e quanto alla Fortuna, la dea della sorte, egli la vede talvolta addirittura pavidamente sottomessa al perentorio arbitrio di Cesare.

II

[*Sul concetto di manierismo.*

I rappresentanti del manierismo romano nel I sec. d.C.]

Nella viva impressione di affinità di contenuto e intrinseche fra le descrizioni di Malaparte e di Lucano, c'è un termine che si presta particolarmente bene a definire modi e obiettivi dei due autori, il termine, oggi usato di frequente (e forse troppo), di manierismo. Con il termine

nel cervello del cranio aperto dell'ucciso Melanippo (fine del libro VIII) o di Capaneo odiatore degli dèi (fine del libro X).

manierismo⁷ fu designato – più o meno a partire dall’inizio del XIX secolo – il periodo della pittura e della scultura italiana, successivo alla morte di Raffaello, che stava all’ombra dell’ultimo Michelangelo. Ben presto, sotto l’influsso dei canoni classici, questo concetto implicò un certo discredito, e Jakob Burckhardt lo fece quasi coincidere con l’idea di una decadenza della pittura dopo Raffaello. Al giorno d’oggi, la parola, ormai riabilitata, viene adoperata in una duplice accezione: da un lato si usa il termine | in senso stretto per indicare il movimento artistico, cronologicamente circoscritto, che coinvolse l’intera Europa fra l’alto Rinascimento e il Barocco, caratterizzato, in Italia, dalle opere del Pontormo fino al Tintoretto e a Paolo Veronese, in Spagna da El Greco, in Francia dalla scuola di Fontainebleau e nei Paesi Bassi da Brueghel e dai suoi allievi; d’altro canto con manierismo si definisce quell’atteggiamento artistico di carattere generale che tien dietro a fasi classiche di alto livello, rigorose nelle loro concezioni di fondo e nei loro mezzi espressivi, e che comincia a mettere in crisi questo mondo armonioso di concetti e di forme, vuoi in senso parodico e paradossale, vuoi in senso enfatico e patetico. In questa seconda accezione il manierismo appare come un periodo anticlassico che non è legato a nessuna condizione storica, ma si è sviluppato con una certa sistematica regolarità, in Europa, come fenomeno antitetico a ogni forma di classicità: nella tarda antichità, nel tardo gotico, nel tardo rinascimento e, per finire, nel nostro secolo.

In questa sede val la pena di precisare che il concetto di manierismo è stato trasferito anche alla letteratura, e precisamente, per la prima volta, a quanto ne so, in Germania con decisione ad opera di Ernst Robert Curtius⁸. Questi vedeva nel manierismo, dilatando sensibilmente la seconda delle due definizioni riportate, «un fenomeno

⁷ Manierismo, da *maniera*, passò ben presto a significare anche ‘eccesso, ricercatezza’ (Friedrich 1965).

⁸ Curtius 1948, 275ss. [= 303ss.]. Cf. anche Hocke 1957; Hocke 1959 e inoltre – per l’arte figurativa – Hauser 1964; inoltre il volume miscelaneo di conferenze con ricca bibliografia: *Manierismo* 1962.

complementare al classico in ogni epoca», un «denominatore comune di tutte le tendenze | letterarie che si contrappongono al classico, siano esse preclassiche o postclassiche o anche coeve a qualsivoglia forma di classicità» (p. 275 [= 303]). Questo concetto di manierismo si prestò fin dall'inizio a caratterizzare ogni periodo letterario post-classico che si fosse discostato con piena consapevolezza dal patrimonio di idee e di forme della compiuta armonia classica, e che costruisse nuove opere d'arte nell'ipertrofico accrescimento dei moduli e delle idee del classicismo. A tali periodi, a partire dalla fine del XIX secolo in poi, si era applicata indiscriminatamente come designazione generica di epoca l'etichetta di 'barocco', che venne adattata anche all'antichità, dove fu usata in particolare per caratterizzare la poesia della prima età imperiale. Ben presto, però, ci si rese conto di quante e quali idee inadeguate erano scaturite dal termine e quanti equivoci esso aveva determinato. Così negli ultimi due decenni il termine barocco è stato soppiantato da quello nuovo di manierismo. Naturalmente, si deve essere ben consapevoli che anche questa nozione – proprio come quella di barocco – è ripresa dall'arte figurativa e che anch'essa comporta i medesimi difetti di ogni adattamento εἰς ἄλλο γένος. L'antitesi classicismo-manierismo formulata dal Curtius (che del resto conserva ancora chiare tracce della critica letteraria del XIX secolo, con la contrapposizione di classico e romantico, di poesia 'sana' e 'malata', sia pure depurata da ogni giudizio di valore) si era rivelata nel frattempo idonea ed efficace a individuare i caratteri, tra loro contrastanti, delle diverse epoche della letteratura europea. Essa aveva soprattutto portato a individuare sia un gran numero di elementi specifici, linguistici, stilistici e strutturali, sia determinate predilezioni tematiche e concettuali delle opere d'arte ed epoche manieristiche, in contrasto con le opere d'arte classiche. Non si può, | d'altra parte, neppure ignorare che ci sono attualmente talune differenze nella delimitazione e nell'uso del concetto di manierismo, soprattutto se si confrontano fra di loro le diverse discipline in cui lo si utilizza, come le arti figurative, la poesia e la prosa, la storia della musica e altre ancora. È pertanto necessario verificare criticamente di volta in volta sul singolo oggetto d'indagine la pertinenza della definizione e trasferire tratti manieristici da un'epoca all'altra con la massima cautela e soltanto dopo una severa analisi dei testi. Oggi, comunque, soprattutto

to grazie alle ricerche determinanti di H. Friedrich⁹, si possono stabilire per il mondo antico i seguenti quattro punti fermi.

In primo luogo, si può considerare legittimo (per quanto molto rimanga da fare) attribuire a singole epoche e opere d'arte della storia letteraria greco-romana carattere manieristico, in analogia a periodi affini della successiva letteratura occidentale. Una tale definizione si potrà dare – fatte le debite distinzioni di dettaglio – all'opera di Gorgia e degli altri sofisti, agli esponenti dell'oratoria asiatica, alla poesia della prima età imperiale e ad alcuni fenomeni della cd. seconda sofistica. In secondo luogo, possiamo dare per assodato che il manierismo sia, in prima istanza, un fenomeno di stile sviluppatosi in stretta dipendenza dai precetti e dalla prassi della retorica. | «Lo stile – l'*elocutio* – subisce una dilatazione in senso autarchico e ipertrofico»¹⁰. Con questa constatazione, mi sembra però esagerato sostenere che il manierismo «non ha mire concrete, ma vuole essere pura esibizione della lingua d'arte e scopo a se stesso»¹¹. Se è giusto ravvisare nel manierismo un «eccesso d'arte», non si può d'altra parte prescindere da quelli che sono i suoi contenuti tematici e concettuali, dalla sua concezione dell'uomo e dalla sua visione del mondo, e addirittura da sue determinate tendenze politiche e sociologiche. L'esposizione che segue vuole porre l'accento proprio su questi aspetti. In terzo luogo, è possibile accertare una determinata predilezione per alcuni argomenti, stati d'animo e comportamenti umani, che, per il momento, possono, con pochi accenni, essere esemplificati nel modo seguente: la preferenza – come abbiamo già avuto modo di vedere – va a fatti atroci e dolorosi, che avvengono per lo più in mezzo a premonizioni o concomitanti fenomeni terrifici. D'altro canto non vi mancano – talora allo scopo di interrompere il raccapriccio della vicenda principale – temi e azioni sentimentali che mirano a suscitare commozione e compassione. Ove si tratti di una vicenda non tragica, giocano un ruolo predominante

⁹ Friedrich 1963, 34-56; Friedrich 1965, 353-358.

¹⁰ Friedrich 1963, 37; esempi di grappoli di figure e loro possibilità di impiego, p. 39 e 47.

¹¹ Friedrich 1965, 353.

una raffinata sovraesposizione, le atmosfere scintillanti di magia, l'incanto del lusso; si dà vita a un mondo illusorio. I personaggi, per lo più, vivono situazioni di spiccato estremismo: agiscono in base a impulsi irrazionali, in stato di forte eccitazione e accecati dall'impeto di una potenza demonica; si lasciano trascinare dalle passioni e dai sentimenti a eccessi selvaggi oppure a discorsi di pathos intenso, che talora arrivano fino all'estasi. Per contro, si possono anche trovare – non di rado nel dialogo – elucubrazioni sofisticate, piene di ironia e paradossi. Queste | contraddizioni, alle quali per ora ci limitiamo ad accennare, ci conducono infine all'ultimo dei risultati confermati da numerose analisi testuali, al fatto che possiamo individuare nelle epoche manieristiche due correnti ovvero due indirizzi degli artisti manieristi: un primo modo di rappresentare e uno stile volti a scavalcare la misura classica, che sviluppano in modo abnorme nel senso del gigantesco le dimensioni di grandezza, pienezza e dinamicità, e un secondo, raffinato sul piano linguistico e descrittivo, compiutamente filtrato, dalla levigatezza perfetta, che nella estrema concisione spesso mira al simbolico e non di rado diventa pura seduzione sensuale. Entrambe le maniere – come ha già osservato E. Norden¹² – hanno trovato sviluppo nell'oratoria asiatica. Le categorie dei due modi sono state scrupolosamente classificate dagli antichi retori e dai loro critici, benché nella pratica spesso si siano mescolate. In seguito, di questi due modi quello formalmente raffinato ed elegante godette di particolare popolarità nelle letterature romanze e in Inghilterra – penso a Marino, Marot, Gongora, Lyly e Donne – mentre nella poesia romana è rappresentato abbastanza raramente. A questo proposito, si potrà pensare a certe tendenze stilistiche e figurative dell'arte neoterica dell'epillio o anche – con qualche cautela – alle *Satire* di Persio; l'esempio più importante è costituito dalle *Silvae* di Stazio, che hanno ricevuto una luce del tutto nuova dall'interpretazione manieristica di H. Friedrich e H. Cancik¹³. La seconda forma di manierismo, vale a dire la tendenza a rappresentare in proporzioni |

¹² Norden 1909, I, 131ss.; 263ss. [= 143ss.; 274ss.].

¹³ Cancik 1965; Cancik 1968, 62-75.

dilatate e iperdimensionali, è stata dominante in epoca imperiale¹⁴ e costituirà l'oggetto della nostra indagine.

Con la parola manierismo, noi intendiamo designare quel periodo della letteratura romana, soprattutto della poesia romana, che va dalla fine del regno di Augusto fino alla morte di Domiziano.

Questa epoca della cosiddetta latinità argentea nel XIX secolo è stata sempre sottostimata, soprattutto in Germania, e singoli autori come Valerio Flacco, Silio Italico, o addirittura quello Stazio in precedenza così ammirato, non furono più letti quasi neppure dagli specialisti e non ricevettero cure scientifiche. Posso esimermi dal citare i giudizi sprezzanti sui loro poemi come «cenciose arlecchinate» o come opere di apprendisti retori, di basso profilo intellettuale e artistico e prive di valore, e denunciare l'inadeguatezza delle categorie di giudizio applicate alla poesia proto-imperiale. Fortunatamente, da qualche decennio – per Lucano e Seneca tragico dopo la I guerra mondiale, per Stazio e Silio Italico negli ultimi due decenni – è in corso una revisione di questo orientamento critico e, sulla base di nuovi presupposti metodici e in virtù di un approccio più pertinente, la valutazione di questi autori e della loro opera si è modificata. Tuttavia, fino ad ora, ci si è per lo più limitati all'interpretazione di singole poesie, i loro autori sono stati considerati isolatamente e – a prescindere dalle ricerche comparative di carattere linguistico e stilistico | che sono state esemplarmente promosse da G. Krumbholz¹⁵ – sono stati tirati pochi fili per metterli in contatto fra loro. Nelle pagine che seguono si proporranno alcune riflessioni e osservazioni come contributo a questa auspicabile rivalutazione complessiva degli autori in questione.

All'inizio della poesia proto-imperiale Ovidio costituisce un rilevante fenomeno di transizione e di mediazione: da un lato egli si

¹⁴ Questo giudizio si basa esclusivamente sulla letteratura a noi pervenuta. Come Stazio ha padroneggiato entrambi gli stili, usandoli uno nelle *Silvae* e l'altro nella *Tebaide*, così anche Lucano e magari anche Silio Italico, nelle composizioni poetiche di occasione, a noi non pervenute, potrebbero aver seguito tendenze manieristiche di tipo 'prezioso'.

¹⁵ Krumbholz 1955, 93-139 e 231-260.

presenta come *tenerorum lusor amorum*, come il culmine e la perfezione dell'elegia latina classica, dall'altro, soprattutto in alcune parti delle *Metamorfosi* e della poesia dell'esilio così come nelle *Heroides*, egli prepara la scelta di nuovi temi, nuovi strumenti, nuovi stati d'animo.

In quelli che si possono considerare i primi saggi di emulazione manieristica, egli va oltre l'arte classica di Virgilio, che per gli epici imperiali, con la loro altissima venerazione del maestro, rimase il modello irraggiungibile, anche se essi, in un continuo sforzo di imitazione-emulazione, tentavano di superarlo. Il primo apice del periodo lo dobbiamo ravvisare nell'età neroniana con le tragedie di Seneca e l'epos sulla guerra civile di Lucano, la *Pharsalia*. Ciò che in queste opere è perseguito e realizzato poteva giungere a maturazione solo in parte. Poiché la fine violenta dei due autori, ordinata da Nerone, troncò improvvisamente eventuali sviluppi letterari.

La seconda fase dello sviluppo coincide con il potere degli imperatori della casa Flavia. All'inizio c'è il turbolento anno dei quattro imperatori, le cui lotte sanguinose e la cui brutalità ci è descritta in modo avvincente da Tacito nei libri conservati delle *Historiae*¹⁶. | I poemi di Valerio Flacco sul viaggio degli Argonauti e di Silio Italico sulla guerra annibalica¹⁷ introducono questa seconda fase che culmina nella *Tebaide* di Stazio. Essa, con il tema della lotta fratricida per il potere, costituisce nella sua tematica e nelle sue scene principali un potenziamento del problema centrale di Lucano, anche se l'opera in alcune parti, specialmente nella prima metà, non ha il grande respiro di quella del giovane

¹⁶ Cf. in proposito Burck 1971 [= 1981: cit. da Burck ancora come *Vortrag* 1970]. Rinviando a questa conferenza, ho soppresso quasi interamente nella trattazione che segue ogni rinvio a Tacito, per naturale e ovvio che fosse.

¹⁷ Sul difficile problema della cronologia dei *Punica* di Silio Italico e della *Tebaide* di Stazio e sul problema di una eventuale dipendenza di uno dei due poeti dall'altro, non desidero entrare. La questione, una volta stabilito che i due epici compongono (per quanto diversamente nei modi) nello stesso periodo, è per noi senza importanza. Non è da escludere una reciprocità di rapporti; cf. per il resto Wistrand 1956, 58 e Juhnke 1971, 12; 30 nt. 70; 39 nt. 90; 88; 125 nt. 308; 236; 260; 269 nt. 148; 283.

Lucano. Va subito però sgombrato il campo da un equivoco: nei poeti appena menzionati i fenomeni di manierismo figurano con intensità e ampiezza diversa. È già stata constatata, in precedenza, l'esistenza nel periodo in questione, a fianco di una corrente barocca, di una corrente 'classicistica'¹⁸. Il punto di partenza ne è stata la prosa | e ha visto in Quintiliano prima e poi in Plinio il giovane i principali esponenti di questo classicismo imperiale, che si era sviluppato sulle orme dell'arte ciceroniana e del suo ideale di stile.

In poesia una tale caratterizzazione di classicista è stata usata spesso per Silio Italico, il quale ha tentato di rielaborare e poetare, con il sussidio di motivi e artifici poetici virgiliani, il tema storico della seconda guerra punica. Data l'eterogeneità della materia non era un compito facile, e così non stupisce che Silio si sia rivolto anche a Ennio e Omero. Però come egli sul piano linguistico cerca di superare i maestri, nei discorsi e nelle descrizioni, con espressioni originali e *pointes* e rifiniture di carattere retorico e ad effetto, così nei numerosi colpi di scena dell'azione e nella caratterizzazione dei singoli personaggi si avvicina alle consuetudini manieristiche. Nella descrizione di ferimenti e nelle scene di uccisioni¹⁹ egli non perde l'occasione di descrivere atrocità davvero orripilanti e straordinarie, al pari di Lucano. Anche il fatto che egli presta al personaggio di Annibale, definito *impius, ferox, perfidus*, come già lo raffigurava il modello liviano, alcuni tratti del *furor* appassionato dello spirito pugnace e smanioso di vittoria che era nel Cesare lucaneo, prova che Silio ha tenuto presente Lucano²⁰. Il suo Scipione

¹⁸ Come in ogni letteratura, anche in quella latina si può notare la coesistenza di più indirizzi di stile (almeno due). Ad es. la poesia neoterica – la cui fioritura è nell'età di Cicerone – sopravvive in età augustea; tendenze arcaizzanti compaiono nelle letterature di entrambi i periodi e così avanti.

¹⁹ Cf. Fuhrmann 1968, 58ss.; inoltre Schunk 1955.

²⁰ Cf. von Albrecht 1964, 165; importanti anche le sue osservazioni su Catone e Scipione. La sua congettura che i bruschi passaggi e la concentrazione dei materiali nell'ultimo libro siano da ricondurre a una «tecnica di immagini isolate», e il suggerimento di Zinn *per litteras*, accolto dallo stesso von Albrecht, che il numero dei libri dei *Punica* dovesse corrispondere agli anni di guerra, non

non è | esente da influssi del Catone di Lucano, e se Silio, come si deve supporre, avesse ampliato a 18 libri il suo poema, ora insopportabilmente compresso alla fine, e se avesse potuto rielaborarlo, sarebbe stato possibile riscontrare tracce ancora più forti dell'influsso di Lucano. Con ciò entriamo già nel primo problema di cui dobbiamo occuparci nella nostra disamina del manierismo romano. Quali temi hanno scelto gli autori principali?

III

[*La scelta degli argomenti nei manieristi romani*]

Ma occupiamoci ora senz'altro dell'epica, che si può considerare come il genere poetico più rappresentativo del primo secolo d.C. Possiamo aggiungere che quello epico è il genere che a Roma mostra in assoluto la più forte continuità e perciò ad esso spetta un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della poesia romana. Nell'ambito di questo genere – a differenza di quanto avviene nell'epica greca – gli argomenti storici hanno goduto indiscussa priorità, sia che si trattasse di narrazioni di ampio respiro riguardanti l'intera storia di Roma o solo singoli periodi di essa. Solo con l'*Eneide* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio i temi mitici entrano con pari dignità nella tradizione. Il successivo sviluppo dell'epica del I secolo è il risultato del confronto con Ovidio e Virgilio. | Questa gara con i grandi modelli e il tentativo di superarli nel senso dell'iperdimensionale, del forzato e dell'ipertrofico si può constatare tanto sul piano contenutistico quanto su quello linguistico. Ma non basta: insieme a questa dilatazione di dimensioni

riescono per la verità a persuadermi (*ibid.*, 133 e 171). Il primo verso del libro XVII, dal quale von Albrecht vorrebbe dedurre che tale verso sia stato scritto per l'ultimo libro, mi sembra deporre piuttosto a favore del fatto che le ultime battaglie in Italia erano state concepite per il libro XVII, mentre la battaglia finale in Africa era riservata al libro XVIII (cf. von Albrecht 1968, 76-95).

si può constatare nei vari poemi una inversione dei singoli motivi come pure un rovesciamento dell'immagine e del mondo, fino a forme di contrapposizione netta. I poeti presuppongono nei loro lettori larghissime conoscenze dei materiali e della lingua delle opere dei maestri classici e si attendono da essi che riconoscano, attraverso l'analogia delle espressioni o l'affinità dei motivi, la nuova funzione dell'elemento di riuso nel significato complessivo della nuova opera.

Degli autori delle quattro opere principali, due hanno scelto un argomento romano e due hanno scelto temi greci. Esiste però – possiamo anticipare – un'altra possibile suddivisione delle opere citate, che si sovrappone alla precedente, riguardante sia il contenuto e gli obiettivi che l'esecuzione formale, secondo cui la *Pharsalia* di Lucano e la *Tebaid* di Stazio presentano stretti rapporti fra loro, mentre, d'altro canto, c'è affinità tra le *Argonautiche* di Valerio Flacco e i *Punica* di Silio. Se uno dei requisiti primari di un poema epico consiste nella sostenutezza e nell'importanza dell'argomento, allora si può dire senz'altro che tutti e quattro i poemi hanno questa qualità. E se è vero che il modo di trattare la materia dei manieristi mira ad accrescere le proporzioni del soggetto dilatandone a dismisura le dimensioni, ebbene allora i soggetti di questi quattro poemi mostrano in effetti tale carattere.

I Romani nella storia della seconda guerra punica, che per loro – e ben a ragione – era forse più contrassegnata dalla forza e dalla tenacia con cui seppero resistere nel corso della prima metà della guerra piuttosto che dai successi e delle vittorie degli ultimi anni, hanno visto uno dei periodi più fulgidi della loro storia. A questo giudizio corrisponde la ripartizione dei materiali nei *Punica* di Silio: quasi due terzi | dell'opera (17 libri con 12.202 versi in tutto)²¹ occupano i primi quattro

²¹ Nel computo – secondo la prassi corrente – sono compresi anche i versi di paternità contestata o spurii.

Su Silio Italico cf. la rassegna di Helm 1956, 255ss., i lavori appena menzionati di M. von Albrecht con notizie bibliografiche esaurienti, come pure le ricerche specifiche di Lorenz 1968 e Gossage 1969, 67-93, che ha posto Silio al centro della sua ricerca. Ultima trattazione approfondita di Silio in Juhnke 1971, 13-24; 44-49; 155-226; 229-267; 280-303, il quale ha fatto una analisi comparata fra motivi, scene e strutture di Silio e Stazio e l'epica omerica.

anni di guerra, l'ultimo terzo i quattordici anni successivi, da Canne alla battaglia di Zama. Ne consegue che le vittorie di Annibale occupano lo spazio più ampio. Molti tratti della figura di Annibale erano stati fissati, nel corso di una lunga tradizione, da storici, poeti e retori. Da un lato egli era ritenuto capace delle più sbalorditive imprese fisiche, un individuo rotto a ogni fatica e disagio, e privo di qualsiasi riguardo per la propria persona. Anche la sua abilità di condottiero, evidente nella capacità di tenere insieme truppe raccoglietriche di varia nazionalità, era unanimemente riconosciuta. D'altra parte gli si imputava slealtà e mancanza di rispetto dei patti, malvagità e assenza di pietà, sprezzo degli dèi e violazione dei luoghi sacri; le sue vittorie venivano per lo più ascritte a stratagemmi oppure all'avventatezza dei duci romani. Anche Silio ha conferito tali qualità al suo Annibale, subordinandole però al suo selvaggio istinto di guerra e di conquiste | e soprattutto al suo abissale odio per Roma. In una scena sinistra, sulla tomba di Didone, suo padre gli ha fatto giurare solennemente, testimoni gli dèi inferi, odio eterno verso Roma e vendetta per le disfatte inflitte ai Cartaginesi (I 70-139). Simili apostrofi alle potenze inferie, in luoghi bui, spettrali, si incontrano spesso nella poesia imperiale e proiettano le loro ombre su larga parte delle varie opere.

Così, in Silio non mancano neppure le Furie, la cui satanica potenza di istigazione e di annichilimento ritroveremo in Stazio. All'inizio della guerra, Tisifone, convocata da Giunone dagli inferi, entra nella città di Sagunto, assediata da Annibale, e diffonde morte e distruzione fra gli abitanti, i quali, in una voluttuosa esaltazione di morte decidono di uccidersi (II 543ss.). Non diversamente infuria l'Erinni che penetra a Capua e, prima della presa della città da parte dei Romani, offre a Virrio, deciso a morire, e ai suoi ospiti la coppa piena di veleno schiumante (XIII 291ss.). Lo stesso Annibale è aizzato dalla dea Giunone a una sorta di delirio antiromano, così che egli nella sua sete di sangue e vendetta travalica in modo spaventoso ogni misura umana²². La sua

²² Già nel I libro Silio presenta Annibale nell'atto di mietere vittime come un eroe omerico sul campo davanti a Sagunto e alla fine del XII libro gli fa dire da Giunone: *cede deis tandem et Titania desine bella* (XII 275); cf. von Albrecht 1964, 24ss.

battaglia è rivolta non solo contro la capitale, dall'assalire la quale egli è trattenuto per tre volte solo dall'intervento di Giove e di Giunone (XII 574-730), ma anche contro il Campidoglio e il tempio di Giove e contro l'ordine del mondo stabilito dal massimo degli dèi e garantito dai Romani – una impressionante replica della sfida dei Titani e dei Giganti al governo degli dèi dell'Olimpo. | La componente furiale e malefica nella caratterizzazione di un tale personaggio, proprio in virtù della sua potenza distruttiva e dei suoi effetti devastanti, si presta bene all'esigenza di fenomeni eccezionali e di imprese eccezionali della poesia postclassica. Indirettamente, però, il poeta attraverso la caratterizzazione di Annibale esalta anche la grande volontà di resistere dei Romani e la loro disponibilità al sacrificio. Il corrispettivo di questa saldezza si ha quando Silio, nella narrazione delle battaglie dei primi anni di guerra, in cui si attiene – come Lucano – molto strettamente al modello delle aristie dell'*Eneide*, dà massima efficacia all'exasperata furia di guerra e alla noncuranza della morte dei singoli combattenti e alla sofferenza di feriti e moribondi. Spaventoso, il mattino successivo alla battaglia del lago Trasimeno, lo spettacolo dei cadaveri, degli arti fatti a pezzi e delle destre che ancora impugnano le spade affondate nel nemico – sovrumano il senso del dovere e l'eroismo di Bruttio che ferito a morte riesce a celare, sotto il proprio corpo, l'aquila simbolo della legione e a interrarla con le ultime forze residue, prima di esalare sul posto l'ultimo respiro (VI 1-40).

