



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Dottorato in Letterature e Culture Classiche e Moderne

Curriculum di Filologia Classica

Tesi di dottorato

**Seneca tragico, Seneca epico. La ricezione del teatro senecano nei
poemi epici di età flavia**

Relatrice

Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Moretti

Candidata

Diletta Vignola

Anno Accademico 2022/2023

*A Tato e Gugo:
il miglior prodotto di questo dottorato siete voi.*

Indice

Introduzione	5
Primo capitolo. Immagini e scene senecane nell'epica flavia	9
1. <i>Thebanos imitata rogos</i> : la fiamma di Tebe, dall'Edipo alla Tebaide	10
1.1. I prodigi nel primo libro del <i>Bellum Civile</i>	10
1.2. Da Stazio a Silio Italico: ancora sull'immagine della fiamma scissa	19
1.3. La Manto di Seneca e la Manto di Stazio	21
2. Edipo a Canne	43
3. La fine di Ippolito nella <i>Fedra</i>	48
3.1. Manilio, Seneca, Valerio e il mostro marino	49
3.2. La <i>Tebaide</i> : un altro mostro e altri cadaveri	62
3.3. Incidenti senecani	67
4. La preghiera al Sonno, fra tragedia, epica e poesia d'occasione	75
5. Sulle orme di Seneca: la pira dell' <i>Hercules Oetaeus</i> e i <i>Punica</i>	94
Secondo capitolo. <i>Sententiae</i> senecane e massime morali nei poemi epici di età flavia	102
1. Il primo giorno reca l'ultimo	103
2. La ruota della vita	107
3. Il <i>clivus</i> della Virtù	109
4. Non si crede mai alle buone notizie	115
Terzo capitolo. Tipi senecani in epica	123
1. Atreo e gli altri: il modello dei tiranni senecani in epica flavia	124
2. Ecuba, Marcia e le altre: la figura della madre in lutto, da Seneca ai poemi flavii	136
2.1. Imilce e il sacrificio del figlio in Silio Italico	136
2.2. Marcia e la <i>vivax senectus</i>	140
2.3. Le madri di Roma: un coro tragico?	146
2.4. Giocasta, dalle tragedie senecane alla <i>Tebaide</i>	160
Conclusioni	170
Appendice. Il motivo del serpente nei <i>Punica</i>	177
Bibliografia	191
Edizioni, traduzioni, commenti	191
Studi	198
Ringraziamenti	209

Introduzione

Già da tempo è stato riconosciuto che il teatro tragico senecano rappresenta un modello cui i poeti del periodo successivo, e in particolare di età flavia, hanno guardato con una certa frequenza; eppure, in quali forme avvenga effettivamente questa ripresa e, soprattutto, quali conseguenze abbia per l'interpretazione dei grandi poemi di Valerio Flacco, Stazio e Silio Italico sono domande che hanno trovato sinora solo una serie di risposte molto parziali in alcuni articoli che si sono concentrati di volta in volta su un ben preciso luogo o, al massimo, un ben preciso libro dei poemi in questione. Pertanto, uno studio complessivo sulla presenza del teatro senecano nei poemi epici di età flavia costituisce ad oggi una parziale lacuna nel pur sempre più fiorente panorama degli studi sulla letteratura latina del primo secolo d.C.¹.

Nondimeno, lo *status quaestionis* cambia notevolmente a seconda dell'opera considerata². Nel caso della *Tebaide*, infatti, tanto l'analogia della trama con quella dell'*Oedipus* e delle *Phoenissae* senecane quanto la preminenza del motivo tipicamente tragico degli *odia fraterna* hanno attirato precocemente l'attenzione degli studiosi, a partire già dagli anni Sessanta, con due fondamentali contributi di Paola Venini. Tuttavia, le allusioni al teatro di Seneca, considerate a lungo come esornative o, al più, come un motivo manieristico³, solo recentemente sono state rivalutate nel loro valore strutturale grazie ai lavori di François Ripoll e, soprattutto, di Federica Bessone⁴. Ancora qualche nuovo spunto, accanto a un approfondito *status quaestionis*, è stato aggiunto poi da Anthony Augoustakis⁵ – sebbene nessuno dei tre lavori abbia crisma di sistematicità.