Questo pathos del dolore non manca neppure negli *Argonautica* di Valerio Flacco (8 libri con 5.591 versi)²³. Per la verità, il tema del viaggio argonautico alla volta della Colchide e della riconquista del vello d'oro potrebbe, a prima vista, apparire un soggetto abbastanza estraneo alla mentalità romana. Valerio Flacco, però, | emulando l'*Eneide*, lo ha trattato in modo da renderlo comprensibile e congeniale ai lettori romani. Ciò si deve innanzitutto al fatto che Valerio nell'invenzione

²³ Il poema è incompiuto, ma probabilmente non doveva superare gli otto libri; cf. Schetter 1959, 297ss. Per il resto rinvio a Mehmel 1934, alla rassegna di Helm 1956, 236ss. e a Kröner 1968, 733ss. È appena uscita una nuova edizione di Valerio: E. Courtney, Leipzig 1970.

della navigazione e nell'esplorazione di un mare e di una terra sconosciuti del favoloso Oriente, vuole che si veda un esempio delle capacità umane (*labor*) ed egli in questo modo esalta quell'ampliamento dei confini del mondo di cui perfino gli dèi si rallegrano (I 498-502): un'idea che, nella sua grandezza e nella sua importanza, doveva imporsi senza difficoltà al lettore romano dell'epoca del massimo espansionismo nell'Oceano occidentale e in Britannia. Soprattutto, però, Valerio ha fondato il poema su una idea chiave, equivalente alla missione fatale di Enea. Come questi, secondo la visione di Virgilio, ha posto le basi del futuro impero di Roma trasferendo i Penati in Italia, così Valerio nel successo degli Argonauti vede realizzato simbolicamente il trasferimento della potenza dei paesi del vicino Oriente in Grecia. Secondo il volere di Giove, però, questo processo di trasferimento del potere continuerà finché Roma riceverà saldamente nelle sue mani il dominio del mondo – una concezione non molto originale, ma in ogni caso una variazione piena di significato (I 530-573).

Molto più deciso il rimaneggiamento della figura del personaggio principale operato da Valerio. Nel modello di Valerio, cioè Apollonio Rodio, Giasone è raffigurato, al pari di tutti gli altri Argonauti, soprattutto come un navigatore che sostanzialmente non spicca sugli altri né per il suo comportamento personale né per le sue imprese. Le lotte impostegli contro i tori spiranti fuoco e gli eroi armati di bronzo nati dalle zanne del drago egli le supera senza seri pericoli, grazie al magico ausilio di Medea. Valerio, invece, fa del giovinetto, a volte addirittura pavido, di Apollonio Rodio un eroe di stampo romano, il cui agire è guidato dalla voglia di ottenere il successo, di mostrare la propria valentia in | battaglia e di conseguire la gloria militare (*virtus, bona fama, gloria*) (I 64-90).

Egli non solo freme nell'ansia di affermarsi assieme ai suoi compagni in questa pericolosissima impresa, in mezzo al vento e alle burrasche, ma anche di combattere e vincere in battaglia i selvaggi abitanti di terre straniere. Per la verità, il caso vuole che la prima battaglia in cui egli è coinvolto si svolga contro il re Cizico che lo aveva amichevolmente accolto e poi congedato alla partenza con ricchi doni. Le cose vanno così. Venti contrari hanno risospinto indietro nella notte la nave Argo e ricondotto a terra gli eroi, nell'oscurità, nel porto di Cizico. Lì a causa

dell'ignoranza dei luoghi e degli avversari, scoppia fino alle prime luci dell'alba una lotta selvaggia fra Argonauti e Ciziceni, nel corso della quale Giasone uccide il suo ospite: un tema che si addice molto bene, per le sue implicazioni tragiche, alle tendenze manieristiche e che Valerio ha trattato con cura minuziosa ambientandolo nell'oscurità della notte e poi in una atmosfera greve di lutto²⁴.

Così come innalza il personaggio di Giasone al rango di grande combattente, avido di gloria che riceve la sua grandiosa consacrazione nella lotta contro le truppe ausiliarie di Perse (gli Sciti) – un pezzo liberamente inserito da Valerio di cui dovremo tra poco parlare di nuovo –, così del pari Valerio innalza le due figure dei suoi avversari a un grado di elevata dignità, entrambe però in senso negativo. La versione del mito era la seguente: Pelia, re di Iolco, dopo aver cacciato dal paese il proprio fratello, viene costretto dal figlio di lui, Giasone, a restituirgli il regno; per sbarazzarsi di Giasone, Pelia lo alletta con l'idea di un viaggio in Colchide, sperando che Giasone vi perda la vita. Valerio sfrutta invece | questa situazione per delineare nella figura di Pelia²⁵ la figura di un tiranno subdolo e sleale che vuole mantenere il potere a ogni costo e che, alla fine, non esita neppure davanti all'assassinio del fratello (I 700-729) – in ultima analisi è, in nuce, più o meno la situazione di conflitto della *Tebaide* di Stazio. Ancor più radicalmente, però, Valerio sviluppa questo tipo di conflitto tra due fratelli nella descrizione, condotta per molti versi, del contrasto e della lotta fra Eeta, il re della Colchide, e suo fratello Perse. Eeta rifiuta di consegnare il vello d'oro agli Argonauti e persiste in questo rifiuto anche quando perfino il sacerdote del Sole, al quale il re aveva dato da custodire il vello d'oro, e il fratello Perse lo invitano a restituirlo. Egli insegue suo fratello con la spada, tanto che questi solo a fatica riesce a sfuggirgli (V 259-277). Eeta, con l'inganno, riesce a ottenere l'alleanza di Giasone e degli Argonauti, promettendo di consegnare loro il vello d'oro se si

²⁴ Cf. Burck 1970, 173ss.

²⁵ Valerio presenta Pelia, la prima volta che lo nomina, come *gravis et longus populis metus* (I 23), chiamandolo poco dopo *tyrannus* (I 30) e fa apparire dettati dalla paura e dall'invidia le sue azioni e i suoi comportamenti.

schiereranno al suo fianco nella lotta contro suo fratello Perse, che a proprio volta può contare sugli alleati sciti. Le cose vanno proprio così: gli Argonauti vincono (in una battaglia raccontata con molta ampiezza da Valerio e con varie forme atroci di morte) (libro VI). Eeta, tuttavia, non rispetta il patto. E impone a Giasone una ulteriore prova, una lotta con i tori spiranti fuoco e con gli uomini di bronzo spuntati dalla terra, nella speranza che Giasone rinunci per paura o perisca nella lotta. Disprezzo per i vincoli di parentela e determinazione nel volere l'annientamento di Perse, slealtà e inganno verso Giasone – questi i tratti di un tiranno che occupa un posto a metà strada fra la figura dell'Annibale | di Silio e quella dei due fratelli nemici della *Tebaide*²⁶.

Il motivo della guerra fratricida che in Valerio Flacco ha una importanza secondaria, costituisce il tema centrale comune agli altri due poemi. In Lucano²⁷ si tratta dell'atto finale di un secolo | di guerre civi-

²⁶ È molto significativo che Valerio caratterizzi come tirannico, avido e bugiardo ancora un terzo personaggio: dopo che Ercole ha liberato Esione, Laomedonte, padre di questa, invece di dargli in premio i puledri pattuiti, prende tempo con l'intendimento di uccidere durante la notte l'eroe. Ercole però parte subito, promettendo di ritornare in futuro a ritirare il premio dovuto: *promissa infida tyranni / iam Phryges... flebant* (II 550-578).

²⁷ Gli studi su Lucano negli anni successivi alla seconda guerra mondiale si sono fortunatamente così intensificati che si può addirittura parlare di una 'rinascita lucanea'. La letteratura degli anni 1925-1942, con le importanti ricerche di Ed. Fraenkel e A. Thierfelder, è passata in rassegna da Helm (con qualche lacuna dovuta alla guerra) in «Lustrum» I (1956), 163ss.; quella successiva, dal 1943 al 1963 e del 1964, è stata recensita scrupolosamente da Rutz nei volumi IX (1964), 243ss. e X (1966), 246ss. di «Lustrum». Alla bibliografia citata in queste rassegne si rinvia in seguito solo eccezionalmente. W. Rutz ha anche edito nei «Wege der Forschung» il volume appena uscito su Lucano (CCXXXV), Darmstadt 1970.

Dei lavori più recenti ricordo ancora Vögler 1968, 222ss.; Seitz 1965, 204ss. e soprattutto il volume *Lucaïn* della Fondation Hardt (con 7 contributi): «Entretiens sur l'Antiquité classique», XV, Vandœuvres - Genève 1970.

Rinvio anche al capitolo su Lucano di Rieks 1967, 167-196 e alla ricerca molto istruttiva di Wanke 1964.

li che si conclude con lo scontro fra Cesare e Pompeo (e Catone, che di Pompeo aveva preso le parti) (10 libri, incompiuti, 8.060 versi), in Stazio²⁸ del cruento compimento della maledizione incombente sulla casa di Laio e Edipo, con il duello dei due fratelli di sangue Eteocle e Polinice (12 libri, 9.748 versi)²⁹. Entrambi i poemi vanno dai prodromi della discordia, a Roma e a Tebe, fino all'annientamento degli irriducibili contendenti. Infatti, anche se è probabile che Lucano avrebbe fatto arrivare il suo poema solo fino alla battaglia di Tapso, nella quale Catone fu sconfitto e dopo la quale egli si tolse la vita, d'altra parte nessun dubbio è lasciato riguardo alla prossima fine di Cesare³⁰. Entrambi i poemi mostrano un tragitto pieno di lotte sanguinose e atti disumani, e disseminato di vittime innocenti di duci che, animati da inestinguibile odio, si battono per il potere. L'epilogo è, in Lucano, la perdita, a giudizio del poeta, di tutte le libertà a Roma, la tirannia di Cesare e dei suoi successori; in Stazio è l'annientamento della casa reale tebana, dopo il quale egli fa risplendere solo una debole luce di umanità e giustizia nella figura di Teseo, che dopo la morte dei due fratelli accorre da Atene a Tebe per fondare un nuovo ordine. Tanto atroci sono le lotte e i combattenti, che i due poeti descrivono, tanto pessimistica

²⁸ Un serrato dibattito sulla *Tebaide* di Stazio è stato inaugurato dai lavori di Krumbholz 1955, Kytzler 1955 e Schetter 1960; inoltre sul proemio Id. 1962, 204ss. Kytzler ha poi fatto seguire alla sua dissertazione una serie di studi particolari: 1960, 331ss. (sul proemio); Id. 1962, 141ss. (similitudini a grappolo); Id. 1968, 50ss. (supplica delle donne argive); Id. 1968a, 1ss. (le gare); Id. 1969, 209ss. (*Imitatio und Aemulatio in der Thebais des Statius*).

Ricordo inoltre le dissertazioni di Lorenz 1968; von Stosch 1968; Kabsch 1968; Götting 1969; Hübner 1970; Klinnert 1970 e Luipold 1970. Rinvio per finire al capitolo dedicato a Stazio in Rieks 1967 con l'importante trattazione dei *monstra* (202-225). Fuori strada Erren 1970, 88ss.

Il libro appena uscito di Juhnke 1971 tratta di Stazio alle p. 24-184; 227-278 e 298-303.

²⁹ Per i nomi dei due fratelli ci si attiene alle forme più comuni; questo vale anche per il nome di Edipo (per il quale Stazio predilige la forma *Oedipodes* più comoda metricamente).

³⁰ Cf. Lucan. V 206-208; VI 791s.; 806ss.; VII 59-94; X 340; 386; 528.

l'idea dell'uomo che i due poeti hanno davanti agli occhi e raffigurano: una realtà in cui la volontà di potenza e il pathos del dolore sconfinano nell'inquietante e demoniaco, e i cui orrori senza fine e la cui insensatezza costituiscono tipici temi manieristici³¹.

Se i quattro soggetti possono offrire molte occasioni alla maestà epica e alla demonicità dei personaggi e della vicenda, non è d'altra parte da trascurare che tutti questi soggetti presentano vari motivi accessori. È caratteristica propria della tradizione epica, in età antica, che determinati temi e argomenti, che già erano stati trattati da Omero, siano ripresi e variati dagli epici successivi³². Lo sforzo di originalità è in larga parte un'esigenza appena dell'età moderna. I Romani, in particolare, non solo nella letteratura ma anche in molti altri campi della vita, hanno fatto un motivo di orgoglio della loro capacità di entrare nella tradizione dei Greci e di adattarla a sé nel profondo e di svilupparla ulteriormente. Così, nei nostri quattro poemi, noi ritroviamo, magari giustificati dal contesto, i cataloghi di truppe, le descrizioni di scudi e di armi, le arstie di eroi, i ludi funebri e le gare atletiche, e poi sacrifici, ferimenti mortali e descrizioni degli inferi e molto altro del genere, tutti motivi epici canonici a partire da Omero. Ciascuno dei poeti successivi, che ha ripreso e trattato tali temi, si è sforzato di apportare qualche variazione rispetto ai predecessori, ora con arricchimenti di carattere contenutistico ora ampliando o, viceversa, comprimendo i motivi, ma più spesso ricorrendo a variazioni linguistiche. Quando si parla qui di manierismo e di retorica, allora con questi termini ci si riferisce piuttosto a una *aemulatio* formale, la quale nella ricerca di nuove varianti all'interno di una ormai ricca tradizione spesso ha come punto d'arrivo situazioni inverosimili, e variazioni sofisticate ed esagerazioni ad effetto di elementi contenutistici, psichici e formali. Il suo livello di persua-

³¹ Questi cenni sommari alle situazioni estreme presentate dai due poemi come causa di fondo della scelta dell'argomento da parte di Lucano e Stazio possono per il momento bastare, perché di personaggi, motivi e sezioni delle varie opere discuteremo più avanti.

³² Sull'influsso dei poemi omerici su Stazio e Silio Italico cf. la già citata ricerca complessiva di Juhnke 1971.

sività e di riuscita è molto diverso: se dal punto di vista estetico-formale è, in genere, molto affascinante, sul piano contenutistico e funzionale di norma è esuberante e ipertrofico.

Di natura del tutto diversa è il discorso sui rapporti fra i drammi di Seneca³³ e la tradizione. A differenza del genere epico che è nel segno della continuità, | manca qui quasi del tutto il fluire ininterrotto della tradizione. Infatti, il teatro romano, fin dal I secolo a.C., si era contentato della riproposizione delle vecchie tragedie e aveva sviluppato nuove forme di spettacolo come il mimo e il pantomimo. C'erano, bensì, anche recitazioni di drammi che si tenevano pubblicamente, ma difficilmente Seneca ha potuto collegarsi ad esse. Egli scelse i suoi modelli nel ricco repertorio delle tragedie greche, riagganciandosi magari in qualche caso a una tragedia romana arcaica. Per quanto riguarda la trama della vicenda, egli l'ha ridotta al minimo in tutte le sue tragedie. I temi mitologici da lui scelti erano nel loro sviluppo così noti che egli poteva dare per scontata nei suoi lettori la conoscenza delle linee essenziali. Quello che a lui sta a cuore è la nuova immagine dell'uomo, che egli riesce a far emergere dai personaggi mutuati dalla tradizione e dai loro destini, ovvero, detto in termini più prudenti: quelle che egli cerca di sviluppare grandiosamente in ampiezza e profondità sono nuove situazioni spirituali e nuovi comportamenti.

I personaggi che egli pone sulla scena³⁴ sono tutti, | senza eccezioni,

³³ Una nuova via all'interpretazione dei drammi di Seneca è stata inaugurata dalle ricerche di Regenbogen 1930 e 1936; entrambi i lavori ora nelle *Kleine Schriften* 1961, 409ss. e 387ss. Una panoramica sui lavori degli anni 1922-1955 ha pubblicato Coffey 1957, 113ss. e per gli anni 1945-1964 Mette 1964, 160ss. Anche per i drammi di Seneca non cito, se non in casi eccezionali, la bibliografia menzionata nelle due rassegne.

In una recentissima trattazione di una importante forma artistica di Seneca (la compressione del dialogo) si possono trovare, oltre a un bilancio della ricerca, ampie informazioni bibliografiche: Seidensticker 1969.

³⁴ Esprimendomi così non voglio pronunciarmi a favore della tesi secondo la quale Seneca ha scritto i suoi drammi per la scena. Anche se questa eventualità non può essere esclusa. Quale poeta, scegliendo la forma drammatica, si preclu-

di una passionalità estrema. La minuziosa ponderazione dei loro sentimenti e delle loro reazioni, la fulminea esplosione delle loro passioni, la veemenza con cui si incitano, si accendono nel loro odio e si abbandonano alla loro disperazione o angoscia – questo, unitamente al livello altissimo dell'espressione linguistica, costituisce la trama psicologica, straordinariamente affascinante, dei drammi di Seneca.

A questo riguardo, egli ha fatto proprie tanto le acquisizioni della psicologia stoica degli affetti, che aveva raccolto in modo sistematico molti materiali consistenti in osservazioni empiriche e riflessioni teoriche concernenti anche l'esame di casi limite³⁵, come pure certe concatenazioni di motivazioni psicologiche e schemi di processi psichici che la retorica si era sbizzarrita a escogitare per spiegare situazioni di costrizione intellettuale, di dissidi e lacerazioni interiori³⁶. Seneca

derebbe a priori la possibilità di una esecuzione scenica? A favore dell'ipotesi che le tragedie siano destinate solo alla recitazione ha da ultimo nettamente preso posizione Zwierlein 1966.

³⁵ Cf. Trabert 1953.

³⁶ Bisogna dare per scontato che l'interesse per la natura e la figura del tiranno a Roma non ha avuto inizio appena con il principato, ma ha i suoi prodromi in età molto antica, sia nella letteratura che nell'ideologia politica greca e romana. Anche nelle scuole dei retori ci si occupava del tema della tirannide. Ad es. erano immancabili nel repertorio dei maestri di retorica schematizzazioni e topiche relative alla descrizione dei tiranni. Sarebbe però uno sbaglio – come è stato erroneamente affermato per Tacito – supporre che gli epici e Seneca si siano attenuti a un cliché ereditato. Ovviamente tratti quali avidità di potere, paura, crudeltà, ipocrisia, ira, disprezzo dell'individuo ecc. coincidono, e la loro raffigurazione poteva risentire e anzi sicuramente risentiva della lezione degli autori precedenti – però nelle singole opere poetiche la loro spiegazione, analisi ed effetto sono trattati in maniera di volta in volta diversa e con una individuazione specifica. Del resto le figure dei tiranni nell'epica non hanno finora ricevuto una trattazione complessiva.

Della bibliografia meno recente cito Fleske 1914. Fra le ricerche più recenti menziono Opelt 1951; Springer 1952 e soprattutto Willmer 1958 che nelle pagine 22-129 ha esposto lo sviluppo del concetto di tirannia presso i Greci e la sua ripresa e ridefinizione ad opera dei Romani fino a Tacito.

possedeva | l'energia, grazie a tali spunti e a tali studi, per riesplorare alla luce della dialettica delle passioni le trame drammatiche e per fare emergere, dalle profondità e dagli abissi fino ad allora insospettati dell'anima, una volontà e una capacità terribile di annientamento e autodistruzione. Il suo modo di dare sviluppo a tali situazioni di conflitto e di discriminazione ha spesso punti di contatto con monologhi e dialoghi di personaggi epici, soprattutto lucanei, e sia per Seneca che per Lucano possiamo tirare dei fili sottili che riconducono a Virgilio e a Ovidio. Del resto, Seneca mostra una certa affinità con gli epici anche nel privilegiare quelle tematiche e quei personaggi che giocano un ruolo dominante anche nei poemi epici. Si tratta soprattutto di eroi, quali ad esempio Edipo, Ercole o Agamennone, che dall'alto del successo | e della gloria il destino fa precipitare in una indicibile sofferenza o incontrare la morte, sia che questa improvvisa caduta dipenda da colpa personale o dalla potenza di una divinità o dal destino. La sofferenza che prova un Edipo al momento del suo autoaccecamento o un Ercole dopo l'uccisione, compiuta in un momento di follia, della moglie e dei figli, è smisurata. Tuttavia, ancora maggiore è la voluttà con cui essi sono disposti ad assaporare questa sofferenza fino all'ultima goccia. Questo pathos della sofferenza raggiunge il suo punto più alto nelle *Troiane*, una tragedia in cui il dolore delle donne di Troia per la fine sanguinosa della città e per l'abbandono coatto del suolo patrio per un futuro di schiave è orrendamente sormontato da quello per il sacrificio di Polissena e Astianatte, preteso ed eseguito dai Greci. D'altro canto, Seneca ha esasperato al sommo grado lo scatenamento dei dolori e delle sofferenze muliebri, sviluppando il tema della lotta dell'amore appassionato e dell'odio mortale di Fedra contro il figliastro Ippolito, e il lento maturare della vendetta di Medea nei confronti di Giasone e della sua giovane moglie, Creusa, in un crescendo mozzafiato fino all'uccisione dei due figli. Questo divampare, placarsi e riesplodere delle passioni è superato solo dalla protervia e dall'odio sconfinato di Atreo che attira nella rete dei suoi inganni Tieste distruggendo lui con tutti i figli. In questa tragedia dobbiamo vedere una delle testimonianze più significative del manierismo romano.

IV

*[Le figure principali delle opere più rappresentative (un confronto).
Seneca: Atreo e Tieste; Lucano: Cesare e Pompeo;
Stazio: Eteocle e Polinice]*

Esaminiamo ora, dopo questa rassegna complessiva delle scelte tematiche, la questione delle figure chiave delle opere più importanti (imponendoci, comprensibilmente, di fare una scelta limitata nel gran numero di personaggi drammatici di Seneca e fra i moltissimi personaggi epici). A tal proposito adottiamo due criteri guida. Il primo consiste nello scegliere come esempio di caratterizzazione manieristica quei personaggi le cui azioni e i cui obiettivi possono integrare i punti di vista che abbiamo potuto acquisire nell'analisi degli esempi addotti all'inizio. Ma là si trattava, in sostanza, di vittime anonime di cui era descritta l'agonia, ora vogliamo invece volgere la nostra attenzione ai grandi protagonisti dell'evento drammatico o epico. Il secondo criterio esige che i personaggi presi in esame siano comparabili nei loro tratti fondamentali, in modo da dimostrare con ciò che la loro caratterizzazione equivale a una forma di rappresentazione personale comune a una intera epoca.

Sotto questi aspetti, dobbiamo lasciare da parte il poema di Silio Italico. A parte il fatto che egli è, fra tutti gli autori menzionati, quello meno dotato di capacità poetiche, i tratti manieristici in lui sono eminentemente nella raffigurazione di dettaglio. Abbiamo già accennato alla figura di Annibale le cui dimensioni fisiche tendono ad assumere proporzioni sovrumane e il cui carattere mira alla slealtà e all'inganno. Questo tratto apparenta Annibale ai personaggi di rango regale di Valerio Flacco. Infatti, anche Eeta, re di Colchide, e Laomedonte, re di Troia, come abbiamo visto, sono stati caratterizzati da Valerio come tiranni che vengono meno alla parola data e che tramano insidie alle spalle: reo il secondo di aver rifiutato ad Ercole la ricompensa pattuita dopo la liberazione della figlia Esione dal mostro marino e di aver perfino architettato contro di lui un piano omicida; il primo di aver negato il vello d'oro a Giasone al quale pur l'aveva promesso, e di aver

minacciato con la spada il fratello Perse e di averlo costretto alla guerra. Ma, prima di Eeta e Laomedonte, nel primo libro delle sue *Argonautiche*, Valerio, come già accennato brevemente, ha posto al centro di un intreccio di atti di arbitrio tirannici e atrocità il re Pelia di Tessaglia, coinvolgendo anche Giasone in questo gioco di intrighi. In proposito val la pena di affrontare ancora una volta rapidamente l'argomento.

Preavvertito da profeti e presagi del valore di Giasone, figlio di suo fratello Esone bandito dal paese, Pelia riesce a spedire Giasone in Colchide, prima che accampi pretese sul trono del padre, con la speranza che egli durante il viaggio perda la vita. Questo motivo era offerto al poeta dal mito, però le false lusinghe con cui Pelia induce Giasone al progetto (I 40-57) è stato Valerio a metterle in bocca al re. Giasone intuisce l'insincerità del discorso, però è pronto all'impresa, nonostante i pericoli che comporta. Tuttavia egli parte non prima di aver convinto con l'inganno (*laetus dolis* I 485) il figlio di Pelia a partire con lui contro la volontà del padre, prendendolo sulla nave pronta a partire (I 149-183; 484-497). Sdegnato per questa contromisura di Giasone e impossibilitato a vendicarsi contro gli Argonauti ormai salpati, Pelia decide di uccidere per vendetta il padre di Giasone, suo fratello (I 700-729). Tuttavia, a quest'ultimo, nel corso di un sacrificio alle divinità inferi, il fantasma del padre defunto rivela l'incombente minaccia e consiglia il suicidio³⁷. Esone e la moglie pongono fine alla loro vita portando a termine l'agghiacciante cerimonia con una terribile maledizione all'indirizzo di Pelia. Gli emissari di Pelia, incaricati di ucciderli, non trovano più che il loro figlioletto | in vita, lo uccidono e ne gettano il cadavere su quello dei genitori (I 824-826).

Questo epilogo raccapricciante del primo libro è originale di Valerio in ogni suo aspetto, sia per quanto riguarda la struttura che per quanto riguarda i discorsi carichi di passione repressa e la descrizione dell'avo morto risalito dagli inferi, insieme con il macabro sacrificio concluso con il suicidio dei due genitori e l'uccisione del loro figlioletto. Nel

³⁷ Apparizioni di fantasmi e cerimonie rituali alle potenze inferi si incontrano di frequente tanto nelle tragedie di Seneca che negli epici. Anche magie, come ad esempio quelle che fanno Eritto in Lucano e Medea in Valerio Flacco.

peso soverchiante del fato e nelle atrocità della vicenda esso presenta una terribile assenza di vie d'uscita e dimostra la nullità dell'essere umano quando è in balia del tiranno.

Questo tipo di problematica e questi lati oscuri dell'esistenza ci avvicinano alle tre opere, i cui protagonisti si prestano a una comparazione fra di loro. Quello che Valerio Flacco lascia implicito nelle azioni e nei discorsi di Pelia e di Eeta lo troviamo pienamente sviluppato in Lucano, Seneca e Stazio. I due grandi avversari della *Pharsalia* di Lucano, Cesare e Pompeo, che si scontrano in un conflitto civile per la supremazia a Roma, si possono confrontare con Eteocle e Polinice, che combattono una guerra fratricida per il trono di Tebe fino al reciproco annientamento. In più c'è una terza coppia, quella dei fratelli Atreo e Tieste, la cui profonda inimicizia e la cui lotta per il trono è stata rappresentata da Seneca nella tragedia *Tieste*. Con ogni probabilità questa opera è la più antica delle tre e forse è stata non priva di influenza su Lucano e Stazio³⁸. |

Come Seneca e Stazio, nelle linee generali della trama, erano vincolati al mito greco, così Lucano aveva davanti a sé gli eventi storici della guerra civile fra Cesare e Pompeo. Tuttavia, tutti e tre i poeti attribuiscono al contenuto fattuale degli avvenimenti da loro narrati un valore solo modesto. Essi danno per scontata da parte dei propri lettori la conoscenza dei dati di fatto mitologici o storici. Non si fanno scrupolo di omettere o modificare arbitrariamente singoli particolari e si pongono come obiettivo principale la rimotivazione dell'evento condotta attraverso ampie descrizioni della condizione psichica di quello che è di volta in volta il protagonista dell'azione e delle sue specifiche aspirazioni e passioni. Il livello massimo di intensità di una situazione eccezio-

³⁸ Il problema della datazione dei drammi di Seneca, nonostante tutti gli sforzi e gli approcci di vario tipo metodologico, è rimasto finora del tutto irrisolto. Knoche 1941, nel suo saggio fondamentale per il *Tieste*, azzarda gli anni 56-57 per la composizione a causa di alcune consonanze con il *De clementia*; Sipple 1938 trova nel *Tieste* un Seneca «in decisa opposizione alla corte» e lo data al 62-63. Oggi predomina una datazione relativamente tarda; diversamente Mette 1964, 187.

nale è raggiunto, nell'arco di spazio minimo, da Seneca nel personaggio ultrasatanico di Atreo. Il ribaltamento più radicale dell'interpretazione dei fatti storici l'ha realizzato Lucano con la figura demoniaca di Cesare e del suo mondo. Dal canto suo, Stazio ha cercato di esasperare a livello estremo i sentimenti di odio omicida tra fratello e fratello; in Seneca e Lucano, infatti, la brama di potere e l'idea di vendetta hanno trovato forza distruttiva solo in una persona, in Atreo ad esempio, oppure in Cesare, anche se si accenna ad una sua potenziale presenza in Tieste e Pompeo. In Stazio la medesima fame di potere tormenta e afferra tanto Eteocle che Polinice, con la stessa voracità e terribilità.

Questa triplice distinzione ci fa ormai entrare dentro la questione della caratterizzazione dei personaggi principali. Per affrontare in maniera abbastanza corretta la problematica relativa, dobbiamo sbarazzarci di due pregiudizi, che potrebbero con estrema facilità condurci in errore in sede di valutazione dei personaggi poetici dell'antichità. Dobbiamo astenerci dal voler interpretare la caratterizzazione dei singoli personaggi | come uno sviluppo da un centro psicologico. Né essi sono caratterizzati da una serie di singoli tratti individuali. Nell'epica romana e nel dramma prevalgono piuttosto tratti generici, spesso addirittura tipici. Il quadro della personalità individuale comprende varie parti, impressioni parziali e aspetti mutevoli a seconda della situazione piuttosto che componenti di carattere sostanziali psicologicamente omogenee. Non l'individualità di una persona conta per il poeta, bensì una determinata situazione psichica, i singoli fenomeni di impulsi e passioni umane. Insomma, noi non dobbiamo attenderci un'evoluzione del carattere sul tipo di quella che ci è familiare nel romanzo e nel dramma del XIX secolo. La posizione di fondo e il modo di comportarsi di un Atreo o di un Cesare sono stabiliti fin dall'inizio e ne dominano i discorsi e le azioni dalla loro prima comparsa in scena fino alla fine. Ci sono tutt'al più sbilanciamenti in un senso o nell'altro in cui il personaggio, secondo la situazione, o si autocontrolla o viceversa esplose – però non si registra mai un mutamento di carattere.

Se – prima di condurre una più approfondita analisi delle singole personalità – volessimo, alla luce dei presupposti appena citati, tentare di definire in generale le principali caratteristiche di queste immagini manieristiche dell'uomo, allora potremmo fissare *grosso modo* le

seguenti situazioni di base. Tutti e quattro i personaggi, Atreo, Cesare, Eteocle e Polinice, ci appaiono quasi sempre in stato di forte agitazione passionale e patetica. Non conoscono né la misura né alcuna delle forme di autocontrollo che noi ammiriamo nei personaggi della poesia classica. Essi sono in possesso di un potere politico illimitato o quanto meno vogliono acquisire una tale onnipotenza, cui peraltro aspirano anche i loro avversari. Perciò vivono nell'ansia e nel timore che l'avversario li possa superare, e tremano all'idea che egli possa contare su strumenti di potere più efficaci. Sono pertanto costretti ad agire in fretta, sì che tutti sprigionano un attivismo febbrile. | Sono dominati e sospinti dall'ira e dall'odio, dal furore e dalla vendetta. *Ira, furor, rabies, superbia e odium* sono quindi parole guida, che reiteratamente ricorrono in queste opere³⁹. Quanto maggiore è la grandezza dell'individuo tanto più veementi sono le sue passioni; è dall'intensità della loro *ira* e dal loro *furor* che Adrasto riconosce la nobiltà di Tideo e Polinice (*Theb.* I 438ss.). Con una lucida consapevolezza, che spesso ci sorprende, questi personaggi sono assolutamente consci di essere dominati da impulsi demoniaci e nel prendere le loro decisioni li hanno ben presenti davanti agli occhi. Le loro risoluzioni, che segnano il punto di partenza del loro agire, mirano al trionfo totale e completo, all'annichilimento dell'avversario. In questa volontà di annientamento non conoscono alcun richiamo al diritto e alla legge, ai valori religiosi e morali, alle tradizioni storiche o ai limiti della natura. Anche se in certi momenti se ne astengono, vogliono il male e agiscono di conseguenza. Al momento di calpestare la lealtà e la giustizia, il senso di responsabilità e quella pietà che contraddistingue l'Enea virgiliano, proclamano la propria fede nell'ingiustizia e nel crimine senza remora, nel *nefas* e nello *scelus* dei loro progetti e delle loro azioni delittuose. Sono tutti

³⁹ Delle passioni citate, in particolare del *furor*, tratta ampiamente Trabert 1953, che si occupa anche di quelle passioni che non hanno alcun ruolo o figurano solo marginalmente nel *Tieste*, ma dominano in altri drammi, come ad esempio *amor, pudor, dolor* e altre. Affronta anche la contrapposizione di *affectus* e *ratio* (6-34; 44). Naturalmente l'analisi delle passioni gioca un ruolo decisivo in quasi tutte le analisi di drammi.

criminali sul trono regale e come il Riccardo III di Shakespeare tutti determinati ad essere delinquenti e malvagi. Così anche a causa della opposizione radicale a coloro che li circondano alla fine sono soli, restano isolati. Anche se, a guardare la situazione dal di fuori, | essi appaiono in mezzo ad altri uomini, i poeti hanno avuto cura di non farli uscire dal loro sostanziale isolamento. Come sono privi di serenità interiore, così è loro negata anche una forma di comunicazione pacata, capacità di riflessione e disponibilità allo scambio di opinioni con gli altri. Essi però posseggono una mostruosa, paralizzante energia ipnotica, una forza che costringe le persone a loro sottoposte a diventare strumenti passivi della loro azione criminale. Non di rado essi nel corso della loro azione ricorrono alla finzione, uno strumento che maneggiano con abilità veramente satanica per mascherare i loro reconditi scopi malvagi o meglio raggiungerli. Così la forza distruttiva di questi tiranni aumenta fino a diventare una violenza annientatrice pari a quella delle belve feroci o dei cataclismi messi in moto dalla natura, cui i poeti spesso paragonano il loro operato. Ma passiamo ora a illustrare queste caratterizzazioni con l'aiuto di alcune scene, in cui, nella cornice dello stile del tempo e della tradizione, è possibile apprezzare la qualità specifica del singolo autore.

Seneca nel suo *Tieste* ha rappresentato drammaticamente la spaventosa vicenda mitica della sciagurata coppia di fratelli Atreo e Tieste⁴⁰. Tieste aveva sottratto di nascosto il sacro montone d'oro proprio della stirpe dei Tantalidi al cui possessore spettava la corona di re. | Inoltre egli aveva sedotto la moglie del fratello Atreo, che in qualità di fratello maggiore deteneva il potere e lo aveva cacciato dal trono e dalla patria. Ma rimase re solo per poco. Atreo riprese il potere, e Tieste fu costretto in esilio. Per vendicarsi e garantirsi definitivamente la sicurezza del trono, Atreo escogita il piano diabolico: richiama Tieste in patria assieme ai suoi figli, con il pretesto di sancire la riconciliazione, in realtà per poter, nel corso di un banchetto celebrato in onore di Tieste, uccidergli

⁴⁰ Per l'analisi di questo dramma, spesso frainteso, rinvio alla esemplare trattazione di Knoche 1941, 60ss. e anche all'opera di Steidle 1944, 250ss. e a Mette 1964, 187ss.

di nascosto i figli, mescolare il loro sangue al vino che berrà Tieste e cuocere le loro carni per offrirle in pasto al padre. Il piano riesce, Tieste è distrutto, Atreo rimane in saldo possesso del trono e della moglie. Questi elementi a Seneca erano dati dal mito. Quello che lui ha fatto è stato di trasformare la maledizione familiare che grava sulla famiglia reale, e dalla quale Tieste e Atreo sono spinti ai loro crimini, nell'iniziativa di vendetta, escogitata in modo raffinato, messa in atto senza scrupolo alcuno e deliberata con cinismo satanico, di Atreo.

Seneca incomincia il suo dramma con un dialogo tra il fantasma di Tantalo, evocato grazie al potere della magia dal regno dei morti, e una Furia che lo trattiene davanti al palazzo di Atreo⁴¹. Tantalo sente che nella sua famiglia si sta per commettere un nuovo delitto – peggiore | ancora di quello da lui stesso compiuto ingannando gli dèi. La Furia anticipa, con macabre allusioni, l'imminente evento e costringe il riluttante Tantalo a iniettare nella reggia i germi della nuova tragedia⁴². La sua breve sosta all'interno del palazzo ha un grande spessore simbolico, a voler rendere visibile che le potenze del profondo guidano l'azione drammatica con azioni di odio e di vendetta. Poi la Furia riconduce Tantalo nel mondo sotterraneo e scompare.

Fin dal suo primo apparire⁴³ Atreo, dandosi dell'inetto, si pungola

⁴¹ Su questo prologo cf. Anliker 1960, 23-29. Anliker ha inoltre destituito di fondamento (a nt. 65) le obiezioni avanzate da Lesky 1923, 191 contro l'unità del prologo: l'atmosfera di paura e tormento di Tantalo e l'atrocità dei fatti che verranno dominano il prologo. Va peraltro osservato che – in una sorta di prosecuzione dell'autoannientamento della stirpe e di preparazione a ciò – l'ombra di Tieste apre l'*Agamennone* di Seneca. Tieste – come Tantalo risalito dagli inferi e pienamente consapevole dei crimini propri e di quelli del fratello – mette in essere un nuovo delitto, l'uccisione di Agamennone ad opera di Clitennestra e Egisto: *per scelera semper sceleribus tutum est iter* (115), cf. Anliker 1960, 11ss. e Lefèvre 1966, 482ss., in part. 487s.

⁴² *Ne sit irarum modus / pudorve, mentes caecus instiget furor, / rabies parentum duret et longum nefas / eat in nepotes* (26-29); *fratris et fas et fides / iusque omne pereat* (47); *hunc, hunc furorem divide in totam domum* (101).

⁴³ Cf. oltre a Knoche 1941 per questa scena anche Trabert 1953, 32-35.

a compiere un'azione vendicativa che superi ogni limite umano e che nessuno dei posteri approverà ma neppure potrà fare a meno di ricordare, anche se tale impresa dovesse trascinarlo alla rovina: *Age, anime, fac, quod nulla posteritas probet, / sed nulla taceat; aliquod audendum est nefas, / atrox, cruentum, tale, quod frater meus / suum esse mallet* (192-195). Egli è persuaso che suo fratello nutra il medesimo spirito di vendetta e che, quindi, sia necessario agire presto: *aut perdet aut peribit; in medio est scelus / positum occupanti* (203s.). Lui o io – questa è l'alternativa. In un dialogo fitto e carico di tensione con il proprio servo che gli fa presenti gli obblighi verso il popolo e i doveri morali di *sanctitas, pietas* e *fides*, Atreo taglia corto dicendo che questi principii valgono per la massa non per il principe, il quale è tenuto a prestare ascolto solo al proprio volere e al proprio piacere⁴⁴. Gradualmente | il piano omicida si cristallizza, man mano che Atreo, quasi per rinsaldarsi nel suo proposito, passa in rassegna in tutti i dettagli i torti che il fratello gli ha inflitto. Questi torti saranno nulla in confronto alla sua vendetta. Non la spada o il fuoco faranno perire Tieste, ma un crimine (*nefas*), tale da far impallidire perfino gli dèi: *fiat hoc, fiat nefas, / quod di time-tis* (265s.). L'atroce precedente di Procne e Filomela gli suggerisce la soluzione: sarà Tieste stesso, attirato a palazzo reale con l'apparente prospettiva di partecipare al regno, a fare a pezzi i propri figli. Nessuno scrupolo morale, non il minimo moto di sentimento frenano Atreo quando egli prende in esame il modo migliore di far tornare Tieste o quando alla fine si convince che egli cadrà in trappola.

In effetti Tieste, accompagnato dai tre figli, rientra in patria. Ma, alla vista del palazzo, ha come un brivido ed esita ad avanzare, inquieto per la circostanza poco rassicurante, timoroso per la slealtà del fratello⁴⁵. Nella caratterizzazione di Tieste, Seneca lascia intuire che egli con i patimenti e l'infelicità dell'esilio ha acquisito un certo distacco dalla brama di potere, anzi che nell'asprezza dell'esilio ha raggiunto una

⁴⁴ *Sanctitas, pietas, fides / privata bona sunt; qua iuvat, reges eant* (217s.).

⁴⁵ *Hinc vetus regni furor, / illinc egestas tristis ac durus labor / quamvis rigentem tot malis subigunt virum* (302-304).

certa forza e serenità interiore⁴⁶. | È a questo punto che il figlio Tantalo – il cui nome ricorda significativamente l'ombra di Tantalo nel prologo – incalza il padre con una battuta pericolosamente seducente: *pater, potes regnare* (442). Tieste ribatte bensì *non capit regnum duos* (444)⁴⁷, ma alla fine, mettendo a tacere il suo istinto e i suoi cattivi presentimenti, cede alle insistenti suppliche di Tantalo, il quale tragicamente crede al ritorno della *pietas* fraterna in Atreo. Tieste, che non ha ancora del tutto abbandonato le pretese di dominio, ora vuole esercitarlo per i propri figli e addirittura per la prosperità di Atreo. Ormai, una volta che Atreo con blandizie e parole falsamente affettuose gli ha dato l'illusione della rappacificazione: *recipit hoc regnum duos* (534) e Tieste gli ha dato il suo consenso: *accipio* (542), il piano diabolico può andare a compimento. A questo punto avviene la separazione dei figli dal padre, la sciagura prende inizio. Ad una lunga *rhexis*, che ha la stessa carica di suspense del pezzo in cui prende corpo il piano omicida ed è improntata a un crudo verismo, Seneca affida la descrizione dell'assassinio dei fanciulli – una sorta di pendant alle descrizioni epiche di battaglie e di carneficine. L'atroce misfatto ha luogo in un lugubre recesso riservato ai sacrifici, sul tipo di quelli descritti spesso anche dagli epici – un luogo dove sono ammassati i simboli dei criminali della famiglia dei Tantalidi (quale inversione delle *imagines maiorum* negli *atria* dei nobili romani!). Contro ogni verosimiglianza, realistica e psicologica, al poeta peraltro totalmente estranea come indirizzo e criterio, Atreo compie da solo lo scannamento dei fanciulli – tutto preso dalla sua vendetta. Il poeta pone ripetutamente l'accento sul fatto che Atreo

⁴⁶ *Repete silvestres fugas / saltusque densos potius et mixtam feris / similemque vitam* (invito a se stesso 412-414); *modo inter illa, quae putant cuncti aspera, / fortis fui laetusque* (417s.).

Sulla figura di Tieste cf. da ultimo Seidensticker 1969, 104ss., soprattutto nt. 79 (con un'appropriata confutazione delle tesi di Gigon [1938] e Anliker [1960]). Va però tenuto per fermo che Seneca vede latente in Tieste, nonostante l'esilio, un istinto di dominio che minaccia di diventare morboso a causa della maledizione della Furia e delle parole del figlio.

⁴⁷ Cf. Sen. *Agam.* 259 *nec regna socium ferre nec taedae sciunt.*

esegue personalmente, una dopo l'altra, le uccisioni, con tanto di esame e ispezione delle viscere, come in un normale | sacrificio⁴⁸. Intimamente gongolante, pregustando la vendetta che sta consumando, Atreo si avvicina a Tieste⁴⁹. Questi, nonostante il dovizioso banchetto che il fratello ha fatto preparare in suo onore⁵⁰, non è intanto riuscito a scacciare un sordo presentimento: l'apparente felicità è destinata a subire un repentino mutamento. Con i dettagli atroci e la diabolica ambiguità del discorso di Atreo, Seneca fa sì che Tieste gradualmente abbia chiaro di essere diventato, in una tragica concatenazione, la vittima inerme del fratello. Il punto più alto raggiunto da Seneca è quando Atreo esprime il rammarico di non poter assaporare in pieno la sua vendetta, in quanto non ha più la possibilità di coronare come vorrebbe la sua macchinazione diabolica: gli sarebbe piaciuto far bere a Tieste il sangue dei figli sapendo lui che era il loro sangue e loro sapendo che era lui a berlo⁵¹. Ad ogni modo, l'esecrazione di Tieste, che chiede agli dèi la fine del mondo come punizione per sé e per Atreo, gli fa capire quanto giusto egli abbia colpito con la sua vendetta: *Nunc parva vera est palma. Perdidderam scelus, / nisi sic doleres* (1097s.). Il piano satanico ha condotto al trionfo del male. Il debole Tieste, che aveva già preso le distanze dal demone del potere, è abbattuto, annientato; il grande criminale Atreo può sentirsi finalmente sicuro nella sua posizione di tiranno. |

Se ora affianchiamo il Cesare di Lucano ad Atreo e il suo Pompeo a Tieste, allora, senza entrare nel merito delle tematiche del tutto diverse delle due opere, risulta una serie di analogie sorprendenti⁵². Nella

⁴⁸ *Ipsè est sacerdos, ipse funesta prece / letale carmen ore violento canit, / stat ipse ad aras, ipse devotos neci / contrectat et componit et †ferro admovet; / attendit ipse: nulla pars sacri perit* (691-695). *At ille fibras tractat ac fata inspicit / et adhuc calentes viscerum venas notat* (757s.). Questa rthesis porta in sé sostanziali tratti di *descriptio* manieristica.

⁴⁹ *O me caelitum excelsissimum / regum atque regem! Vota transcendendi mea* (911s.).

⁵⁰ Egli banchetta da solo – questo mostra quanto poco si curi Seneca di una motivazione realistica dell'azione.

⁵¹ *Scidit ore natos impio, sed nesciens, / sed nescientes* (1067s.).

⁵² Sui personaggi principali cf. i lavori citati a p. 284ss. da Rutz 1964 e 1966

guerra civile fra Cesare e Pompeo, Lucano ravvisa, e in tal senso si esprime già programmaticamente nel proemio del suo poema, un delitto religioso e morale, un delitto (*scelus, nefas*), che ha condotto la Roma repubblicana alla rovina. All'*Eneide* di Virgilio, poema epico della fondazione di Roma, egli contrappone il poema della rovina di Roma, alla unificazione di Troiani e Latini, l'autodilaniamento del popolo romano, all'ascesa di Roma a impero universale, l'annientamento di Roma insieme con tutte le forze dei popoli della terra. Molte, secondo Lucano, sono le cause che hanno condotto a questa fase letale e a questa autentica catastrofe di proporzioni mondiali: il venir meno della semplicità e dei rigorosi costumi dei tempi antichi, l'avidità di terre e ricchezze, il dilagare del lusso, come pure la dissoluzione della coesione politica interna. A queste cause si aggiungono i debiti, l'usura, l'inosservanza delle leggi e altri fenomeni analoghi di disgregazione economica politica morale (I 158-182). Infine c'è la convinzione di Lucano che esiste una trama del destino (*invida fatorum series* I 70) e l'idea, di matrice filosofica, che ogni opera della natura e dell'uomo, una volta raggiunto il punto più alto del suo sviluppo, è, secondo un principio immanente alle cose, fatalmente destinata a decadenza (I 70ss.). Le ragioni decisive dello scoppio del conflitto armato Lucano le individua, però, nell'ambizione di Pompeo e di Cesare, che mirano entrambi al potere assoluto. In una tale situazione vale la conclusione cui perviene il Tieste senecano, espressa nella massima: *Non capit regnum | duos* (444), principio che Lucano dice più o meno negli stessi termini: *Dividitur ferro regnum populique potentis, / quae mare, quae terras, quae totum possidet orbem, / non capit fortuna duos* (I 109-111). Pompeo, dopo le grandi vittorie militari dei suoi anni giovanili, era ormai a un passo dal potere assoluto, però l'età lo tratteneva dal fare l'ultimo passo: *Stat magni nominis umbra* (I 135). Lucano lo paragona ad una antica, venerata quercia, carica di doni votivi, ma non più saldamente radicata al suolo e ormai alla mercé della prima tempesta (I 135ss.). Per contro, Cesare, dopo i successi in Gallia, vede giunge-

nella panoramica citata (cf. nt. 27), come pure il suo articolo *Lucans Pompeius* (Rutz 1968, 5ss.).

re la sua ora. Egli né vuole né può fermare il corso delle sue vittorie. Secondo l'interpretazione di Lucano, le sue forze si sentono rinvigorite a ogni nuovo successo e sollecitate a imprese sempre più grandi: la sua è una marcia verso il potere assoluto: *te iam series ususque laborum / erigit impatiensque loci fortuna secundi* (I 123s.). Lucano lo paragona al fulmine che terrorizza gli uomini, sparge distruzione e strage e che alla fine colpirà e incendierà la vecchia quercia alla quale Lucano ha paragonato Pompeo (I 151ss.). L'azione è la legge cui obbedisce la personalità di Cesare (*nescia virtus / stare loco* I 144s.), e il teatro adeguato alla sua azione è l'intero *orbis terrarum* in tutta la sua vastità. Questi i protagonisti delle prime due tetradi della *Pharsalia* di Lucano: il glorioso, ma ormai indebolito Pompeo; Cesare teso energicamente all'affermazione personale e al potere assoluto; la massa indistinta dei cittadini e dei soldati romani pronti a divenire un docile strumento di potenza nelle mani di colui che raggiunge il potere su di loro.

La prima volta che il Cesare di Lucano compare davanti agli occhi del lettore è quando sta per attraversare il Rubicone e per intraprendere la marcia su Roma. Fin da questa scena, come del resto nel prosieguito della sua opera, al poeta riesce di mutare la nuda notizia | in un quadro artistico⁵³. In contrasto con la tradizione storica⁵⁴ egli fa sostare Cesare, da solo, senza scorta, davanti alla corrente impetuosa, nel momento in cui d'improvviso gli appare, in atteggiamento afflitto, la dea Roma. Egli si lagna mestamente e cerca di fermare i cesariani: «Se venite nella legalità (*iure*), se venite da cittadini, allora qui vi dovete fermare» (I 190s.). Cesare ha un brivido di paura, ma subito appellandosi ipocritamente agli dèi protettori di Roma e autodefinendosi ambiguamente «soldato di Roma»⁵⁵, scarica ogni responsabilità dell'inizio della guerra sul rivale Pompeo, quindi varca il fiume che segna il confine del territorio italico. Nella scena iniziale del *Tieste* di Seneca, le potenze inferi incitano Atreo al suo progetto terribile. Qui, in Lucano, la figura divina di

⁵³ Cf. König 1957, 4ss.

⁵⁴ Suet. *Caes.* 31,2-32; Plut. *Caes.* 32; *Pomp.* 60 ecc.

⁵⁵ *En adsum victor terraque marique / Caesar, ubique tuus – liceat modo nunc quoque – miles* (I 201s.).

Roma ha la peggio; il demone dell'azione si è impossessato di Cesare: il dado è tratto. Nell'ottica di Lucano, questa decisione non costituisce l'inizio di una splendida sequenza di gesta militari e non rappresenta l'avvio della riorganizzazione dell'impero che seguirà alla vittoria di Cesare. Secondo il modo di vedere di Lucano, invece, la marcia trionfale di Cesare ha ben altro esito: sovverte ogni diritto, mette sotto minaccia mortale la libertà, sparge il sangue del senato e del popolo romano e si conclude con la sfrenata tirannia del diabolico usurpatore. Ciascuna fase della guerra civile, al cui svolgimento storico Lucano suole riservare solo pochi cenni – il suo proposito non è di descrivere gli eventi, bensì di capirli e spiegarli –, assume il senso di terribile testimonianza dei sentimenti di odio di Cesare verso l'umanità e della sua volontà di distruggere ogni valore morale e religioso⁵⁶. | A Roma fa disserrare il tempio di Saturno, dove giacciono intatti i tesori ammassati nel corso di molti decenni (III 154-168). Alle porte di Massilia, abbatte personalmente gli alberi del bosco sacro per utilizzarne il legname per la costruzione di macchine d'assedio (III 399-452)⁵⁷. Eppure nessuno degli dèi punisce l'atto sacrilego: «la sorte dà l'impunità a molti criminali e agli dèi non resta che prendersela con i poveracci» (III 448s.). Durante la tempesta, grandiosa rielaborazione di uno dei *topoi* più cari agli epici⁵⁸, egli sfida gli dèi e gli elementi – pronto anche a morire, se questo dovesse renderlo atteso e temuto in ogni luogo della terra (V 670s.)⁵⁹. A Durazzo, davanti al campo di Pompeo, egli agogna con tutto se stesso il bagno di sangue finale e dichiara espressamente di non voler lasciare niente di intentato per annientare il Lazio (VI 6ss.).

⁵⁶ Un solo esempio in luogo di molti versi (dal discorso di Cesare ai suoi soldati ammutinati): l'interesse degli dèi non si degna di occuparsi della vostra morte e della vostra salvezza: *humanum paucis vivit genus* (V 340ss.).

⁵⁷ Esclamazione di Cesare: *Iam ne quis vestrum dubitet subvertere silvam, / credite me fecisse nefas* (III 436s.).

⁵⁸ Friedrich 1956, 77-85; König 1957, 10ss.

⁵⁹ Esclamazione di Cesare: *mibi funere nullo / est opus, o superi; lacerum retinete cadaver / fluctibus in mediis, desint mihi busta rogasque, / dum metuar semper terraque expecter ab omni* (V 668-671).

Quello che Enea, nell'interpretazione di Virgilio, ha edificato nel Lazio, il Cesare di Lucano è pronto ad abatterlo. Sul campo di battaglia di Farsalo, «sepolcro del popolo romano» (VII 862), Lucano ce lo presenta mentre, a battaglia conclusa, si fa imbandire un banchetto in una postazione dalla quale gli sia possibile osservare i volti dei nemici caduti e le loro espressioni (VII 792ss.), una idea macabra, questa, di gusto prettamente manieristico. Ancora più impressionante è però il procedimento di amplificazione nel modo di presentare la situazione e nell'opera di distorsione cui si sottopone la figura umana alla fine | del conflitto tra i due mortali nemici. Allorché, al suo arrivo in Egitto, gli viene presentata la testa di Pompeo ucciso dagli Egizi al momento dello sbarco, Cesare sprema finte lacrime e ipocritamente si duole che gli sia stato impedito di esercitare la sua clemenza nei confronti del vinto Pompeo (IX 1062-1108)⁶⁰. In realtà, dentro di sé, gioisce alla vista del capo mozzo del detestato nemico e smania di misurarsi in battaglia con gli Egizi. Non vuole infatti riconoscere loro il merito di aver causato la fine di Pompeo e di avere in tal modo reso a lui un favore. Anche dopo l'eliminazione del diretto avversario di Cesare, la furia satanica perdura con i suoi nefasti influssi.

Il personaggio di Pompeo è per Cesare quello che il personaggio di Tieste è per Atreo, niente più che la controcausa scatenante. Peraltro, Pompeo – altra analogia con Tieste – ha avuto nelle sue mani il potere, quando dopo le sue grandi vittorie è tornato dall'Oriente. Lucano è piuttosto esplicito sia sulle proporzioni di questi successi che sulle forze militari a disposizione di Pompeo nella battaglia decisiva. In Pompeo egli vede la stessa brama di dominio assoluto e il medesimo assillo di autoaffermazione che contraddistingue Cesare: *stimulos dedit aemula virtus... nec quemquam iam ferre potest Caesarve priorem / Pompeiusve parem* (I 120; 125s.). E poi, sul piano meramente artistico, sarebbe andata dissolta ogni tensione se il poeta avesse messo in campo i due protagonisti in modo tale che Cesare, che premeva per ottenere la

⁶⁰ *Nec non his fallere vocibus audet / adquiretque fidem simulati fronte doloris* (IX 1062s.). *Unica belli / praemia civilis, victis donare salutem, / perdidimus* (IX 1066-1068).

supremazia, avesse fin dall'inizio un avversario detentore del potere già debole e votato alla sconfitta. Anche se Pompeo nella | prima tetradè ripiega sotto il deciso incalzare di Cesare ritirandosi davanti alle sue rapide vittorie, nondimeno Lucano ha distribuito la materia in modo che alla fine del l. IV si arriva a un pareggiamento di forze e a un riequilibrio delle sorti di guerra, visto che i cesariani hanno dovuto subire due notevoli sconfitte nello scontro navale di Salona e con Curione in Africa: *sic alterna duces bellorum vulnera passos... miscens adversa secundis / servavit fortuna pares* (V 1-3). Questa uguaglianza di forze il poeta la mantiene anche nei due primi libri della seconda tetradè, in modo che a Farsalo si svolge una battaglia realmente incerta. Per la verità Lucano, fino a quel punto, non ha dato sviluppo poetico alle potenziali possibilità di affermazione in battaglia di Pompeo, facendole al contrario apparire quasi incredibili alla luce della sua mancanza di energia e di capacità di decisione. Il fatto che egli sia il leader riconosciuto dal partito senatorio e che difenda quel principio di legalità che è aborrito da Cesare, non è stato sfruttato da Lucano per sviluppare una posizione decisa e virile di Pompeo. Pompeo è raffigurato come il grande indeciso, che ha perduto fiducia nella propria forza e nelle proprie passate capacità di vincere – abbiamo riscontrato la cosa anche in Tieste – e deve essere spinto a prendere una decisione. Alla luce delle passate vittorie l'impotenza di Pompeo appare tanto più forte. Nella notte precedente la battaglia di Farsalo Lucano ce lo presenta mentre rivive in sogno⁶¹ la gloria di un tempo e il favore goduto una volta presso il popolo (VII 7ss.): Lucano evita però di sfruttare la circostanza per riscaldarlo alla battaglia e animarlo alla vendetta contro Cesare. Sono le sue truppe e i sovrani orientali a pretendere la battaglia decisiva, | mentre a lui si rimprovera di essere indolente, pauroso e troppo pieno di riguardi nei confronti del suocero (VII 52). Portavoce di soldati, ufficiali e senatori, smaniosi di combattere, Lucano, con una trovata un po' disinvolta e sorprendente, si è immaginato Cicerone (VII 68ss.). A questa istanza Pompeo sospira, intuendo l'inganno degli dèi e l'av-

⁶¹ Cf. Rutz 1963, 334ss. (ristampato in Rutz 1970, 509-524).

versione del destino alle sue intenzioni (VII 85s.)⁶². Così non stupisce che egli, dopo aver lasciato scoppiare la battaglia e una volta che l'ago della bilancia del destino ha cominciato a pendere a suo sfavore, cerchi di porre fine al sanguinoso eccidio – invero senza successo. Lucano lo raffigura nell'atto di invocare gli dèi perché stornino la sciagura dalle sue truppe e l'abbatano sul capo suo e su quello dei suoi congiunti (VII 659ss.). In questa circostanza il poeta ha conferito a Pompeo l'aura di personaggio tragico, che nell'ora della sconfitta assume su di sé con dignità e grandezza d'animo la sventura che si è scatenata⁶³. Tale grandezza d'animo Pompeo la conserva anche quando, al suo arrivo in Egitto, viene fatto salire su una scialuppa dagli sgherri del re per essere condotto a terra, ma viene da loro slealmente ucciso. Nel monologo da lui tenuto in punto di morte, egli mostra virilità e autentica grandezza (VIII 621ss.). La consapevolezza dei suoi antichi trionfi e la volontà di morire con una fermezza tale che moglie, figli, e posteri possano ammirarlo e amarlo gli danno la forza di disprezzare la morte. Qui Lucano gli fa mostrare | lo stesso pathos di sofferenza che noi osserviamo nelle aristie e nella morte di molti combattenti della *Pharsalia*⁶⁴. Però a questa ultima buona prova di Pompeo segue la sua peggiore umiliazione: dopo che gli sgherri gli hanno tagliato la testa, essi gettano il

⁶² *Ingemuit rector sensitque deorum / esse dolos et fata suae contraria menti* (VII 85s.).

⁶³ *Tunc Magnum concitus aufert / a bello sonipes non tergo tela paventem / ingentisque animos extrema in fata ferentem. / Non gemitus, non fletus erat salva- que verendus / maiestate dolor, qualem te, Magne, decebat / Romanis praestare malis* (VII 677-682).

⁶⁴ *Seque probat moriens atque haec in pectore volvit... nunc consule famae... mutantur prospera vita: / non fit morte miser. Videt hanc Cornelia caedem / Pompeiusque meus. Tanto patientius, oro, / clude, dolor, gemitus; natus coniunxque peremptum / si mirantur, amant* (VIII 621-624; 631-635). – Alla descrizione di uno sviluppo di Pompeo nel senso di una progressiva maturazione stoica, come è stato più volte affermato, Lucano non ha pensato. Egli dà squarci di passioni. Nel brano citato fa dare a Pompeo un'ultima orgogliosa prova di sé sul tipo di quelle di altri personaggi del suo poema al momento di morire. Questo l'ha mostrato persuasivamente Rutz 1968.

cadavere in mare, dove esso viene sballottato dalle onde sulla spiaggia, finché uno degli infelici compagni di Pompeo lo trova e di nascosto e in tutta fretta lo brucia sulla riva del mare e cela le ceneri nella sabbia. Questa, per capriccio della sorte, la fine solitaria e miseranda e in terra straniera, che Lucano ha immaginato per l'uomo che un tempo aveva trionfato a Roma, rappresentandone nel mondo la potenza⁶⁵. |

⁶⁵ In questa sede non potremo approfondire meglio la figura di Catone, benché egli diventi dopo la morte di Pompeo l'avversario di Cesare. Tuttavia sia almeno permesso di notare che Lucano lo fa assurgere davanti a Cesare al ruolo di competitore di pari valore, che ha modellato la propria vita con la forza della filosofia stoica (IX 379-392) e da essa trae anche la forza di combattere la battaglia contro la tirannia di Cesare per la libertà di Roma. Egli trattiene le truppe pompeiane in fase di ammutinamento imponendo loro una rigorosa disciplina e poi le conduce attraverso i pericoli del deserto libico – Lucano si abbandona senza freni alla loro descrizione – verso occidente. Sole rovente, tempeste di sabbia, sete tormentosa e per finire addirittura nugoli di serpenti – un soggetto eminentemente manieristico – causano all'esercito gravi perdite. Tuttavia Catone viene a capo di ogni difficoltà, è sempre presente con l'aiuto e il consiglio, e riesce a portare le truppe alla meta auspicata grazie alla sua tenace costanza (IX 406; IX 881s.). In verità, egli non arriva mai a combattere contro Cesare; il poema si interrompe prima. Però Lucano insiste ripetutamente sul fatto che neppure Catone sarà in grado di salvare la libertà di Roma e di bloccare la marcia vittoriosa di Cesare. Anche il saggio stoico è vittima del tiranno demoniaco e criminale. Che Lucano dopo la morte di Catone volesse narrare la lotta del figlio di Pompeo contro Cesare, come ipotizza Marti 1970, 3ss., a me non pare verosimile né sul piano contenutistico né su quello artistico; un tale ampliamento avrebbe potuto portare a un fallimento del lavoro di Lucano. Sulla figura di Catone cf. soprattutto Vögler 1968, la quale giustamente sottolinea che la morte di Catone avrebbe offerto a Lucano l'opportunità di raffigurare, in modo molto più magniloquente che in occasione della morte di Pompeo, l'irriducibilità di Catone, ma anche la sua ponderata scelta di morte: sua la superiorità e la capacità di vincere ad un livello filosofico e morale nell'ora del disastro militare e della sconfitta personale, ma vittoria del tiranno nel mondo reale con conseguente ribaltamento dell'ordine vigente e della libertà umana.

Appena nella *Tebaide* di Stazio si affrontano due personaggi che quanto a odio e a reciproca volontà di annientamento non sono secondi a nessuno. La lotta per il regno fra i due fratelli Eteocle e Polinice scoppia, com'è noto, dopo la rinuncia del trono da parte del loro padre Edipo, a causa della decisione di assegnare il regno ai due figli ad anni alterni. Regna per primo Eteocle, il maggiore; Polinice il più giovane va in esilio. Passato un anno, Eteocle rifiuta di farsi da parte, come previsto dagli accordi. Polinice è però deciso a prendersi il trono con la forza, se il fratello persiste nel suo rifiuto. Polinice trova accoglienza presso il re argivo Adrasto, ottiene la mano della figlia di lui, Argia, e | con essa la prospettiva di ereditare il trono di Argo. Egli non rinuncia, tuttavia, al suo vecchio obiettivo e alla fine gli riesce di convincere Adrasto e altri cinque eroi a marciare su Tebe con il loro esercito. Dopo duri combattimenti davanti alla città e la morte dei cinque condottieri peloponnesiaci, i due fratelli si affrontano in duello e vi trovano la morte. Questo, a grandi linee, il mito.

Gli eventi della saga, che di per sé si prestava a ogni tipo di ampliamento, Stazio li ha fortemente arricchiti per parte sua con una serie di excursus nella prima metà dell'opera e con ampie descrizioni delle battaglie davanti a Tebe negli ultimi sei libri. Questi excursus, specialmente quelli dei libri V e VI, hanno procurato a Stazio considerevoli critiche da parte dei suoi detrattori, i quali gli hanno rimproverato di aver composto in modo sciatto, senza coesione fra le singole parti, intrecciando i soliti *topoi* cari agli epici e affastellando temi e motivi eterogenei. Nei due libri citati, Stazio ha immaginato una sosta a Nemea degli Argivi in marcia verso Tebe, causata da una terribile sete (IV 680-745)⁶⁶. Si imbatte in loro Ipsipile, la regina fuggita da Lemno, che mostra ad essi una fonte (IV 746-850) e poi racconta la propria storia (V 1-498): la strage di tutti gli individui maschi a Lemno perpetrata dalle donne rese folli da Venere, lo sbarco degli Argonauti e il loro soggiorno, e la sua fuga, dopo che si era diffusa la notizia che lei, in occasione dell'eccidio dei maschi, aveva di nascosto messo in salvo il

⁶⁶ Krumbholz 1955, 114ss. paragona istruttivamente questa situazione di emergenza con la sete dei pompeiani in Lucano IV 292ss.

padre. Durante il racconto viene ucciso da un enorme serpente il figlioletto del re di Nemea, Ofelte, che le era stato affidato | (V 505ss.). In onore del bambino hanno luogo i ludi che accompagnano le cerimonie funebri (*l'aition* per i giochi nemei: VI 249-946). In effetti, a prima vista, il collegamento fra questi due libri e il resto dell'opera non appare stretto. Però, W. Bahrenfuß e W. Schetter⁶⁷ hanno individuato importanti elementi di connessione fra il racconto di Ipsipile e il resto della *Tebaide*, e di recente M. Götting⁶⁸ ha accertato i saldi legami, di natura contenutistica e strutturale, e i numerosi punti sostanziali di contatto fra la presentazione dei personaggi, il modo in cui sono introdotti gli dèi, l'impianto della vicenda e il senso del destino di Ipsipile nell'excursus da una parte e l'insieme del poema dall'altra.

Della massima importanza è soprattutto la scoperta che Stazio nell'excursus ha in certo qual modo prefigurato le future vicende cruente alle porte di Tebe, e poi che il poeta ha posto alla base tanto dell'azione delle donne lemnie assassine dei mariti come pure della competizione per il regno istinti umani e impulsi divini-demonici, affini fra loro. Associata alla maledizione di Edipo, che Stazio ha posto all'inizio del poema quasi a gravare su tutti gli eventi successivi, e unita ai numerosi segni premonitori maligni, profezie infauste e angoscianti evocazioni di defunti, l'apparizione di Laio che preannuncia la morte dei due fratelli (IV 345-645) viene a creare una atmosfera gravida di sventura, che coinvolge i personaggi e le loro azioni, e lascia presagire morte e annientamento totale. Anche i ludi, che pure a partire da Omero costituivano un *topos* consolidato e molto sfruttato dell'epica, sono stati adattati da Stazio, con tecnica superba di | *aemulatio*, ai fatti che caratterizzano, sul piano tematico-contenutistico e personale, la marcia dei Sette contro Tebe. Essi mostrano i personaggi principali impegnati nelle gare e, attraverso il loro carattere e tramite minuti particolari, adombrano il destino di morte dei singoli eroi che cadono davanti alle mura di Tebe⁶⁹.

⁶⁷ Bahrenfuß 1951, 158ss.; Schetter 1960, 91.

⁶⁸ Götting 1969.

⁶⁹ Alla fine dei ludi funebri il poeta esclama: *Quis fluere occultis rerum neget omnia causis? / Fata patent homini, piget inservare, peritique / venturi praemis-*

Diventa quindi comprensibile la ragione per cui Stazio ha collocato la morte di Ofelte in mezzo ai due excursus: è un prodigio che anticipa la lotta attorno a Tebe così come la morte di Laocoonte nel secondo libro dell'*Eneide* è anticipazione della rovina di Troia.

È necessario avere ben presente il fitto sistema di relazioni della storia di Ipsipile e dei ludi funebri con i libri seguenti, per capire con quanta oculatezza e con quanta lungimiranza Stazio ha preparato le dure battaglie intorno a Tebe e la fine dei due contendenti. Perché tutto l'insieme di anticipazioni costituisce una sorta di grande *gradatio*, in cui l'arco di tensione è tanto più significativo in quanto la presenza dei due fratelli e le loro azioni rimangono confinate solo ai primi due libri e alla battaglia decisiva nel libro XI. Però, il loro destino ultimo è comunque costantemente presente e ha il suo preambolo soprattutto negli accaniti scontri dei libri VII-X. Si tratta qui delle tre grandi battaglie campali, il cui andamento Stazio ha raffigurato | gareggiando idealmente con la seconda parte dell'*Eneide* e sfruttando le descrizioni di battaglie di Lucano, di cui forza immagini e stile in modo esasperato. La smania distruttiva dei singoli eroi, il numero e il tipo dei loro sacrifici sanguinosi e, per concludere, la fine dei due fratelli non sono inferiori per atrocità e crudo realismo alle scene di battaglia di Lucano o all'uccisione dei figli di Tieste ad opera di Atreo. Nella seconda metà dell'opera, pause di ritmo, come quelle offerte da Seneca nei cori delle sue tragedie ove non di rado si esprimono un ideale di vita e una concezione del mondo antitetica a quella dei protagonisti, mancano esattamente come in Lucano. Le descrizioni di lotta presentano tipici esempi di una atmosfera surriscaldata e di un modo di rappresentare spesso ipertrofico di schietta impronta manieristica. Noi non possiamo approfondirle più da vicino, e ci limitiamo alle figure di Eteocle e Polinice⁷⁰.

sa fides; sic omina casum (codd.; *cassa Müller*) / *fecimus, et vires hausit Fortuna nocendi* (VI 934-937). Sulla rappresentazione dei ludi funebri cf. Schetter 1960, 67-70 come pure la dissertazione di Lorenz 1968 e von Stosch 1968 come pure Kytzler 1968a.

⁷⁰ Sulla sua figura e quella del fratello cf. Kabsch 1968, 67ss. e 74ss.

Stazio inizia il suo poema con l'immagine di Edipo, che è cieco e pian piano si consuma miserevolmente, il quale, pieno di indignazione e di odio, chiede alle potenze della notte una punizione per i figli. Egli è certo del fatto che i suoi figli non saranno sordi al richiamo di Tisifone, da lui tanto spesso invocata: *da, Tartarei regina barathri, / quod cupiam vidisse nefas, nec tarda sequetur / mens iuvenum; modo, digna, veni, mea pignora nosces* (I 85-87). La Furia della vendetta accogliendo la sua supplica porta – come, su istigazione della Furia, l'ombra di Tantalo all'inizio del *Tieste* di Seneca – invidia, odio, avidità di potere e follia nel palazzo reale. Così – come negli *Argonautica* di Valerio Flacco la maledizione di Esone contro Pelia – la maledizione di Edipo all'indirizzo dei figli aleggia sull'intero poema. | Già nel primo anno di regno di Eteocle, discordia e sospetto si annidano nel cuore dei due fratelli, e il puro e semplice desiderio di potere li spinge alle armi, sebbene la lotta, come sottolinea il poeta con una inequivocabile allusione ai propri tempi, riguardi un povero regno (*sed nuda potestas / armavit fratres, pugna est de paupere regno* I 150s.). Il popolo tebano – come la popolazione di Roma all'inizio della *Pharsalia* di Lucano (I 16-233) – teme una funesta contesa e si vede inerme in balia dei potenti signori (I 191)⁷¹.

Polinice lo vediamo la prima volta quando il poeta ce lo presenta in veste di esule (*vagus exul* I 312) mentre, in una notte tempestosa⁷² e in mezzo all'infuriare degli elementi, fugge diretto ad Argo, ora incalzato dalla paura ora spinto in avanti dall'odio contro il fratello, contro il

⁷¹ *Nos vilis in omnis / prompta manus casus, domino cuicumque parati... heu dubio suspensa metu tolerandaque nullis / aspera sors populis! – hic imperat, ille minatur* (I 191-196).

⁷² Abbiamo qui davanti a noi – come nei ludi funebri – un *topos* epico che Stazio ha genialmente trasformato e adattato alla particolare condizione del fuggiasco (cf. Krumbholz 1955, 256 e Schetter 1960, 33ss.). In modo persuasivo B. Kytzler negli articoli precedentemente citati (cf. nt. 28) ha in più occasioni messo in evidenza l'arte con cui Stazio ha mutuato motivi e *topoi* della tradizione facendoli rientrare nella concezione della propria opera.

quale vuole dar vita a una coalizione⁷³: una immagine che sintetizza simbolicamente lo stato di prostrazione e il tumultuoso sentimento di vendetta di Polinice (I 336-388). Per contro, Eteocle, nella prima scena in cui compare, lo vediamo immerso in un placido sonno, come se non nutrisse preoccupazioni per il potere da lui ottenuto in modo sleale. All'improvviso è però terrorizzato da Laio, che è risalito dal mondo infero e, nelle sembianze di Tiresia, rivela al nipote | l'arrivo ad Argo e le bellicose intenzioni di suo fratello Polinice (II 89-133). In tal modo, Stazio potenzia la maledizione scagliata da Edipo contro i figli e gli impulsi infernali alla guerra fraterna. Laio pungola Eteocle ad opporre cruenta resistenza al minaccioso assalto del fratello⁷⁴ e, con il sangue delle ferite infertegli dal figlio Edipo, bagna la gola del nipote «che presto sarà aperta dall'assassinio» (II 123): un gesto simbolico che anticipa la fine della acerrima lotta fratricida per il potere.

Le apparizioni episodiche dei due fratelli nei libri seguenti saranno qui trascurate. Tuttavia va almeno ricordato che Eteocle respinge con un ipocrita tono di sfida il tentativo, condotto da Tideo cognato di Polinice, volto a ottenere il rispetto dei patti e la consegna del potere (II 389-481), e tende un agguato a Tideo (II 482ss.), un'iniziativa la cui bassezza il poeta fa denunciare a Meone, Alete e ai Tebani (III 53-113; III 206-217). Al rifiuto di Eteocle di farsi da parte per lasciare il trono al fratello, Polinice s'infiamma e smania di rivendicare la sovranità con la forza, sebbene egli abbia la possibilità di governare ad Argo dopo la morte di Adrasto. Anche la moglie Argia supplica il padre di predisporre alla guerra per aiutare Polinice: *tu solus opem, tu summa medendi / iura tenes; da bella, pater* (III 695s.) e riceve la risposta: *pone metus, laudanda rogas nec digna negari* (III 713). A tal punto ogni naturale sentimento è corrotto dal miraggio del potere!

Il duello fraterno, di cui non abbiamo un corrispettivo né in Lucano né in Valerio Flacco o Silio Italico, | Stazio, attenendosi alle *Fenicie* di

⁷³ *Non segnus amens / incertusque viae... haurit iter; pulsat metus undique et undique frater* (I 367-369).

⁷⁴ *Non somni tibi tempus, iners... ignave,... habe Thebas caecumque cupidine regni / ausurumque eadem germanum expelle* (II 102; 116s.).

Euripide (1356ss.)⁷⁵, l'ha modellato sul duello finale fra Enea e Turno, che a sua volta deriva dal famoso duello fra Ettore e Achille⁷⁶. Le tre narrazioni si assomigliano nel destare una tensione via via crescente con un impianto a *climax*, pause improvvise, interventi di entità soprannaturali e sussulti della lotta. Eppure sono profondamente diversi per lo spirito dei contendenti e per il significato complessivo dell'avvenimento – a prescindere dalla duplice uccisione in Stazio. Iperaccrescimento e radicale capovolgimento sono gli obiettivi di Stazio. Per quanto spietato sia Achille nel prendere su Ettore vendetta della morte del suo amico Patroclo e per quanto Enea, quando è già propenso a ringraziare Turno, sferri senza esitazione il colpo mortale, alla vista del cinturone del morto Pallante indossato da Turno, entrambi rimangono tuttavia legati al codice di comportamento cavalleresco della nobiltà eroica. Il duello fra Eteocle e Polinice ha carattere del tutto diverso.

Stazio fa svolgere il duello davanti alle mura di Tebe quale ultima fase della terza grande battaglia campale, dopo la precipitosa ritirata degli Argivi nel loro campo, | come atto decisivo dell'intera guerra. Egli lo introduce (in analogia con l'introduzione dell'intero poema) con un discorso di Tisifone rivolto alla sorella Megera, da lei chiamata in aiuto. Tisifone si vanta di aver fino a quel momento dato vita da sola all'orrendo spargimento di sangue. Ora, per la fase finale e più difficile della guerra, le è indispensabile la collaborazione di Megera (X 76-112). Quando Giove vede le due Furie pronte ad aizzare i due fratelli alla

⁷⁵ Senza voler approfondire le differenze fra Euripide e Stazio, ci sia perlomeno permesso di notare che Stazio a differenza di Euripide fa dare a Eteocle la sleale pugnalata alla fine del duello, non a Polinice. Ciò corrisponde alla tendenza di Stazio a caratterizzare fra i due fratelli, entrambi comunque irriducibili e colpevoli, Eteocle come quello più scaltro e sleale: è lui che detiene il potere e con esso ogni forma di bassezza propria dei tiranni. Polinice viene messo in difficoltà dal tentativo di mediazione della madre (VII 470ss.) e di sua sorella Antigone (XI 354ss.) ed è incline alla rappacificazione; la follia lo riassume solo per intervento della Furia.

⁷⁶ Sul duello cf. Schetter 1960, 13-15; 114-118; Hübner 1970, 89ss. e Juhnke 1971, 151-156.

lotta, invita gli dèi a distogliere lo sguardo dal campo di battaglia di fronte alla mostruosità dell'imminente spettacolo: *Nunc par infandum miserisque incognita terris / pugna subest: auferte oculos* (XI 125s.). Ciò equivale a un dare via libera alle potenze infernali, e infatti sono loro a rendere vano ogni tentativo di evitare il duello una volta che i due fratelli hanno deciso di affrontarsi. Stazio fa fallire questi tre tentativi in tre fasi. In un primo tempo Adrasto ammonisce, invano, il genero sconvolto dalle Furie (XI 196), e dall'altra parte gli amici del re tebano, in seguito a un infausto sacrificio, sconsigliano a Eteocle di battersi, dopo che la fiamma ha lambito e incendiato il suo diadema (XI 257) – il simbolo del potere per ambedue i fratelli. Entrambe le volte le Furie intervengono e rinfocolano l'ardore di lotta, sempre pronto a riaccendersi, dei due fratelli. Allora Giocasta e Antigone, rispettivamente in Tebe e dalle mura, supplicano la prima il figlio Eteocle, la seconda il fratello Polinice, di rinunciare al duello (XI 315ss.; 354ss.) – quest'ultima non senza successo. Polinice ha una esitazione. Ma ecco Tisifone spingere Eteocle fuori dalla città sul campo di battaglia, e allora i fratelli in sella ai loro cavalli si lanciano al combattimento spronati dalle Furie. Il terrore si diffonde; tre volte Giove tuona e tre volte la terra trema. Anche le divinità della guerra fuggono. Dal mondo infero salgono le anime dei Tebani criminali, ad assistere al nefando delitto | e godere dello spettacolo che si sta preparando: *vinci sua crimina gaudent* (XI 423). Un ultimo tentativo di mediazione da parte di Adrasto fallisce (XI 424ss.). Il duello può cominciare.

A questo punto Stazio escogita una trovata ardita che mette in secondo piano i tre inutili tentativi fin qui esperiti: fa volteggiare sul campo di battaglia il personaggio di *Pietas*, facendo balenare per un attimo uno spiraglio di pace (XI 457ss.). Anche i fratelli sono colti da un brivido: *Tunc ora madescunt / pectoraque, et tacitus subrepsit fratribus horror* (XI 475s.). Ma Tisifone allontana la *Pietas* e davvero ora nessuna forza può più fermare il corso degli eventi. Eteocle incomincia il duello con un colpo di lancia che colpisce solo lo scudo del fratello (XI 497ss.). Questi, prima di prendere a sua volta lo slancio per tirare, si rivolge agli dèi offrendo loro in espiazione, in caso di vittoria sul fratello, la propria stessa vita. Che promessa perversa! Tanto inestricabile è il sentimento

di vendetta e di colpa immaginato da Stazio. Polinice colpisce il cavallo di Eteocle, poi i due fratelli si avventano l'uno contro l'altro con ardore selvaggio. Ormai è superfluo il pungolo delle Furie, alle quali non rimane che constatare, piene di stupore e di rammarico, che la follia degli uomini è più forte di loro⁷⁷ – la più ardita forma di amplificazione concepita da Stazio. I fratelli lottano accanitamente l'uno contro l'altro, incuranti delle ferite più lievi, finché Polinice colpisce a morte il fratello nel ventre. Eteocle si lascia cadere a terra, covando nell'animo, ormai morente, un ultimo tranello: *sed sponte ruit fraudemque supremam / in media iam morte parat* (XI 554s.). Già risuonano le prime grida di giubilo per la vittoria di Polinice. Egli si china sul fratello per assaporare la gioia di vederlo morire e per ornare il capo, davanti allo sguardo del morente, con il diadema – una delle scene più macabre | dell'intero poema. In quel mentre Eteocle, con le ultime forze sorrette da un odio implacabile, gli conficca la spada nel cuore (XI 564ss.). Con la solenne promessa di esigere il rispetto dei patti anche nell'aldilà, Polinice stramazza su Eteocle (XI 568ss.). Questo il modo atroce in cui Stazio mette fine all'angoscioso ritmo dell'evento, cadenzato da paralizzanti ristagni e impressionanti accelerazioni. Il tranello intollerabile dell'ultima fase del duello e della duplice uccisione rivela per un'ultima volta l'intensità dell'odio dei fratelli, nato dalla fame di potere, la cui resa sul piano poetico non è inferiore a quella dell'odio demoniaco del *Tieste* di Seneca e della *Pharsalia* di Lucano. Anche qui il lettore è posto nell'ambito suggestivo di un manierismo condotto ai suoi limiti estremi, capace, pur di superare il suo modello classico, di intensificare gli istinti dei suoi personaggi ai livelli di passionalità più intensa e di più furiosa pazzia.

⁷⁷ *Nec iam opus est Furiis; tantum mirantur et adstant / laudantes hominumque dolent plus posse furores* (XI 537s.).

V

[*Le figure femminili*]

Dopo aver delineato queste tre grandi coppie di antagonisti, possiamo anche rinunciare ad un ulteriore approfondimento delle altre figure maschili nelle opere prese in considerazione. Quello che abbiamo voluto mettere in evidenza nell'atteggiamento e negli atti di questi personaggi pieni di odio e di spirito di vendetta può avere un più generale valore per la concezione dell'uomo delle opere citate. Ma, come è ovvio, non è né esaustivo e neppure indicativo in assoluto in ogni dettaglio. Ci piace in particolare porre ancora una volta l'accento sul fatto che a fianco di questi criminali di sangue reale, capaci nella loro follia di indursi a compiere ogni sorta di nefandezza, non vengono mai dimenticate le tribolazioni delle loro vittime. Nel poema di Lucano questo vale soprattutto per la sventurata sorte della gran massa di soldati romani, ai quali è tolta ogni libertà di iniziativa ed è lasciata la libertà di dare prova di sé solo nel corpo a corpo e nell'ora della morte. | Questo è vero anche per numerosi singoli guerrieri tanto in Silio e Valerio Flacco come pure nella *Tebaide*, benché in un primo tempo siano vittoriosi e giungano all'ultimo scontro soltanto dopo una lunga aristia. Così essi difendono tutti con ira rabbiosa la propria vita e non di rado provano una vera e propria voluttà nel lento dissanguamento, quale abbiamo imparato a conoscere dalle tante scene di morte che Tacito ci ha conservato negli *Annali*.

Questo pathos del dolore è, in misura particolarmente alta, proprio delle donne, alle quali dobbiamo dedicare ancora un poco di spazio. Va preliminarmente precisato che le donne nei quattro poemi compaiono relativamente poco, il che non stupisce trattandosi di vicende in prevalenza guerresche. Inoltre vale per loro a maggior ragione ciò che noi abbiamo sottolineato all'inizio per le figure maschili, e cioè che mancano ritratti individuali a tutto tondo. I personaggi femminili che compaiono sulla scena, che siano madri o mogli o fanciulle, sono pressoché invariabilmente caratterizzati nei loro sentimenti e nelle loro risoluzioni con tratti generici. Inoltre esse, nel loro comportamento o

nella loro reazione agli avvenimenti, sono di volta in volta indotte a parlare o ad agire in base alla situazione del momento. Abbiamo quindi quasi sempre a che fare con aspetti parziali o impressioni occasionali, che nascono da una circostanza molto concreta e che talora possono addirittura essere leggermente in contraddizione o quantomeno non facilmente conciliabili fra di loro. In ciò si tratta – come nei quattro epici e in Seneca – di situazioni limite, quali se ne verificano spesso e volentieri nei poeti manieristi. Una situazione estrema di questo tipo è la guerra, in cui sono trascinati i congiunti maschi di queste figure, oppure il primo viaggio per mare, al quale si decidono con spirito di avventura gli Argonauti. Capita allora che l'angoscia per l'atrocità della guerra, l'ansia per la vita dei loro mariti o figli, il dolore e il compianto per feriti o caduti determinino il più delle volte una solidarietà fra le donne. Nessuno dei quattro epici perde l'occasione per raffigurare quantomeno con qualche pennellata, ma più spesso con grande ricchezza di dettagli, la condizione di smarrimento e paura delle donne nell'imminenza della battaglia e il loro senso di impotenza in occasione della morte dei congiunti⁷⁸. Dalle cruenti battaglie e dalle immagini terrificanti dei campi di battaglia, lo sguardo del lettore viene quasi naturalmente spostato sulla sofferenza delle donne rimaste sole.

Al di là di questa condizione generale di dolore, i poeti non hanno affatto perso l'occasione per far menzione di destini individuali e di scelte personali. I repertori mitologici, la tradizione epica, gli eventi storici offrivano loro spunti a sufficienza. Il colloquio di commiato di Annibale dalla moglie Imilce, la madre del suo figlioletto di neppure un anno, al momento di lasciare l'Africa e di intraprendere la sua marcia verso l'Italia, Silio l'ha composto attenendosi strettamente alla celebre scena di addio fra Ettore e Andromaca⁷⁹. Imilce, in lacrime e angosciata per lo smisurato ardimento del marito, gli augura vittoria e gloria; perché ne conosce l'anelito ai successi militari e fa passare in seconda linea il proprio destino. Nello stesso poema, Marcia, la moglie di

⁷⁸ Cf. Lucan. II 16ss.; Sil. IV 25ss.; VII 74-89; Val. Flacc. I 315ss.; Stat. *Theb.* III 114-173; IV 16-30; 309-344.

⁷⁹ Hom. *Il.* VI 393-502; Sil. III 61-157.

Regolo, in preda a un dolore forsennato (VI 514) supplica il marito, una volta che ha deciso liberamente di tornare in prigionia, di portare con sé a Cartagine sia lei che i figli. La sua speranza è di poterlo preservare dalla morte con le sue preci presso i Cartaginesi; in caso contrario è pronta a morire con lui⁸⁰. Altrettanto decisa e appassionata è la Marcia di Lucano | (II 326-348), la quale, dopo la morte del secondo marito, Ortensio, ritorna allo sposo di un tempo, Catone, affermando di volerne condividere il destino nella lotta per la libertà: *da mihi castra sequi* (II 348). In Valerio Flacco, alla decisione degli eroi di osare il viaggio alla volta della Colchide, le loro madri scoppiano in lamenti, ma più di ogni altra la madre di Giasone, Alcimedea, che nell'attesa del ritorno del figlio prevede giorni e notti pieni di dolore (I 317-344). Sempre lei sarà vittima con il marito dell'ansia di gloria del figlio e dell'inganno che egli ordisce ai danni di Pelia portando con sé il figlio di lui nel lungo viaggio: il tiranno emette, come si è detto, sentenza di morte contro i genitori di Giasone, che si sottraggono con il suicidio agli esecutori dell'ordine. Così come in questo caso il figlio non è senza colpa per la morte dei genitori, nel medesimo poema Cizico ha una parte di responsabilità nella sofferenza della moglie Clite. Colpevole di aver offeso la dea Cibele, ora egli cade per vendetta di lei nella battaglia contro gli Argonauti, appassionatamente compianto da Clite, che già ha perduto padre e madre e casa dei genitori e non ha neppure la consolazione di un figlio⁸¹.

Se queste donne possono essere definite, a dispetto dell'intensità del loro dolore, come figure marginali, in Lucano la moglie di Pompeo, Cornelia, ha invece un ruolo un po' più marcato. Cornelia segue Pompeo nel suo viaggio in Grecia standogli accanto finché lui, poco prima della battaglia decisiva, non la invia per sicurezza a Mitilene. Ma la donna protesta dichiarandosi pronta a qualsiasi altro sacrificio pur di non lasciare Pompeo. Lucano la raffigura mentre rappresenta a

⁸⁰ Sil. VI 497-520 *adest comes ultima fati* (511).

⁸¹ Val. Flacc. III 314-331; anche qui c'è l'influsso della scena omerica di commiato fra Ettore e Andromaca (cf. nt. 79); là Andromaca presagisce la morte del marito, qui Clite è riversa sul coniuge ormai esanime.

se stessa e a Pompeo lo stato di tormentosa incertezza in cui sarebbe costretta ad attendere il messaggero incaricato di portarle la notizia della vittoria o della sconfitta | (V 723-798). E non meno avvincente è il modo in cui l'autore descrive la sua solitudine dopo il distacco dal marito (V 799-819) e il suo collasso alla vista dello sconfitto Pompeo (VIII 54-61), della cui disfatta ella si sente colpevole in qualità di bersaglio della vendetta della defunta Giulia (VIII 84-108). Quello che dice Lucano delle donne romane allo scoppio della guerra, e cioè che in loro il dolore è alimento a se stesso e cresce via via (II 42), vale in modo particolare per Cornelia. In occasione dell'assassinio di Pompeo cui lei è costretta ad assistere da lontano, ella prorompe nuovamente in spietate autoaccuse e vuole darsi la morte (VIII 637-662). Però poi dalla disperazione del suo dolore si sprigiona la vampa della vendetta ed essa dà mandato ai figli di proseguire la lotta contro Cesare: *excipite, o nati, bellum civile nec umquam, / dum terris aliquis nostra de stirpe manebit, / Caesaribus regnare vacet* (IX 88-90). Questa è una terribile inversione della celebre maledizione di Didone contro Enea in partenza e i suoi discendenti (Verg. *Aen.* IV 624-626), uno scoppio d'odio che Lucano ha trasformato nell'ordine dato da una nobile romana di proseguire la guerra civile, per annientare Cesare e l'impero di Roma. Così il personaggio storico di Cornelia subisce una sorta di elevazione alla sfera mitica, che nel contempo comporta però una sua simbolizzazione a livello di Erinni spargitrice di discordia e vendetta.

Una tale combinazione di angosce laceranti e di coraggio virile nato dalla disperazione c'è anche nelle figure di Argia e di Antigone nella *Tebaide* di Stazio⁸². Argia, la figlia del re di Argo, aveva sperato dopo le nozze con Polinice di poter indurre il marito, data la prospettiva del futuro dominio su Argo, o a rinunciare al trono tebano o a stipulare un accordo ben preciso con il fratello. | Una volta però che Eteocle ha cacciato l'emissario di Polinice e ha addirittura cercato di ucciderlo in un agguato, allora neppure lei riesce a fronteggiare i lamenti del marito per il sopruso patito e supplica il padre di allestire a Polinice un esercito. In cuor suo sa che l'accoglimento della sua preghiera comporterà

⁸² Sui due personaggi cf. Kabsch 1968, 13ss. e 137ss.

per lei il dolore della separazione e forse la perdita del coniuge; eppure rimane irremovibile nella sua supplica (III 687-710). Se qui la novella sposa Argia è in piena comunanza di sentimenti con il marito di cui condivide l'onore e la pretesa al trono, dopo la morte di lui Stazio ce la presenta completamente fuori di sé. Si mette alla testa delle donne argive alla volta di Tebe e anche quando le altre donne lungo la strada sono distolte dalla meta e deviano verso Atene, da sola – accompagnata unicamente dal vecchio precettore –, a dispetto di tutti i pericoli della strada, del buio della notte e delle sentinelle tebane, tenta di rintracciare il cadavere di Polinice, per compiangerlo e bruciarlo (XII 141-225). Al pari di Cornelia, la moglie di Pompeo, si sente colpevole della morte del marito: *ipsa dedi bellum maestumque rogavi / ipsa patrem* (XII 336s.). A differenza di quella, però, non nutre alcun pensiero di vendetta, pronta com'è a dividere il proprio dolore con Antigone, nella quale si imbatte mentre quella a sua volta, ignorando il divieto di sepoltura di Creonte, di notte sul campo di battaglia è alla ricerca del cadavere del fratello. Con questo doppio esempio di *pietas* Stazio fa seguire un elemento di conciliazione subito dopo l'atroce fratricidio⁸³. Però questo gesto di rappacificazione e di conciliazione rimane senza conseguenze per la vicenda: | le due sono scoperte dalle sentinelle e trascinate alla presenza di Creonte, e si salvano dalla morte solo perché l'arrivo di Teseo impedisce che l'ordine di morte sia eseguito. In guerra e nella lotta per il potere, la fedeltà allo sposo e al fratello il rivale non la rispetta e il tiranno la sopprime con brutalità. Questo sconsolato senso di smarrimento dei valori è uno dei settori dello spirito indagati con particolare predilezione dal manierismo.

⁸³ Su tali momenti di *pietas* ha ripetutamente, e giustamente, richiamato l'attenzione Kytzler 1955 (167; 176ss.; 209; cf. anche Kytzler 1969, 218-219). Rieks 1967 rileva in modo centrato che dopo la morte dei figli Edipo è toccato dalla *pietas* (XI 605ss.). È però esagerato fare di questi accenti finali gli elementi costitutivi del poema e attraverso di essi far diventare la *Tebaide* un poema in onore della *pietas* in quanto armonia conciliatrice. Bene Kabsch 1968 nel suo cap. III.

Accanto a queste donne, direttamente collegate con eventi bellici e colpite dai lutti della guerra, ci sono le donne di Lemno, della cui sorte hanno trattato sia Valerio Flacco che Stazio⁸⁴. Il tema dell'assassinio di tutti gli abitanti maschi dell'isola ad opera delle donne di Lemno e quello dell'unione amorosa di queste ultime con gli Argonauti captati per caso sull'isola è così abnorme, da sembrare fatto apposta per un poeta di tendenza manieristica. Le questioni che si ponevano ai due poeti al momento di riprendere nuovamente il tema, già più volte riproposto, si possono in breve così formulare: Come è stato possibile questo mostruoso fatto di sangue? Come mai solo una delle donne ha potuto salvare il padre? Come si spiega il legame amoroso con gli Argonauti? Questi problemi, che difficilmente saranno stati considerati come urgenti dai precedenti rielaboratori, sono risolti dai due poeti in maniera molto diversa e differenziata⁸⁵, in quanto Stazio si tiene deliberatamente lontano dal poeta di Sezze, e pretende dal lettore che metta a confronto la sua narrazione con quella di Valerio. C'è però una serie di analogie che ci interessano particolarmente e che vorremmo rapidamente mettere in rilievo. Per prima cosa va osservato che nei due poeti l'eccidio in quanto tale, insieme alle sue cause, ha destato un interesse maggiore e una trattazione più ampia rispetto al rapporto amoroso fra le donne di Lemno e gli Argonauti. I fatti della notte della strage, su cui i due autori si diffondono con cruenti particolari, nella loro atrocità e innaturalità non la cedono in nulla alle scene di combattimento e di morte nelle descrizioni di battaglia – solo che in questo caso l'enormità dell'evento è vieppiù accresciuta dal fatto che sono le donne ad ammazzare i propri uomini⁸⁶. Questo crimine – un atto altamente indicativo della concezione che i due poeti hanno del carattere degli dèi e del loro operato – è scatenato dall'ira di Venere, il cui culto è stato soppresso dalle donne di Lemno⁸⁷. In Valerio è Venere stessa che,

⁸⁴ Val. Flacc. II 82-427; Stat. *Theb.* V 28-498.

⁸⁵ Una approfondita analisi dei due racconti come pure della narrazione di Apollonio Rodio si deve a Bahrenfuß 1951.

⁸⁶ Val. Flacc. II 209-241; Stat. *Theb.* V 206-264.

⁸⁷ Val. Flacc. II 98-134; 174-208; Stat. *Theb.* V 60-84; 158.

simile a una furia e accompagnata dalle figure allegoriche dell'Inganno, della Discordia, della Follia, istiga le donne all'odio verso i loro uomini, impegnati in una campagna militare in Tracia, è lei che ricorre all'ausilio della Fama sobillatrice e che alle donne riunite ai mariti dopo il ritorno in patria di questi dà la spinta decisiva al delitto (II 209-215). Anche in Stazio, responsabile del dissidio fra le donne e i loro mariti è Venere; è però la lemnia Polisso, simile a lei in furore e forza demonica, a indurre, per odio contro gli uomini assenti e restii ai doveri coniugali, nel corso di una assemblea di tutte le donne, le compagne di sventura a decidere di vendicarsi e di uccidere tutti i maschi (II 90 | -151). Come nel caso dei personaggi maschili da noi considerati, l'impulso determinante all'azione delle donne è individuato dai due poeti in *ira*, *furor* e *rabies*, sia che tali passioni siano state attizzate da una divinità o da una donna forsennata come una furia. Basta un discorso fanatico e sobillatore e la massa delle donne è spossessata di ogni razionalità e riflessione e si abbandona senza ritegno a sentimenti di rancore e a propositi di vendetta cui è stata aizzata, e alimenta in sé una vera e propria esaltazione criminale. La temperatura di questo gioco di impulsi e passioni viene man mano alzata dai due poeti: dallo sprigionarsi delle prime fiamme cresce via via a un livello di fervore sempre più selvaggio, fino al calor bianco di una bestialità satanica. Si tratta della nuova arte, ormai sofisticatissima, della dialettica delle passioni, cui – al pari di Seneca o più probabilmente dietro suo influsso – i due poeti hanno dato molto sviluppo rispetto al classico Virgilio, anche nell'opera del quale, comunque, proprio le donne, in parte dietro influsso di potenze divine in parte per impulso proprio, sono fortemente dominate da passioni e parlano ed agiscono con trasporto. Tuttavia, quanto sono controllati in Virgilio sentimenti e discorsi muliebri rispetto allo straripare della passione e della perversione di Valerio Flacco e Stazio! In Valerio Flacco la follia perdura ancora dopo l'eccidio, in Stazio dopo l'azione compiuta insorgono orrore per il proprio gesto, senso di vergogna e raccapriccio (V 296-312).

Una funzione di contrasto rispetto a queste donne prive di senno e di pudore ha la rappresentazione che i due poeti fanno di Ipsipile, che in Stazio prende le distanze con orrore dalle altre donne, allorché vede

Alcimedede con la testa insanguinata del padre in mano (V 236s.)⁸⁸. Il senso di disgusto nei riguardi del fanatismo della massa le dà la volontà e la forza | di salvare il padre. La sua coraggiosa impresa ha indotto entrambi gli epici, soprattutto Valerio, affascinato dalla sensibilità della giovane fanciulla, a rappresentare il suo personaggio come una sorta di contraltare alle altre donne folli e sanguinarie. Terzo problema, l'accoglimento degli Argonauti sull'isola: in Valerio è risolto con un perentorio ordine di Polisso: *Venus ipsa volens dat corpora iungi* (II 324); viceversa, Stazio presenta le donne schierate in armi contro gli Argonauti che in occasione dello sbarco che si erano proposti cadono in una tremenda burrasca: una scena non priva di elementi grotteschi, tirata molto in lungo, che si conclude solo quando Giasone propone un'alleanza (V 335-421). A quel punto è la stessa Venere, in occasione del banchetto con gli Argonauti, cui è stata ormai data accoglienza, a gettare il seme dell'amore (V 445). Così – in effetti senza motivazione più profonda che quella di dare il segnale che la vendetta è stata ormai consumata – da dea vendicatrice torna ad essere dea vivificatrice. Non ci si dovrà qui interrogare su motivazioni di natura religiosa, ma limitare a una motivazione basata su ragioni di carattere estetico e compositivo. Quando gli Argonauti alla fine ripartono, l'ultima immagine di Valerio è quella di Ipsipile abbandonata sulla spiaggia che supplica Giasone di tornare, senza riceverne alcuna parola di impegno o di consolazione (II 393-427). In Stazio, nel racconto fatto in prima persona, a distanza di vent'anni dai fatti, Ipsipile, costretta dopo la scoperta del suo salvataggio del padre a fuggire la terribile punizione da parte delle donne di Lemno, è piena di astio (V 471ss.). Anche in questo caso quello che i due poeti vogliono esprimere è un effetto di contrasto, ma al contempo anche l'amara constatazione che l'atto di *pietas* – esattamente come nel caso di Argia e Antigone – non è stato premiato.

Ci interrompiamo per aggiungere ancora un paio di cose sui personaggi femminili senecani; ciascuno di essi meriterebbe, a dire il vero,

⁸⁸ Questo motivo è stato rappresentato spesso dai pittori nella fase manieristica dell'epoca post-rinascimentale: Salomé con la testa di Giovanni Battista; Giuditta con la testa di Oloferne ecc.

una valutazione più articolata di quella che si | può dare qui⁸⁹. Ma anche analizzando i personaggi più diversi finiremmo col giungere a osservazioni simili a quelle fatte fin qui. Nelle *Troades* tutta la sofferenza della guerra perduta ricade sulle spalle delle donne sopravvissute, in particolare sulla vecchia Ecuba, che fin dalla nascita di Paride ha presentato la sventura incombente. Il ricordo della superba potenza di Troia, e della sua passata grandezza, e l'immagine ancora viva della città in fiamme e di Priamo scannato senza pietà sull'altare della rocca della reggia si mescolano con lo spettacolo urtante dei Greci predatori e con l'attesa tormentosa del sorteggio che assegnerà ai vincitori le singole prigioniere. Tutte le donne hanno una sola aspirazione: morire, per sfuggire alla vergogna (1-66). In questi momenti di profondo abbattimento e scorcamento, Odisseo con perfido trucco costringe Andromaca, che tiene nascosto Astianatte, ultima sua speranza, al dilemma se dare più importanza alla sua vita o alle ceneri del marito, finché la donna, illudendosi che Odisseo abbia compassione di suo figlio, fa uscire quest'ultimo dal suo nascondiglio. Il piccolo viene immolato dai Greci come la giovinetta Polissena, e i due con il loro sprezzo della morte muovono alle lacrime perfino i nemici: *sed uterque letum mente generosa tulit* (1064). Vediamo qui riproposta su un piano nuovo, cioè riferita a giovani adolescenti, un'idea cara ai poeti proto-imperiali, e da noi più volte sottolineata, | e cioè che solo l'ultima ora di vita concede all'uomo la libertà di salvarsi dalla guerra e dalla tirannia. Analogamente, Cassandra⁹⁰ nell'*Agamennone* di Seneca riesce a dominare il dolore per la caduta di Troia con il sopravveniente destino di morte, che lei non solo accetta

⁸⁹ Va sottolineato che la messa in rilievo di tratti affini nei vari personaggi muliebri degli epici e di Seneca al pari delle affinità, di cui daremo indicazione in seguito, nella caratterizzazione di Medea e Atreo, non deve assolutamente minimizzare l'arte con cui le varie figure sono differenziate. Per quanto personaggi diversi possano coincidere nei loro affetti e nelle loro azioni, pure il modo in cui si comportano nelle singole situazioni, e gli argomenti con cui giustificano tale comportamento e le loro decisioni, è nei vari casi diverso. Tuttavia, in questa sede ci interessa mettere in rilievo quelle che sono le analogie caratteristiche dell'epoca più che le differenze.

⁹⁰ Cf. Lefèvre 1966, 490ss.

di buon grado ma addirittura dichiara di volere fanaticamente: *Fortuna vires ipsa consumpsit suas* (698). Ella pregusta il piacere della morte, di poter finalmente scendere fra le ombre dell'aldilà che come in una visione vede apparire davanti a sé (741ss.): *mihī mori est securitas* (797).

Il destino di guerra è giunto sulle Troiane, senza che ne avessero responsabilità. Sono vittime inermi, ogni libertà di azione è loro sottratta. Se noi le confrontiamo con le donne che assumono iniziative in proprio, con le grandi criminali, allora i due gruppi si equilibrano quanto a intensità ed energia di sentimenti, che le rendono eccessive e smodate al di là di ogni misura. Solo che le grandi vendicatrici, Clitennestra, Fedra e Medea, conoscono le passioni che perseguono, e da esse si lasciano trasportare a mettere in atto la propria vendetta pienamente consapevoli dei loro progetti mortiferi. In questa intellettualizzazione delle passioni e della esperienza psichica, Seneca ha delineato queste donne alla stessa stregua dei re criminali. Medea, per scegliere lei come esempio, ha fin dall'inizio in comune con Atreo la mira di vendicarsi nei riguardi di Giasone con un mostruoso crimine⁹¹. Ella è determinata ad uccidere la nuova sposa | di Giasone, a incendiare Corinto e a costringere Giasone ad andare ramingo per il mondo. Come Atreo è aizzato dall'ombra di Tantalo e dalla Furia a vendicarsi di Tieste, così Medea invoca di propria iniziativa le Furie perché l'aiutino a realizzare la progettata vendetta. Nel corso di un colloquio con la propria nutrice – esattamente come fa Atreo nel dialogo con il suo servitore – ella si espone volontariamente a obiezioni e controdeduzioni al solo scopo di sbarazzarsene ed esacerbare ancor più l'ira e il dolore. Inorridita la nutrice descrive i tormenti, quelli interiori e quelli esterni, della padrona (380-396), la quale – come brama anche Atreo – medita un crimine destinato a superare tutti i precedenti delitti: *faciet, hic faciet dies / quod nullus umquam taceat – invadam deos / et cuncta quatiām* (423-425; cf. 670-675). Nell'alterco con Giasone Medea coglie il punto debole in cui lo può colpire a morte: nel suo affetto per i figli (549-550). Ora il poeta le fa mettere da parte ogni remora: «Il frutto di tutti i delitti è non

⁹¹ Cf. Hempelmann 1960; Maurach 1966, 125ss.; Friedrich 1967, capp. I e II; Seidensticker 1969, 92-97 e l'importante analisi di Kullmann 1970, II, 165ss.

reputare nulla crimine» (563s.). Durante l'invocazione alle potenze inferi, in una cerimonia spaventevole – di quelle predilette da Seneca – prepara il veleno con cui deve umettare la veste in cui Creusa troverà la morte. Con una voglia satanica si prepara all'ultimo atto, all'uccisione dei due figli, e proclama: *Medea nunc sum* (910). La vendetta di questa donna che ha perso la patria, è stata colpita a morte nel suo amore ed è minacciata di espulsione supera perfino l'azione di Atreo e rappresenta un crimine non meno terribile, una sfida a ogni legge naturale e morale dell'individuo e del mondo⁹². |

VI

[*Poteri divini e infernali*]

Di fondamentale importanza è un terzo gruppo di personaggi, per quanto confinato in uno spazio ridotto del racconto. È l'insieme degli dèi e dei demoni e degli spiriti celesti o del sottosuolo. L'epica antica, a partire dalla poesia di Omero, e la tragedia antica, fin dagli inizi,

⁹² Una parola a proposito della Medea di Valerio Flacco. Ella ha un ruolo rilevante nella seconda parte dell'opera. Dapprima è caratterizzata non tanto da un'esperienza di sofferenza quanto da lacerazioni interiori. L'insorgente amore per Giasone, vivacemente intensificato di nascosto dalle dee Giunone e Venere, è in conflitto con l'obbligo di fedeltà alla casa paterna e alla patria. C'è poi il legame religioso-culturale con Ecate, cui ella deve la sua magia. In questo modo il suo personaggio è innalzato in una sfera magica, che da un lato la collega alla dea e dall'altro le consente di offrire aiuto a Giasone. Questa condizione spirituale di conflitto interiore, che ha bensì precedenti nella Didone virgiliana e nelle eroine di Ovidio ma che da Valerio è stata notevolmente dilatata e sfumata in modo superbo, ha contatti con le tematiche del manierismo. A tendenze manieristiche corrisponde anche il fatto che Medea supera alla fine il dissidio interiore e, offrendo a Giasone l'aiuto della sua magia, dona anche se stessa. Il passo dal magico al demonico, che alla fine la rende capace dell'uccisione del proprio fratello per poter fuggire con Giasone, è breve. Cf. Wetzel 1957.

mette gli accadimenti umani in collegamento con il volere e l'avvento e la parola degli dèi. In quale misura la poesia classica di Roma abbia combinato con questa tradizione letteraria idee genuinamente religiose o se, viceversa, abbia interpretato gli dèi in senso filosofico o abbia guardato a loro come figure allegoriche, sono questioni che lasciamo qui impregiudicate. I poeti imperiali sono rimasti fedeli a questa consuetudine – eccettuato Lucano, che ha rinunciato ad introdurre nel suo poema il mondo divino. Non era certo solo una mera | scelta letteraria, ancorché opinabile sul piano estetico, quella di inserire gli dèi in una trattazione storica del più recente passato⁹³. La cancellazione delle forze divine dallo spazio riservato all'azione non rispecchia forse in parte la realtà di un mondo privo di divinità? Nel suo giudizio sulla battaglia di Farsalo, il poeta afferma: *sunt nobis nulla profecto / numina; cum caeco rapiantur saecula casu, / mentimur regnare Iovem* (VII 445-447). L'ipotesi è suffragata dal fatto che Lucano, più che i suoi predecessori, ha introdotto nel suo poema il fato e la fortuna in luogo degli dèi. Nella già ricordata scena del Rubicone, all'inizio del poema, Lucano fa proclamare a Cesare la sua intenzione di seguire la Fortuna e di fidarsi del Fato: la guerra deciderà dei suoi diritti⁹⁴. Questo non significa assolutamente che Lucano abbia voluto presentare Cesare come uno che crede nel destino o obbedisce al Fato. Al contrario: a prescindere da qualche piccolo rovescio, in cui la Fortuna esercita un ruolo capriccioso a scapito di Cesare, Lucano rappresenta la Fortuna come fiancheggiatrice di Cesare: egli si sente pienamente alla sua altezza, anzi ella si fa sua ancella. Lo stesso Pompeo sente che gli è sfuggita ogni possibilità di azione | e che la Fortuna ha fatto la sua scelta⁹⁵. È giunta l'ora in cui

⁹³ Un rischio che, come tutti sanno, volle correre Cicerone nel suo poema sul proprio consolato; a Roma non mancarono sarcasmi e derisioni al riguardo.

⁹⁴ *Te, Fortuna, sequor; procul hinc iam foedera sunt. / Credidimus fati, utendum est iudice bello* (I 225s.) (la congettura di Housman *satis his* è sbagliata). Cf. Friedrich 1938, 391ss. rist. in Rutz 1970, 70ss. Sui due concetti di destino in età imperiale cf. Pfligersdorffer 1961, 1ss.; Schotes 1969.

⁹⁵ *Ingemuit rector sensitque deorum / esse dolos et fata suae contraria menti* (VII 85s.)... *Involvat populos una fortuna ruina* (VII 89).

la libertà di Roma è abbattuta dalla tirannia di Cesare. Così, Lucano ai pompeiani prigionieri fa mettere in chiaro che loro non vogliono sbarrare la strada al corso del destino, e che perciò consegnano a Cesare la parte occidentale dell'impero dandogli via libera verso Oriente (IV 351s.). E dopo Farsalo il poeta vede la libertà fuggire al di là del Tigri e del Reno e vede il popolo romano vinto e oppresso, ormai condannato a condurre una esistenza da schiavo (VII 433 e 644). In questo contesto Cesare non è strumento del Fato, ma è lui, nella sua titanica ostinazione, a costringere il mondo ad accettare il destino da lui stesso fissato.

A differenza di Lucano, i restanti epici e Seneca, quest'ultimo con molta misura, continuano a far posto alla divinità. In Valerio Flacco, Giove fin dai primordi ha stabilito un progetto mondiale, nell'ambito del quale l'impresa degli Argonauti è vista in un'ottica di ampio respiro come l'inaugurazione della navigazione e come l'inizio del trasferimento del potere dall'Oriente all'Occidente (I 531-573). Gli Argonauti sono chiamati a grandi imprese (*tendite in astra, viri*) poiché è difficile la strada del successo: *durum vobis iter et grave caeli / institui* (565s.). Giove è anche il supremo garante di questo progetto e del successo del viaggio argonautico, alla cui riuscita cerca invano di opporsi Marte. Giunone e Venere aiutano Giasone a conquistare l'amore di Medea, dando però origine con ciò anche alla fuga di Medea dalla Colchide e alle sue successive disavventure. Un'azione vendicativa di Venere, che si è sentita offesa a causa dei sacrifici omessi, deve essere considerata l'uccisione dei mariti per mano delle donne di Lemno⁹⁶. Ma Venere non allestisce da sola l'eccidio, come abbiamo visto, ma si avvale dell'aiuto della Fama ed è affiancata da un nugolo di spiriti della vendetta (*Pavor, Discordia, Irae, Dolus, Rabies*, 204ss.). Analogamente, Cibele (*tantae non immemor irae* III 27) si vendica del re Cizico che, infero-rato nella caccia, ha ucciso uno dei suoi leoni e ne ha esposto le spoglie come trofeo all'ingresso del proprio palazzo. Nel corso di una battaglia notturna egli viene ucciso dagli Argonauti, insieme a molti dei suoi uomini, e soltanto al momento di morire capisce di essere vittima della

⁹⁶ *Quocirca struit illa* (sc. *Venus*) *nefas Lemnoque merenti / exitium furiale movet* (II 101s.); cf. II 115ss.; 175.

vendetta della dea (III 235ss.). Con ciò si viene a toccare un nuovo motivo, il tema della vendetta che troviamo anche in Seneca e Stazio, i quali gli danno un posto centrale nelle loro opere.

Possiamo cominciare dal *Tieste*. Seneca, come abbiamo visto, introduce il dramma presentando l'ombra del defunto Tantalo e una Furia che lo spinge a entrare nel palazzo reale⁹⁷. Egli deve trasferire lo spettro della follia e del crimine degli antenati nei nipoti: *Ne sit irarum modus / pudorve, mentes caecus instiget furor, / rabies parentum duret et longum nefas / eat in nepotes* (26-29). L'obiettivo della Furia è di attizzare l'odio tra genitori e figli, il sospetto del marito nei confronti della moglie e la paura e il desiderio di vendetta tra fratelli (40-48). Neppure il cielo resterà immune da questa sciagura. A questa notte nella quale essa aizza Tantalo, ne seguirà un'altra ancora peggiore: | un oscuramento del cielo durante lo scannamento dei figli di Tieste da parte di Atreo e i suoi preparativi del cruento banchetto. L'introduzione di questi spiriti della vendetta non ha lo scopo di esimere Atreo dalle sue responsabilità e colpe per il suo progetto satanico. Né il prologo ha la sola funzione di creare un'atmosfera ed essere in consonanza con la raccapricciante vicenda. Il suo significato è piuttosto da ravvisare nel fatto che grazie alla loro presenza risulterà definitivamente chiaro che in una stirpe, una volta che hanno preso piede l'avidità di dominio, la slealtà e ogni sorta di malvagità, la maledizione di questi crimini è destinata a perpetuarsi e a generare sempre nuovi mali.

Un'azione non meno atroce Seneca fa escogitare nel prologo dell'*Hercules furens*, in questo caso addirittura alla dea Giunone. Ella fa la sua comparsa sulla terra piena di rancore per le umiliazioni patite a causa delle avventure amorose di Giove, gonfia di odio verso il figlio di lui e di Alcmena, Ercole. Pur con tutte le imprese, per quanto numerose e gravose, da lei imposte a Ercole non è riuscita a mettere a tacere il suo rancore. Tutto ciò che avrebbe dovuto metterlo in difficoltà è ridon-

⁹⁷ Cf., su questa scena iniziale, Kabsch 1968, 86-107, la quale ha mostrato in modo persuasivo il nodo inestricabile della maledizione della stirpe e la sua trasformazione in una maledizione di potere. Su Tisifone e sul ruolo di Giove *ibid.*, 107-128. Cf. anche Juhnke 1971, 56ss.

dato a suo onore (33-35). È più facile per lui eseguire i suoi ordini che per lei escogitarne di nuovi. Così la dea – come molte figure umane in Seneca – sprona se stessa all'ira (*perge ira, perge* 75), e alla fine si rende conto che Ercole può essere vinto non da nuovi e più severi incarichi, ma solo da se stesso (85). Per questa ultima azione di vendetta ella – al pari della Venere di Valerio Flacco – chiama in aiuto tutte le potenze inferi: *Megaera, Discordia, Scelus, Impietas, Error, Furor* – ma il colpo che Ercole scaglierà contro se stesso vuole guidarlo personalmente: sarà lei stessa a dirigere i suoi colpi sì che non manchino il bersaglio (118-120). In tal modo ella spera di coronare le precedenti iniziative di vendetta e di ottenere che a Ercole, contro il volere di Giove, sia precluso l'accesso al cielo. In un attacco di pazzia, Ercole mette in atto l'orrendo piano di Giunone e uccide moglie e figli. E se l'intento ultimo della dea | subisce un intralcio è solo perché Ercole abbandona l'idea del suicidio a favore di quella dell'espiazione e decidendo di continuare a vivere vince se stesso e cerca in tal modo di espriare il proprio delitto.

Il pensiero della vendetta domina anche nella *Tebaide* di Stazio che incomincia in modo simile al *Tieste* di Seneca. Il cieco Edipo, di cui il poeta con espressione tipicamente manieristica dice che sopravvive in una sorta di lungo morire (I 48) serrando in cuore lo spirito di vendetta, invoca, come già detto, Tisifone⁹⁸. E la Furia arriva, posandosi sul punto più alto del palazzo, e diffondendo nella reggia tebana il germe della discordia e di ogni crimine. Per dare maggiore intensità a questa presentazione, Stazio, come abbiamo visto, fa poco dopo risalire dal mondo dei morti, accompagnata da Mercurio, l'ombra di Laio, che entra nel palazzo tebano e, nelle sembianze di Tiresia, rimprovera Eteocle per la lentezza dei preparativi di guerra (II 102-119). Dice con enfasi di venire per incarico di Giove e, al momento di allontanarsi, quando si fa riconoscere, sfiora, con le bende regali insanguinate dalle

⁹⁸ I 46-130; cf. soprattutto: *Da, Tartarei regina barathri, / quod cupiam vidisse nefas, nec tarda sequetur / mens iuvenum; modo, digna, veni, mea pignora nosces* (I 85-87). Insieme a Tisifone penetrano nella reggia *furor, aegra laetis invidia, parens odii metus, regendi saevus amor, ruptae vices, iuris secundi ambitus impatiens, sociis comes discordia regnis* (I 126-129).

ferite inferte da Edipo, la gola del re. In tal modo si sottintende che già Edipo era pronto a uccidere pur di arrivare al trono tebano e ottenere il potere. Così c'è una specie di simbolico passaggio delle consegne del crimine: l'idea del delitto, come nel *Tieste* di Seneca, dal nonno si trasmette al nipote, in lui si radica e tutto questo per ordine di Giove.

Però questo non è ancora abbastanza. A queste motivazioni Stazio ne fa seguire un'altra sotto forma di concilio divino (I 197ss.). Giove, raffigurato con i tratti di un tiranno nel consiglio degli olimpici, manifesta il proprio sdegno per l'empietà degli uomini e per le loro mire e macchinazioni. È stanco di doverli colpire con il fulmine, ogni monito è stato inutile. Egli è pertanto deciso ad annientare le stirpi regali di Argo e di Tebe, sebbene ne sia egli stesso capostipite (I 224). Il desiderio di vendetta di Edipo non sarà vano: *meruere tuae, meruere tenebrae ultorem sperare Iovem* (I 240). Giove intende dar corpo direttamente, in veste di vendicatore, alla maledizione del vecchio re privatosi della vista: *totumque a stirpe revellam / exitiale genus* (242s.)⁹⁹.

L'atmosfera cupa e disperata che con questo discorso di Giove si diffonde per tutto il poema ha un correlativo simbolico nel fatto che la prima scena della vicenda terrena che Stazio fa scorrere davanti ai nostri occhi è la marcia del ramingo Polinice in fuga, in una notte buia, in mezzo alla furia degli elementi, alla volta di Argo. Non è un caso, anzi, è tipico del manierismo, che l'inizio della vicenda umana in Lucano, Seneca e in Stazio sia ambientato nel cuore della notte e che le potenze del sottosuolo e le ombre dei trapassati entrino in scena prima che facciano la loro comparsa gli esseri umani. La tenebra si diffonde sul mondo e la plumbea oscurità del buio notturno non solo occupa in modo spettrale gran parte delle ambientazioni di queste opere poetiche, ma assurge a simbolo dell'intera vicenda.

La temeraria decisione di Cesare di attraversare lo stretto fra la Grecia e l'Italia con la sola scorta di un barcaiolo – uno dei brani più avvincenti dell'intera *Pharsalia* –, la burrasca che si scatena immediatamente dopo e la titanica noncuranza di Cesare nei riguardi della furia

⁹⁹ «La *Tebaide* è un poema sulla solitudine degli uomini, che vanno in rovina per colpa della *perfidia* degli dèi» (Klinnert 1970, 137).

annientatrice degli elementi sono ambientate nel buio | della notte (V 504ss.). Volendo, prima della battaglia di Farsalo, interrogare la maga tessala Eritto, Sesto Pompeo si reca da lei dopo il calare della notte attraverso i campi deserti, per effettuare insieme a lei, in uno scenario da brivido, l'evocazione dei morti (VI 570ss.). Anche Silio Italico presenta Scipione, dopo l'annientamento in Spagna dell'esercito romano comandato dal padre e dallo zio, nell'atto di offrire un sacrificio funebre notturno e di evocare, in una zona sinistra del lago Averno, le anime dei trapassati dal regno dei morti (XIII 417ss.). La morte, di cui si è appena detto, del re dei Dolioni, in Valerio Flacco, causata dalla vendetta della dea Cibele, avviene nel buio della notte che tragicamente impedisce ai due schieramenti di riconoscersi (III 32ss.). Del suo fatale trasporto per Giasone – destato in lei da Venere durante la guerra contro gli alleati di Perse – Medea diventa cosciente immediatamente dopo, durante la notte, nel suo letto. Lei cerca di difendersi dall'amore insorgente (VII 1-25) – ma inutilmente. Il suo amore cresce allorquando, recandosi, di notte, al santuario di Ecate, incontra Giasone e gli promette il suo primo aiuto (VII 371ss.). Di notte, infine, ella abbandona il palazzo – come spinta dalle Furie – per rapire il vello e fuggire con Giasone (VIII 1ss.).

Seneca inizia l'*Hercules Furens* con un astioso monologo che Giunone tiene nel cuore della notte, nel corso del quale lei sente farsi più cruda l'ira nello scorgere le donne amate un tempo da Giove trasferite in cielo e mutate in stelle – una curiosa variazione senecana sul tema del notturno. Anche l'*Agamennone* e il *Tieste* cominciano nelle ultime ore della notte: il primo con l'apparizione dell'ombra di Tieste, il secondo con l'ombra di Tantalò e della Furia. Allorché Atreo ammazza i figli di Tieste e allorché egli si reca dal fratello con le teste e le membra velate degli uccisi, il sole si oscura (990ss.). |

Anche in Stazio eventi decisivi si verificano durante la notte, e ha quasi valenza simbolica il fatto che gran parte del primo e dell'ultimo libro – per non parlare dell'agguato teso da Eteocle a Tideo ai piedi della rupe della Sfinge (II 528ss.) e la strage notturna compiuta dagli Argivi al comando di Tiodamante nel campo dei Tebani (X 262ss.) – si svolgono nel buio della notte: alla fine del poema, il viaggio notturno di Argia alla volta di Tebe e la ricerca notturna del corpo del marito

sul campo di battaglia; all'inizio del poema la fuga di Polinice verso Argo. Davanti al palazzo di Adrasto egli viene coinvolto in una zuffa con Tideo in cui si è casualmente imbattuto e che è a sua volta profugo; solo grazie all'intervento di Adrasto l'equivoco è chiarito e la contesa appianata (I 401ss.). La *Tebaide* di Stazio è, pertanto, incorniciata da due duelli che si svolgono al buio. Infatti, quando i due fratelli si scontrano in duello, Giove sottrae alla terra la chiara luce del sole (XI 130ss.).

Questo duello, come già detto, è messo in moto e rinfocolato fino alla cruenta conclusione soprattutto dalle due Furie. La furia Tisifone insieme con Edipo non ha solo seminato la discordia tra i due fratelli, ma ha anche scatenato le prime scaramucce fra l'esercito argivo e l'esercito tebano, quando, dopo l'arrivo degli Argivi, ha fatto fallire il tentativo di mediazione di Giocasta, che li ha fatti quasi titubare (VII 559-563). E nelle successive battaglie si deve vedere in Tisifone la molla che scatena le atrocità alle quali si abbandonano i singoli guerrieri, come Tideo o Capaneo (cf. XI 76-83). E così come sul campo di battaglia rinfocola nei combattenti la furia di devastazione, è sempre lei lo spirito della maledizione che trascina alla rovina la casa regale di Tebe e insieme ad essa il popolo tebano. Stazio fa risalire a lei non solo il delitto di Edipo, che si vede consegnato a lei senza rimedio (I 56ss.), ma anche tutti i misfatti | della famiglia. Tisifone è la malvagia disseminatrice della corruzione, vera e propria incarnazione del male. Lei può dare impunemente sfogo alla propria malvagità in quanto neppure Giove ha (o vuole avere) autorità su di lei. Giove appare in Stazio solo di rado come un signore potente e autoritario, garante di un giusto ordine del mondo; egli è presentato invece, il più delle volte, come un dio punitore e vendicatore, che assolve con compiacimento a questa funzione. È lui che, come abbiamo appena visto, nel concilio degli olimpici emette il verdetto di annientamento, è lui che in una seconda riunione degli dèi confessa: *iam semina pugnae / ipse dedi* (III 235s.). Egli istiga ripetutamente Marte a combattere, e osserva senza un moto di compassione lo spargimento di sangue, patito dai due eserciti nei primi due giorni di battaglia (X 1ss.). Così non c'è da stupirsi granché che egli nel corso del duello fra i due fratelli lasci mano libera a Tisifone, che esulta selvaggiamente: *noster / hic campus nosterque dies* (XI 485s.).

Lo spirito e le iniziative di Tisifone rendono sostanzialmente diverso questo duello finale da quello che conclude l'*Eneide*, al cui modello Stazio, sul piano esteriore, si è abbastanza strettamente attenuto. In esso interferisce bensì una figura sovrumana – vale a dire la sorella semi-divina di Turno, la ninfa Giuturna –, però in veste di soccorritrice che vorrebbe sottrarre il fratello al duello. Alla fine è comunque costretta a cedere al volere di Giove e del Fato, che sanciscono la vittoria di Enea su Turno e la sconfitta di quest'ultimo. Una vittoria che significa la sicurezza dell'insediamento troiano in Italia e la fondazione di una nuova città, la cellula prima dell'*Imperium Romanum*. La lotta fraterna tra Eteocle e Polinice cancella invece ogni possibilità di eredi per i troni di Tebe e Argo, e tocca a un principe straniero rifondare un nuovo ordinamento per la desolata Tebe. Sull'*Eneide* aleggia la profezia che agli dèi della distrutta Troia, ai Penati, sarà concessa una nuova patria in Italia | e che queste divinità troiane saranno pegno di impero mondiale. La vicenda della *Tebaide*, al contrario, si svolge all'insegna dell'ira di Giove e da lui è considerata una punizione per la razza umana e il premio che il traviamiento degli uomini si è meritato dagli dèi. Il destino di Enea, che si distingue dagli altri uomini per il suo carattere pio e giusto, riceve un indirizzo corretto e definitivo, nel momento cruciale delle lunghe peregrinazioni dell'eroe, grazie al consiglio del padre Anchise. Sul destino dei due fratelli, invece, assolutamente incuranti nella loro avidità di potere di ogni diritto umano e divino, pesano la maledizione del padre Edipo e gli insistiti incitamenti alla lotta del padre del padre, Laio. Esempi di contrapposizioni come queste si possono aumentare a piacere. Si può quindi affermare senza timore che Stazio, che si professa seguace di Virgilio – anche se a reverente distanza (XII 816) –, nella concezione generale e in molte parti ha composto una anti-*Eneide*¹⁰⁰. Lo stesso, però, già da tempo si è detto, e con ragione, per Lucano, che ha fatto del suo Cesare il distruttore dello Stato romano celebrato da Virgilio.

¹⁰⁰ Gossage 1969, nella sua indagine dedicata a somiglianze e dipendenze della poesia epica di età flavia da Virgilio, ha ignorato quasi completamente questo aspetto.

VII

[*Sulla rappresentazione dell'uomo e del mondo nel classicismo augusteo e nel manierismo di età imperiale*]

Alla luce di questo dato di fatto sorge un'ultima questione, importante per stabilire la vera natura del manierismo romano: le scelte tematiche, argomento dal quale abbiamo preso le mosse in questo saggio, e il modo in cui questi temi sono trattati sono semplicemente conformati all'esigenza di megadimensionalità, di dinamicità e di pathos in contrasto con le masse visivamente commensurabili, con le passioni dominate e con il ritmo padroneggiato della poesia classica? Questa polarità rispetto alla poesia classica della Roma augustea è solo una circostanza puramente estetico-letteraria, solo una questione pertinente la retorica il cui influsso pervasivo ormai non può più in alcun modo essere frenato, oppure mira realmente a scandagliare negli angoli più reconditi della natura umana e della realtà? Non c'è alcun dubbio che a una prima lettura di queste opere poetiche di età imperiale risulta evidentissimo l'antagonismo linguistico-formale con la lingua poetica degli augustei. Non dico certo una novità affermando che la lettura di Lucano, di Valerio Flacco e di Stazio è tutt'altro che facile e che anche le affilate *sententiae* delle tragedie di Seneca, in particolare nelle sticomitie, possono comportare certe difficoltà. Ciò si deve al fatto innanzitutto che i significati tecnici di singole parole, l'artificiosità di talune espressioni e lo scarto concettuale con passaggi dal concreto all'astratto e viceversa sono frutto della volontà di quei poeti di superare i modelli classici. A questo riguardo, un ruolo determinante hanno avuto sia la ricerca di una espressività potenziata e di gigantismo concettuale, di forza di suggestione a livello acustico e visuale, di nuove metafore e immagini, come pure lo sforzo verso una brillantezza ottenuta a colpi di bulino e verso un uso concettoso del paradosso¹⁰¹. Sono costretto a rinunciare – anche se malvolentieri – a produrre le prove di questo manierismo

¹⁰¹ Cf. Lefèvre 1970, 59ss.

linguistico, perché può essere illustrato solo sul testo latino ed esigerebbe notevole spazio. Ci sarebbe poi il pericolo, con esegesi di per sé magari interessanti, di perdere di vista il filo del discorso complessivo. |

Ora, le variazioni contenutistiche nei singoli motivi, nelle trame, nella rielaborazione delle diverse figure e nel senso complessivo delle singole opere poetiche si devono spiegare soltanto con quella medesima volontà di superare il modello, che, a una comparazione puramente linguistica, sembra risultare l'impulso che induce alla ricerca di molte innovazioni? Dopo quanto si è detto a proposito dei singoli personaggi e dei contesti nei quali essi agiscono, a me sembra di dover rispondere negativamente. Queste opere sono prodotte da una concezione dell'uomo e del mondo del tutto particolare, che nel suo atteggiamento di fondo, pessimistico e passionale, si contrappone radicalmente alla produzione poetica classica, che, nella sua consapevolezza della sofferenza e della malvagità umana, rimane tuttavia pur sempre fidente in un percorso razionale e positivo del destino. Nella poesia augustea c'è la speranza che il lato buono dell'uomo trionfi e che l'ordine si instauri nel mondo. I drammi e i poemi epici della prima età imperiale – come, più tardi, le opere storiche di Tacito – mettono invece a nudo quello che c'è di malvagio nell'animo umano; mettono in campo le potenze infernali e fanno percepire la sensazione di tenebra che si è calata sul mondo. Tali opere sono animate da un'acuta dissonanza di enfatica voluttà di morte e di lamento su di essa e dalle urla febbrili dell'odio e della vendetta. Per finire, c'è una contrapposizione di fondo fra le due epoche, che esige nuove forme espressive e una nuova lingua, per dare forma credibile alla mutata immagine dell'uomo e del mondo¹⁰². |

E tuttavia, a dispetto di tutte le differenze, c'è, se vedo bene, un punto di contatto che consente di collegare le due concezioni del mondo. Esso consiste nella mentalità prettamente romana che guarda ai rapporti di forza politici e individuali e all'ordine statale e che cerca

¹⁰² Alla fine della sua analisi dell'incontro fra Tiresia e il defunto Laio, del quarto libro della *Tebaide*, Juhnke 1971 sostiene recisamente l'intima correlazione fra mutata tecnica narrativa e mutata immagine dell'individuo (p. 279; cf. anche 297).

attraverso di essi di capire e interpretare la posizione dell'uomo nel mondo. Non mi pare casuale che nei poemi da noi considerati giochi un ruolo centrale il tema della conquista e della gestione del potere. Una problematica largamente presente anche nelle opere di Virgilio e Orazio. Entrambi hanno com'è noto ripetutamente espresso nelle loro opere progetti e speranze di un ordine nuovo, giusto e armonico nelle sue intime strutture, in grado di conciliare gli interessi dello stato e dell'individuo. Basterà qui rinviare alla IV *ecloga* e all'inizio dell'*Eneide*, in cui Virgilio fa annunciare a Giove in un'ampia profezia sulla storia di Roma l'avvento di una nuova età dell'oro, che avrà la sua realizzazione sotto Augusto¹⁰³. Orazio, dopo aver disperato negli *Epodi* 16 e 7 del futuro dello Stato romano, in un lento processo di maturazione si è avvicinato a Ottaviano e nelle sue ultime odi, IV 5 e IV 15, ha celebrato con profondo senso di gratitudine il nuovo ordine da lui instaurato¹⁰⁴.

La riforma costituzionale operata da Augusto era stata alterata dai suoi successori, e Lucano, negli ultimi anni di vita, l'ha sentita come una sorta di assolutismo | tirannico. In questa opinione non era isolato. Anche Seneca, alla fine della sua esistenza, la condivise, insieme a numerosi seguaci della filosofia stoica. Tacito, nella sua descrizione del regno di Nerone, ci consente di farci un'idea non superficiale dell'opposizione stoica, cui appartenevano i due poeti. Lucano vede nel fondatore della monarchia a Roma, cioè Cesare, il nemico della costituzione repubblicana, lo spregiatore di ogni diritto e l'oppressore della libertà umana. Il suo poema non è certo un pamphlet politico, anche se la minaccia recata alla supremazia mondiale di Roma dalla furia di Cesare e il sangue delle vittime della guerra civile sollevano l'indignazione del poeta. Nel conflitto fra Cesare e Pompeo e nella tensione fra Cesare e i soldati romani e i cittadini è stato messo a nudo, secondo Lucano, il problema della potenza e del governo romano. Nel preambolo della

¹⁰³ Verg. *Aen.* I 257-296; inoltre (Anchise rivolto a Enea): *hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arva / Saturno quondam* (*Aen.* VI 791-794).

¹⁰⁴ Cf. Dahlmann 1958, 340ss.

sua *Pharsalia* egli – come farà più tardi Tacito – traccia un quadro di Roma nel quale la depravazione politica e morale vien fatta rimontare ai disordini rivoluzionari e allo spargimento di sangue all'epoca di Mario e Silla (II 68-233), e ancor più su fino a Romolo e Remo (I 67ss.). A partire dall'uccisione di Remo ad opera di Romolo, egli ravvisa nel cattivo uso della potenza da parte del monarca e nell'avidità di potere di colui che è stato spossessato dei suoi diritti una sorta di maledizione che sovrasta la storia di Roma: *Nulla fides regni sociis, omnisque potestas / impatiens consortis erit* (I 92s.). La maledizione del potere è di non essere divisibile e gli animi avidi di potere sono destinati a soggiacere a questa maledizione.

Abbiamo già visto nel *Tieste* di Seneca e in Stazio, nella *Tebaide*, la maledizione della stirpe, cui sono dannati il casato di Pelope e la famiglia regale tebana, trasformarsi in maledizione del potere. Una volta che, con l'omicidio e il tradimento, la malvagità si è insinuata in una famiglia o in un popolo, essa si propaga come un subdolo veleno – sempre efficace nell'indurre il nuovo detentore del potere a nuove esaltazioni | e atti di arbitrio. I poeti – come pure Tacito – sono consapevoli che questo pericolo incombe sul popolo romano, sia che tematizzino il concetto in un'opera storica sulla presa di potere ad opera di Cesare o di argomento mitologico come il *Tieste* o la battaglia dei Sette contro Tebe. Comunque, né la maledizione degli antenati né la depravazione contemporanea esimono il potente dalle sue responsabilità o lo giustificano. Quello che ha acceso l'immaginazione dei poeti di età imperiale è la fisionomia intellettuale di questo tipo di personaggio e l'atteggiamento da lui tenuto nell'esercizio del potere (che essi fanno che si rispecchino nella vampa delle loro passioni, nell'immagine delle loro azioni atroci e nel pathos dei loro discorsi).

Nel già citato colloquio fra Atreo e il servo, Seneca, che nei drammi come nelle opere in prosa ha delineato sia la figura del giusto monarca che quella del tiranno, fa rivelare ad Atreo i principii del suo potere tirannico. Essi sono determinati dal segreto timore di una improvvisa caduta da un lato e dall'altro da puro arbitrio e gusto di potenza (204-335). Atreo, sarcastico, replicando al servo afferma che la prerogativa più alta del potere regale è quella di costringere il popolo non solo a subire le azioni del principe ma addirittura a lodarle. Il re ha la libertà

di fare ciò che gli piace; scrupoli morali e religiosi e vincoli civili hanno valore solo per il popolo. Le norme dell'umanità non valgono per il sovrano. Quanto a lui può infliggere le punizioni che vuole. Perfino il permesso di morire gli deve essere chiesto. In preparazione del suo assassinio, Atreo invoca nel suo palazzo le Furie e le Erinni, che abbiamo visto anche in Stazio entrare nella reggia tebana. Pensieri e decisioni di coloro che aspirano al potere o che già lo detengono sono ben sintetizzati nell' incisivo motto, che è anche un monito, pronunciato da Tieste: *non capit regnum duos* (444). |

In questa frase si concentra il tema di fondo dei poemi di Lucano e Stazio¹⁰⁵. Per fissare l'effetto di Tisifone sui due fratelli, Stazio si esprime con parole che ricordano i concetti e i versi appena citati di Lucano: il cuore dei due fratelli è invaso dalla follia che è propria della loro stirpe, e in più da invidia, odio e paura, e inoltre dalla brama di potere: *inde regendi / saevus amor, ruptaeque vices iurisque secundi / ambitus impatiens et summo dulcius unum / stare loco, sociisque comes discordia regnis* (I 127-130). I fratelli sono fin dall'inizio determinati ad annientare il rivale anche a costo della propria vita. Il potere cui aspirano non si può spartire, e chi lo detiene non è disposto a farsi da parte. Così, il fatto che anche le fiamme del rogo, sul quale nel buio notturno i cadaveri dei due fratelli sono bruciati inavvertitamente (in modo paradossale) l'uno a fianco dell'altro, si dividono in due distinte lingue di fuoco, appare come un impressionante simbolo dell'irriducibile odio fraterno (XII 429ss.).

E tuttavia con la morte dei due fratelli non finisce la follia tebana. Prende il potere Creonte. Stazio, poco prima, in occasione del sacrificio volontario del figlio, lo aveva raffigurato come un padre affettuoso, abbandonato ad accorati lamenti (X 793-814)¹⁰⁶. Però nel momento della presa del potere egli diventa un tiranno che non indietreggia di fronte a nulla pur di affermare la propria autorità. Anche se già prima del duello finale, dalla bassezza del suo subdolo carattere mostrata

¹⁰⁵ Stazio, nella formulazione dei suoi pensieri, si è attenuto strettamente a Lucano; Kabsch 1968, 92ss.

¹⁰⁶ Sulla figura di Creonte cf. Kabsch 1968, 48ss.

nei lamenti per la morte del figlio, Eteocle aveva sospettato | della sua segreta aspirazione al potere¹⁰⁷, ora si ha la conferma spaventosa che l'assunzione dello scettro rende anche lui uguale agli altri rappresentanti della dinastia tebana assetati di potere: *scandit fatale tyrannis / flebilis Aoniae solum: pro blanda potestas / et sceptri malesuadus amor!* (XI 654-656). Egli spregia i legami di natura e gli imperativi etici e religiosi. Caccia Edipo in esilio, proibisce la sepoltura dei caduti argivi e fa imprigionare e condannare a morte la moglie e la sorella di Polinice che, a dispetto del suo divieto, ne hanno bruciato il cadavere. Quando arriva un inviato del re Teseo e gli chiede di consentire l'ingresso delle truppe per seppellire gli Argivi, Creonte è assalito dalla paura, ma nondimeno respinge con alterigia l'araldo. Già egli vede le Furie e i fantasmi degli Argivi morti si rallegrano della sua imminente caduta, e tuttavia aizza gli esausti Tebani ad una nuova lotta (XII 677-697). Solo la sua morte nel duello conclusivo con Teseo pone fine alla follia tirannica e alla brama di potere dei principi della reggia di Tebe. Con la figura chiara del monarca di Atene nella città appestata si diffonde un'aria sana – come avviene con la presa del potere da parte di Fortebraccio nell'*Amleto* di Shakespeare.

Viene immediato supporre che gli anni dell'esilio e di reggenza, le amare esperienze del governo neroniano, il sanguinoso anno dei quattro imperatori e la tirannide di Domiziano¹⁰⁸ abbiano indotto rispetti-

¹⁰⁷ *Sed spes sub lacrimis, spes atque occulta cupido / his latet: insano praetendis funera voto / meque premis frustra vacuae ceu proximus aulae* (XI 300-302).

¹⁰⁸ Non posso fare a meno, a questo punto, di citare uno stralcio di una caratterizzazione di Domiziano che conduce una cornice di realtà storica attuale (del periodo dei nostri epici) attorno alle figure poetiche di principi create da questi ultimi: «Lui (Domiziano) non era però affatto disposto a fare una qualche concessione all'opposizione aristocratica. Era, al contrario, deciso a imporsi a tutti i costi. Alla tesi del dovere del sovrano di ottemperare a un certo codice di comportamento e di conformarsi al modello di principe filosoficamente ispirato, egli ribatteva, molto esplicitamente, la tesi contraria secondo cui il monarca reca in sé la misura del proprio agire e il solo obbligo che ha è quello di manifestare in concreto il proprio volere. Al di fuori del quale non c'è posto per altre istanze

vamente Seneca, Lucano e gli altri poeti epici a trattare queste | problematiche relative al potere. Non va però sottovalutata la possibilità che Valerio Flacco e Silio Italico e soprattutto Stazio siano stati influenzati da Seneca e Lucano né si può ignorare che nelle scuole di retorica e di filosofia si discuteva sia della tirannide che della monarchia legittima e si raccoglievano i relativi materiali di caratterizzazione. Non è facile stabilire quanto nell'epica dei singoli poeti sia derivato da queste fonti o dall'esperienza politica e umana e dalla riflessione personale. Ma, in ogni caso, sarebbe fuorviante intendere le opere poetiche in questione come semplice espansione di studi retorici o come una loro mera versificazione. I contenuti concettuali e l'impegno stilistico hanno il marchio individuale dei singoli poeti, ma allo stesso tempo sono anche condizionati dallo spirito della società e del tempo in cui essi vivevano¹⁰⁹. Se poi questi poeti, tratteggiando | le loro figure di principi e le lotte per il potere assoluto, abbiano voluto o no ammonire o impressionare i sovrani di Roma è difficile da stabilire. Molto probabilmente,

interne o esterne... Domiziano volle essere autocrate con piena coscienza della portata della sua azione» (Heuss 1960, 333).

¹⁰⁹ Da una importante recensione di Langerbeck (1964, 448ss.) al libro di Schetter 1960, nella quale l'autore revoca in dubbio la tesi di Schetter del carattere meramente artificiale della *Tebaide*, meritano di essere riportate le seguenti frasi: «Al contrario, si pone piuttosto il problema se non sia il caso, anche nella poesia romana, perlomeno a partire dalla tragedia di Seneca, di mettere in stretta relazione il tema mitologico con le vicende storiche contemporanee di più stretta attualità... Solo che la predilezione per questo *furor* non va spiegata ogni volta esclusivamente a livello estetico vale a dire come una forma di interesse del poeta per il patologico. In particolare, la scomparsa degli dèi in un poema così schiettamente mitologico è in certa misura eloquente riguardo all'idea che del mondo e dell'uomo ha il poeta, in cui non ha più spazio alcuno l'interrogativo inerente il senso provvidenziale della storia... E per finire, l'antichità non accettava come valido in ultima istanza l'ottimismo, già poco credibile perfino ai tempi di Virgilio, che prometteva una *Roma aeterna* garantita dalla Provvidenza divina. Vincenti e convincenti, quindi 'validi in ultima istanza', restavano piuttosto i grandi esponenti della disperazione intellettuale. Già Stazio ha posto dietro la metafisica della storia di Virgilio più di un punto di domanda».

Seneca, nei suoi drammi – così come negli scritti filosofici –, ha inteso offrire modelli di comportamento la cui condotta esemplare o riprovevole doveva indurre all'imitazione o al rifiuto¹¹⁰. Questo, di certo, non riguardava solo i potenti. Nell'epifonema con cui suggella il racconto del duello, Stazio esclama: *omnibus in terris scelus hoc omnique sub aevo / viderit una dies, monstrumque infame futuris / excidat, | et soli memorent haec proelia reges* (XI 577-579). Al gran numero di versi lucanei che mettono in guardia contro la minaccia della perdita della libertà personale e politica portata dal fondatore della monarchia a Roma, Cesare, è appena il caso di rinviare. Comunque si vogliano considerare queste intenzioni, ora più ora meno marcate, la sostanza del messaggio poetico dei drammi di Seneca e dei quattro poemi presi in esame è la messa a nudo dell'avidità di potere e di autoaffermazione come esempio di forza distruttiva delle passioni umane. L'eccesso mostruosamente smisurato di odio e vendetta, di dolore e passione ha avuto quale implicazione le dimensioni ipertrofiche di questi poemi nella forma e nel contenuto. Ma nello stesso tempo è il nocciolo poetico dell'immagine dell'uomo e della visione del mondo di questi poemi, che noi ci siamo sforzati di interpretare come unitario stile di un'epoca e abbiamo chiamato manierismo romano.

¹¹⁰ In quale misura Seneca volesse attraverso i propri drammi esercitare opera educativa e in qual modo egli volesse o comunicare vedute specificamente politiche ovvero sollecitare al riguardo una riflessione, è – com'è noto – oggetto di serrato dibattito. Dalla vasta bibliografia mi limiterò a citare due tesi contrapposte intorno al *Tieste* di Seneca. Mentre Knoche 1941 giunge alla conclusione che «la tragedia di Seneca, secondo le intenzioni dell'autore, era filosofica» e ha come obiettivo «il risveglio della volontà in modo filosoficamente determinato e il suo controllo» (p. 64), Sipple 1938, 81ss., nella stessa tragedia, vede (sia detto con schiettezza: a torto) riferimenti politici molto concreti. Una posizione intermedia assume Seidensticker 1969, scrivendo, a mio parere giustamente: «Oggi non può sussistere dubbio alcuno che né l'aspetto politico né quello educativo né quello filosofico né quello estetico-letterario può essere isolato» (p. 12). Cf. anche le puntuali note alle velate allusioni «alla realtà politica di Roma sotto imperatori come Caligola, Claudio e Nerone» (p. 196).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- von Albrecht 1964
M. von Albrecht, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964.
- von Albrecht 1968
M. von Albrecht, *Claudia Quinta bei Silius Italicus und bei Ovid*, «Der altsprachliche Unterricht» XI/1 (1968), 76-95.
- Anliker 1960
K. Anliker, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Bern und Stuttgart 1960.
- Bahrenfuß 1951
W. Bahrenfuß, *Die Abenteuer der Argonauten auf Lemnos bei Apollonios Rhodios, Valerius Flaccus und Papinius Statius*, diss. Kiel 1951 (datt.).
- Burck 1970
E. Burck, *Kampf und Tod des Cyzicus bei Valerius Flaccus*, in *Mélanges Marcel Durry*, «Revue des études latines» XLVII bis (1970), 173-198 [= in Id., *Vom Menschenbild in der römischen Literatur. Ausgewählte Schriften*, II, Heidelberg 1981, 537-557].
- Burck 1971
E. Burck, *Die Vorbereitung der Taciteischen Menschen- und Herrscherbildes in der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*, in G. Radke (ed.), *Politik und literarische Kunst im Werk des Tacitus*, «Der altsprachliche Unterricht» XIV/1 (1971), 37-60 [= in E. Burck, *Vom Menschenbild in der römischen Literatur. Ausgewählte Schriften*, II, Heidelberg 1981, 251-277].
- Cancik 1965
H. Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim 1965.
- Cancik 1968
H. Cancik, *Eine epikureische Villa*, «Der altsprachliche Unterricht» XI/1 (1968), 62-75.
- Coffey 1957
M. Coffey, *Seneca Tragedies Including Pseudo-Seneca «Octavia» and Epigrams Attributed to Seneca (1922-1955)*, «Lustrum» II (1957), 113-186.
- Curtius 1948
E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 [trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992].

Dahlmann 1958

H. Dahlmann, *Die letzte Ode des Horaz*, «Gymnasium» LXV (1958), 340-355 [= in H. Oppermann (ed.), *Wege zu Horaz*, Darmstadt 1972, 328-348].

Erren 1970

M. Erren, *Zierlicher Schauder – Das Gefällige am Grauen der Thebais des Statius*, in W. Wimmel (ed.), *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift für Karl Büchner*, Wiesbaden 1970, 88-96.

Fleske 1914

W. Fleske, *Vermischte Beiträge zum literarischen Portrait des Tyrannen im Anschluß an die Deklamationen*, diss. Bonn 1914.

Friedrich 1956

H. Friedrich, *Episches Unwetter*, in *Festschrift Bruno Snell zum 60. Geburtstag am 18. Juni 1956, von Freunden und Schülern überreicht*, München 1956, 77-85.

Friedrich 1963

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

Friedrich 1965

H. Friedrich, *Manierismus*, in W. H. Friedrich – W. Killy (ed.), *Das Fischer Lexikon, Literatur*, II, Frankfurt 1965, 353-358.

Friedrich 1938

W. H. Friedrich, *Cato, Caesar und Fortuna bei Lucan*, «Hermes» LXXIII (1938), 391-421 [= in W. Rutz (ed.), *Lucan*, Darmstadt 1970, 70-102].

Friedrich 1967

W. H. Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967.

Fuhrmann 1968

M. Fuhrmann, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in H. R. Jauss (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene der Ästhetischen*, «Poetik und Hermeneutik» III, München 1968, 23-66.

Gigon 1938

O. Gigon, *Bemerkungen zu Senecas Thyestes*, «Philologus» XCIII (1938-1939) 176-83.

Gossage 1969

A. J. Gossage, *Virgil and the Flavian Epic*, in D. R. Dudley (ed.), *Virgil*, London 1969, 67-93.

Götting 1969

M. Götting, *Hypsipyle in der Thebais des Statius*, diss. Tübingen 1969.

Hauser 1964

A. Hauser, *Der Manierismus*, München 1964 [trad. it. *Il manierismo*, Torino 1965].

Helm 1956

R. Helm, *Nachaugusteische nichtchristliche Dichter, I, 1925-1942*, «Lustrum» I (1956), 255-272.

Hempelmann 1960

A. Hempelmann, *Senecas Medea als eigenständiges Kunstwerk*, diss. Kiel 1960 (datt.).

Heuss 1960

A. Heuss, *Römische Geschichte*, Braunschweig 1960.

Hocke 1957

G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth / Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957.

Hocke 1959

G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959 [trad. it. *Il manierismo in letteratura. Alchimia verbale e altre combinazioni esoteriche*, Milano 1965].

Hübner 1970

W. Hübner, *Dirae im römischen Epos*, Hildesheim 1970.

Juhnke 1971

H. Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*, München 1971.

Kabsch 1968

E. Kabsch, *Funktion und Stellung des zwölften Buchs der Thebais des Statius*, Kiel 1968.

Klinnert 1970

Th. C. Klinnert, *Capaneus – Hyppomedon*, Heidelberg 1970.

Knoche 1941

U. Knoche, *Senecas Atreus. Ein Beispiel*, «Die Antike» XVII (1941), 60-76 [= in E. Lefèvre (ed.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 58-66; 477-489].

König 1957

F. König, *Mensch und Welt bei Lucan im Spiegel bildhafter Darstellung*, diss. Kiel 1957 (datt.).

Kröner 1968

H. O. Kröner, *Zu den künstlerischen Absichten des Valerius Flaccus. Die*

- Darstellung des Faustkampfes zwischen Amycus und Pollux*, «Hermes» XCVI (1968), 733-754.
- Krumbholz 1955
G. Krumbholz, *Der Erzählungsstil in der Thebais des Statius*, «Glotta» XXXIV (1955), 93-139; 231-260.
- Kullmann 1970
W. Kullmann, *Medeas Entwicklung bei Seneca*, in W. Wimmel (ed.), *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner*, II, Wiesbaden 1970, 158-167.
- Kytzler 1955
B. Kytzler, *Statius-Studien*, diss. Berlin 1955 (datt.).
- Kytzler 1960
B. Kytzler, *Beobachtungen zum Prooemium der Thebais*, «Hermes» LXXXVIII (1960), 331-354.
- Kytzler 1962
B. Kytzler, *Gleichnisgruppen in der Thebais des Statius*, «Wiener Studien» LXXV (1962), 141-160.
- Kytzler 1968
B. Kytzler, *Der Bittgang der argivischen Frauen (Statius, Thebais X, 49-83)*, «Der altsprachliche Unterricht» XI/1 (1968), 50-61.
- Kytzler 1968a
B. Kytzler, *Beobachtungen zu den Wettspielen in der Thebais des Statius*, «Traditio» XXIV (1968), 1-15.
- Kytzler 1969
B. Kytzler, *Imitatio und Aemulatio in der Thebais des Statius*, «Hermes» XCVII (1969), 209-232.
- Langerbeck 1964
H. Langerbeck, rec. a W. Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden 1960, «Rivista di filologia e di istruzione classica», XCII (1964), 447-450.
- Lefèvre 1966
E. Lefèvre, *Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon*, «Hermes» XCIV (1966), 482-496 [= in Id. (ed.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 457-476].
- Lefèvre 1970
E. Lefèvre, *Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit*, «Poetica» III (1970), 59-82.

Lesky 1923

A. Lesky, *Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes*, «Wiener Studien» XLIII (1922/1923), 172-198 [= in Id., *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, Bern-München 1966, 519-540].

Lorenz 1968

G. Lorenz, *Vergleichende Interpretationen zu Silius Italicus und Statius (Iuno und die Ursachen des Krieges – Die Leichenspiele)*, diss. Kiel 1968.

Luipold 1970

H. A. Luipold, *Die Bruder-Gleichnisse in der Thebais des Statius*, Tübingen 1970.

Manierismo 1962

Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini. Relazioni e discussioni, «Convegno internazionale, Roma 21-24 aprile 1960, Accademia Nazionale dei Lincei», Roma 1962.

Marti 1970

B. M. Marti, *La structure de la Pharsale*, in *Lucain*, «Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt», XV, Vandoeuvres-Genève 1970, 3-38.

Maurach 1966

G. Maurach, *Jason und Medea bei Seneca*, «Antike und Abendland» XII (1966), 125-140 [= in E. Lefèvre (ed.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 292-320].

Mehmel 1934

F. Mehmel, *Valerius Flaccus*, Hamburg 1934.

Metger 1957

W. Metger, *Kampf und Tod in Lucans Pharsalia*, diss. Kiel 1957.

Mette 1964

H. J. Mette, *Die römische Tragödie (insbesondere für Jahre 1945-1964)*, «Lustrum» IX (1964), 160-194.

Norden 1909

E. Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, I-II, Leipzig 1909 [1915³; trad. it. *La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della rinascenza*, Roma 1986].

Opelt 1951

I. Opelt, *Der Tyrann als Unmensch in der Tragödie des L. Annaeus Seneca*, diss. Freiburg 1951 (datt.).

Opelt 1957

I. Opelt, *Die Seeschlacht vor Massilia bei Lucan*, «Hermes» LXXXV (1957), 435-455.

Pfligersdorffer 1961

G. Pfligersdorffer, *Fatum und Fortuna. Ein Versuch zu einem Thema frühkaiserzeitlicher Weltanschauung*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft» N. F. II (1961), 1-30.

Regenbogen 1930

O. Regenbogen, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, «Vorträge der Bibliothek Warburg», Leipzig-Berlin 1930, 167-218 [= in Id., *Kleine Schriften*, München 1961, 409-462].

Regenbogen 1936

O. Regenbogen, *Seneca als Denker römischer Willenshaltung*, «Die Antike» XII (1936), 107-130 [= in Id., *Kleine Schriften*, München 1961, 387-408].

Rieks 1967

R. Rieks, *Homo, Humanus, Humanitas*, München 1967.

Rowland 1969

R. J. Rowland jr., *The Significance of Massilia in Lucan*, «Hermes» XCVII (1969), 204-208.

Rutz 1960

W. Rutz, *Amor mortis bei Lucan*, «Hermes» LXXXVIII (1960), 462-475.

Rutz 1963

W. Rutz, *Die Träume des Pompeius in Lucans Pharsalia*, «Hermes» XCI (1963), 334-345 [= in Id. (ed.), *Lucan*, Darmstadt 1970, 509-534].

Rutz 1964

W. Rutz, *Lucan 1943-1963*, «Lustrum» IX (1964), 243-334.

Rutz 1966

W. Rutz, *Zweiter Nachtrag zum Lucan-Bericht Lustrum 9*, «Lustrum» X (1966), 246-256; 258-259.

Rutz 1968

W. Rutz, *Lucans Pompeius*, «Der altsprachliche Unterricht» XI/1 (1968), 5-22.

Rutz 1970

W. Rutz (ed.), *Lucan*, Darmstadt 1970.

Schetter 1959

W. Schetter, *Die Buchzahl der Argonautica des Valerius Flaccus*, «Philologus» CIII (1959), 297-308 [= in Id., *Kaiserzeit und Spätantike. Kleine Schriften 1957-1992*, Stuttgart 1994, 79-88].

Schetter 1960

W. Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden 1960.

Schetter 1962

W. Schetter, *Die Einheit des Prooemium zur Thebais des Statius*, «Museum Helveticum» XIX (1962), 204-217 [=in Id., *Kaiserzeit und Spätantike. Kleine Schriften 1957-1992*, Stuttgart 1994, 89-103].

Schotes 1969

H. A. Schotes, *Stoische Physik, Psychologie und Theologie bei Lucan*, diss. Bonn 1969.

Schunk 1955

P. Schunk, *Römisches Sterben insbesondere bei Tacitus*, diss. Heidelberg 1955 (datt.).

Seidensticker 1969

B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969.

Seitz 1965

K. Seitz, *Der pathetische Erzählstil Lucans*, «Hermes» XCIII (1965), 204-232.

Sipple 1938

A. Sipple, *Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher*, Würzburg 1938.

Springer 1952

F. K. Springer, *Tyrannus. Untersuchungen zur politischen Ideologie der Römer*, diss. Köln 1952 (datt.).

Steidle 1944

W. Steidle, *Bemerkungen zu Senecas Tragödien 1: Die Gestalt des Thyest*, «Philologus» XCVI (1944), 250-264.

von Stosch 1968

Gisela von Stosch, *Untersuchungen zu den Leichenspielen in der Thebais des Statius*, diss. Tübingen 1968.

Trabert 1953

K. H. Trabert, *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca*, diss. Erlangen 1953.

Vögler 1968

G. Vögler, *Das neunte Buch innerhalb der Pharsalia des Lucan und die Frage der Vollendung des Epos*, «Philologus» CXII (1968), 222-268.

Wanke 1964

Chr. Wanke, *Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, Heidelberg 1964.

Wetzel 1957

S. Wetzel, *Die Gestalt der Medea bei Valerius Flaccus*, diss. Kiel 1957 (datt.).

Willmer 1958

Kl. Willmer, *Das Domitianbild des Tacitus*, diss. Hamburg 1958 (datt.).

Wistrand 1956

E. K. H. Wistrand, *Die Chronologie der Punica des Silius Italicus. Beiträge zur Interpretation der flavischen Literatur*, Göteborg 1956.

Zwierlein 1966

O. Zwierlein, *Die Recitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan 1966.

Indice dei passi citati

- Caesar
civ.
 I 35-36. 56-58. 57, 3: 4 *nt.* 2
 II 1-16. 6, 1-6: 4 *nt.* 2
- Euripides
Phoen. 135ss.: 49
- Homerus
Il. VI 292-502: 53 *nt.* 78
- Horatius
epod. 7. 16: 73
carm. IV 5. 15: 73
- Lucanus
 I 16-233: 47. 70. 70ss.: 37. 92s.:
 74. 109-111: 37. 120: 40.
 123s: 38. 135. 135ss.: 37.
 144s.: 38. 151ss.: 38. 158-
 182: 37. 190s.: 38. 201s.: 38
nt. 55. 225s.: 63 *nt.* 94. 444: 37
 II 16ss.: 53 *nt.* 78. 42: 54. 68-
 233: 74. 98-220: 5. 326-348:
 54. 348: 54
 III 154-168: 39. 399-452: 39.
 436s.: 39 *nt.* 57. 448s.: 39.
 509-762: 4. 634: 5. 687-710:
 56
 IV 292ss.: 44 *nt.* 66. 351s.: 64
 V 1-3: 41. 206-208: 22 *nt.* 30.
 340ss.: 39 *nt.* 56. 504ss.: 68.
 668-671: 39 *nt.* 59. 670s.: 39.
 723-798: 55. 799-819: 55
 VI 1-53: 6. 6ss.: 39. 570ss.: 68.
 791s.: 22 *nt.* 30. 806s.: 22 *nt.*
 30
- VII 7ss.: 41. 52: 41. 59-84: 22
nt. 30. 68ss.: 41. 85s.: 42, 63
nt. 95. 89: 63 *nt.* 95. 433:
 64. 445-447: 63. 504-646: 5.
 644: 64. 659ss.: 42. 677-682:
 42 *nt.* 63. 771-846: 5. 792ss.:
 40. 862: 40
- VIII 54-61: 55. 84-108: 55.
 621ss.: 42. 621-624: 42 *nt.*
 64. 631-635: 42 *nt.* 64. 637-
 662: 54.
- IX 88-90: 54. 370-410: 6. 379-
 392: 43 *nt.* 65. 406: 43 *nt.* 65.
 881s.: 43 *nt.* 65. 1062s.: 40
nt. 60. 1062-1108: 40. 1066-
 1068: 40 *nt.* 60
- X 92-169: 6. 340: 22 *nt.* 30. 386:
 33 *nt.* 30. 528: 22 *nt.* 30
- Plutarchus
Caes. 32: 38 *nt.* 59
Pomp. 60: 38 *nt.* 59
- Seneca
Agam. 115: 33 *nt.* 41. 259: 35 *nt.*
 47
Herc. fur. 990ss.: 68
Med. 380-396. 423-425. 549-
 550. 563. 670-675: 61. 910:
 62
Tro. 1-66: 60. 698. 741ss. 797:
 61. 1064: 60
Thyest. 26-29: 33 *nt.* 42, 65. 33-
 35: 66. 40-48: 65. 47: 33 *nt.*
 42. 75. 85: 66. 101: 33 *nt.* 42.

- 118-120: 66. 192-195: 34.
 204-335: 74. 217s.: 34 *nt.*
 44. 265s.: 34. 302-304: 34 *nt.*
 45. 417s.: 35 *nt.* 46. 442. 444.
 534. 542: 35. 691-695: 36
nt. 48. 757s.: 36 *nt.* 48. 911:
 36 *nt.* 49. 1067s.: 36 *nt.* 51.
 1097s.: 36
- Silius
 I 70-139: 17
 II 543ss.: 17
 IV 25ss.: 53 *nt.* 78
 VI 1.40: 18. 497-520: 54 *nt.* 80.
 514: 54
 VII 74-89: 53 *nt.* 78
 XII 275: 17 *nt.* 32. 291ss., 547-
 720: 17
 XIII 417ss.: 68
- Statius
Theb.
 I 48: 66. 56: 69. 46-130: 66
nt. 98. 85-87: 47, 66 *nt.*
 98. 102-119: 66. 126-
 129: 65. 150s., 312: 47.
 191-196: 47 *nt.* 71. 197
 ss., 224, 240, 242: 67. 336-
 388: 48. 367-369: 48 *nt.*
 73. 401ss.: 69. 438ss.: 31
 II 89-133: 48. 102, 114-173:
 53 *nt.* 78. 116s.: 48 *nt.*
 74. 123: 48. 389-481: 48.
 528ss.: 68
 III 53-113, 206-217: 48.
 235s.: 69. 695s., 713: 48
 IV 16-30, 309-344: 53 *nt.* 78.
 345-365: 45. 680-745: 44
 V 1-498: 44. 28-498: 57 *nt.*
 84. 60-84, 158, 206-264:
 86. 236s.: 59. 286-312:
 58. 471ss.: 59. 505ss.: 45.
 VI 249-946: 45. 934-947: 45
nt. 69
 VII 470ss.: 49 *nt.* 75. 559-
 563: 69
 X 1s.: 69. 76-112: 49. 262ss.:
 68. 262-325: 6. 793-814:
 75
 XI 76-83: 69. 125s.: 50.
 130ss.: 69. 196, 257: 50.
 300-302: 76 *nt.* 107.
 315ss.: 50. 354ss.: 49 *nt.* 75,
 50. 405: 69. 423, 424ss.,
 457ss., 475s., 497ss.: 50.
 537s.: 51 *nt.* 77. 554s.,
 564ss., 568ss.: 51. 577-
 579, 654-656: 76
 XII 141-225: 56. 336: 56.
 677-697: 76
- Suetonius
Caes. 31,2-32: 38 *nt.* 59
- Valerius Flaccus
 I 23, 30: 20 *nt.* 25. 40-57: 28.
 64-90: 19. 149-183: 28. 315:
 153 *nt.* 78. 317-344: 54. 484-
 497, 485: 28. 498-502, 530-
 573: 19, 64. 565s.: 64. 700-
 729: 20, 28. 824-826: 28
 II 82-427: 57 *nt.* 84. 98-134:
 57 *nt.* 87. 90-151: 58. 101s.,
 115ss.: 64 *nt.* 96. 174-208: 57
nt. 87. 175: 64 *nt.* 96. 204s.:
 64. 209-215: 58. 209-241: 57
nt. 56. 324: 59. 550-578: 21
 III 27: 64. 32ss.: 68. 57-248: 6.

235ss.: 65. 314-331: 54 *nt.*

81. 393-427: 59.

V 259-277: 20. 335-421, 445: 59

VII 1-25, 371ss.: 68

VIII 1ss.: 68

Vergilius

Aen.

I 257-296: 73 *nt.* 103

IV 624-626: 55

VI 791-794: 73 *nt.* 103

XII 816: 70

Indice degli autori e dei personaggi

- Achille 49
Adrasto 31.44.48.50.69
Agamennone 26.33.60.68
Alcimedea 54.59
Alcmena 65
Alete 48
Andromaca 53.54.60
Annibale 14.17.18.21.27.53
Antigone 49.50.55.56.59
Apollonio Rodio 19.57
Argia 44.48.55.56.59.68
Argonauti 6.13.19-21.28.44.53.54.
57.59.64
Astianatte 26.60
Atreo 26.27.29-36.38.40.46.60-62.
65.68.74.75
Bruto 4
Bruttio 18
Caligola 78
Capaneo 7.69
Cassandra 60
Catone 14.15.22.43.54
Cesare 4.6.7.14.22.27.29-31.36-41.
43.55.63.64.67.70.73.74.78
Cibele 54.64.68
Cicerone 14.41.63
Cizico 19.54.64
Claudio 78
Clite 54
Clitennestra 33.61
Cornelia 42.54-56
Creonte 56.75.76
Creusa 26.62
Curione 41
Dante, Alighieri 3
Didone 17.55.62
Discordia 58.64.66
Dolus 64
Domiziano 12.76.77
Donne, John 11
Ecate 62.68
Ecuba 60
Edipo 22.26.44.45.47.48.56.66.67.
69.70.76
Eeta 20.21.27.28.29
Egisto 33
El Greco (Dominikos Theotokopoulos) 8
Enea 19.31.40.49.55.70.73
Ennio 14
Ercole 21.26.27.65.66
Erinni 17.55.75
Eritto 28.68
Error 66
Esione 21.27
Esone 28.47
Eteocle 22.27.29.30.31.44.46-51.55.
66.68.70.76
Ettore 49.53.54
Euripide 49
Fama 58.64
Fedra 26.61
Filomela 34
Follia 58
Fortebraccio 76
Fortuna 7.46.61.63.80.84
Furia 33.35.47.49.61.65.66.68
Furie 17.49-51.61.68.69.75.76
Furor 66
Giasone 19-21.26-28.54.59.61.62.

64.68
 Giganti 18
 Giocasta 50.69
 Giovanni Battista 59
 Giove 18.19.49.50.64-70.73
 Giuditta 59
 Giulia 55
 Giunone 17.18.62.64-66.68
 Giuturna 70
 Gongora 11
 Gorgia 10
 Imilce 53
Impietas 66
 Inganno 58
 Ippolito 26
 Ippipile 44-46.58.59
Irae 64
 Laio 22.45.48.66.70.72
 Laocoonte 46
 Laomedonte 21.27.28
 Livio 14
 Lucano 1.4.-7.12-16.18.21-23.26-30.
 36-44.46-48.51-55.63.64.
 67.70.71.73.75.77.80.81.84-86
 Lyly, John 11
 Malaparte, Curzio 1-7
 Marcia 53.54
 Marino, Gianbattista 11
 Mario 5.74
 Marot, Clément 11
 Marte 64.69
 Medea 19.26.28.60-62.64.68.81.83.86
 Megera 49.66
 Melanippo 7
 Meone 48
 Mercurio 66
 Michelangelo, Buonarroti 8
 Nerone 13.73.78
 Odisseo 60
 Ofelte 45.46
 Oloferne 59
 Omero 14.16.23.45.53.54.62
 Orazio 73
 Ottaviano 12.73
 Ovidio 12.13.15.26.62
 Pallante 49
 Paride 60
 Patroclo 49
Pavor 64
 Pelia 20.28.29.47.54
 Pelope 74
 Penati 19.70
 Perse 6.20.21.28.68
 Persio 11
Pietas 50
 Plinio il giovane 14
 Plutarco 38
 Polinice 22.27.29-31.44.46-51.55.
 56.67.69.70.76
 Polissena 26.60
 Polisso 58.59
 Pompeo 4.6.7.22.27.29.30.36-43.54-
 56.63.68.73
 Pontormo 8
 Priamo 60
 Procne 34
 Quintiliano 14
Rabies 64
 Regolo 54
 Remo 74
 Riccardo III 32
 Romolo 74
 Salomé 59
 Sanzio, Raffaello 8

Saturno 39.73
Scelus 66
 Scipione 14.68
 Seneca 12.13.24-30.32-36.38.46.47.
 51.53.58.60-62.64-68.71.73.
 74.77-86
 Shakespeare, William 32.76
 Silio Italico 6.12-18.21.23.27.48.52-
 54.68.77
 Silla 5.74
 Stazio 6.11-13.16.17.20.22.23.27.29.
 30.37.44-51.53.55-59.65-
 71.74.75.77-83.85
 Svetonio 38
 Tacito 13.25.52.72-74
 Tantalo 33.35.47.61.65.68
 Teseo 22.56.76
 Tideo 6.31.48.68.69
 Tieste 26.27.29-38.40.41.46.47.51.
 61.65-68.74.75.78
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 8
 Tiodamante 68
 Tiresia 48.66.72
 Tisifone 17.47.49.50.65.66.69.70.75
 Titani 18
 Turno 49.70
 Valerio Flacco 6.12.13.16.18-21.27.
 28.29.47.48.52-54.57-59.62.
 64.66.68.71.77
 Venere 44.57-59.62.64.66.68
 Veronese (Paolo Caliari) 8
 Virgilio 13.15.18.19.26.37.40.46.55.
 58.62.70.73.77
 Virrio 17

Finito di stampare nel mese di settembre 2012
presso la Ripartizione comunicazioni istituzionali
dell'Università degli Studi di Trieste
per conto di EUT - Editrice Università di Trieste