Le *Argonautiche*, pure, hanno goduto di una certa attenzione da parte della critica, ma gli studi si sono concentrati, al di là di qualche rara eccezione, esclusivamente sull'analisi della

¹ Ne lamenta l'assenza, ad esempio, CHAUDHURI (2014), p. 155, n. 110: «A study of the influence of Senecan tragedy on imperial Latin poetry, especially epic, is a desideratum». AUGOUSTAKIS (2015), invece, con particolare riferimento a Stazio – che resta comunque senza dubbio il più studiato dei tre epici flavii – deplora che gli studi «have heretofore limited themselves to detecting the verbal allusions to Senecan tragedy in Statius' *Thebaid*» (p. 377, n. 1).

² A mia conoscenza, l'unico studio che si occupa in generale dell'influsso della tragedia senecana in età flavia è costituito da DAVIS (2016); anche in questo caso, però, si tratta di una sintetica analisi incentrata prettamente sul tema politico e limitata a *Tebaide* e *Argonautiche*.

³ V. VENINI (1965), VENINI (1967), ma anche, più di recente, FRINGS (1992), dal significativo titolo di *Odia fraterna als manieristisches Motiv – Betrachtungen zu Senecas Thyest und Statius' Thebais*.

⁴ Mi riferisco a RIPOLL (1998) e BESSONE (2006). A questi si aggiunge l'articolo di SACERDOTI (2008), che coglie alcune allusioni alla *Fedra* nella descrizione dell'Attica in *Tebaide* 12.618-38.

⁵ AUGOUSTAKIS (2015).

figura di Medea e, soprattutto, sul tema della successione a Iolco, con particolare riferimento al primo libro del poema e al *Thyestes* di Seneca⁶.

Ben meno accurata è stata invece l'indagine sull'*Achilleide*⁷ – ma su questo naturalmente influiscono in maniera determinante anche la minor mole e lo stato incompiuto dell'opera – così come sono stati quasi completamente trascurati anche i *Punica*. In questo caso, gli studi si limitano al contributo di Margarethe Billerbeck del 1983 sulla presenza di allusioni al *Furens* nella *nékyia*, seguito poi da Paola Venini e Giorgio Brugnoli, che tornano a distanza di poco sul medesimo episodio, e a quello di Marco Fucecchi, che riconosce invece nella scena in cui Annibale si accomiata dalla moglie Imilce (Sil. 3.62-162) il recupero di alcuni motivi provenienti dalle *Troades*⁸ – lavori pubblicati tutti negli anni Novanta. Ancora Peter Davis nel 2016, tuttavia, affermava che «*Punica* does not seem to engage significantly with Senecan tragedy»⁹ e nel complesso la presenza di Seneca tragico nel poema siliano sembra essere stata assai sottostimata pure dai commentatori, verosimilmente a motivo della completa alterità della trama di quest'ultimo, un poema epico-storico di argomento prettamente romano, rispetto alle vicende mitologiche rappresentate nelle tragedie. Dimostrare però che tale posizione nasce in parte da un preconcetto, e che al contrario è possibile rintracciare una presenza consistente, per quanto forse meglio nascosta, del teatro senecano nel poema di Silio è fra gli obiettivi di questa tesi.

Il mio percorso, dunque, pur tenendo conto di questo variegato *status quaestionis*, è pensato come un'indagine che abbia per oggetto l'epica flavia nel suo complesso, e che consenta quindi di mettere in luce la rilevanza e la pervasività del modello senecano per tutti e tre i poeti flavii, nonché le forme e le finalità con cui tale modello viene ripreso da ciascuno.

In quest'ottica, ho ritenuto opportuno seguire tre principali linee di ricerca. In primo luogo – ed è su questo che mi concentro nel primo capitolo –, mi è sembrato utile individuare i casi in cui i poeti flavii riprendono in modo piuttosto riconoscibile singole immagini o scene senecane, sia che ciò avvenga in riferimento alla medesima vicenda, come nel caso della celebre fiamma scissa, sempre legata al mito tebano, anche se riferita a momenti diversi della vicenda, sia che l'allusione al modello senecano sia adattata a un contesto di fatto diverso,

⁶ Sulla presenza del *Thyestes* nel primo libro delle *Argonautiche* v. SCAFFAI (1986), GALLI (2002), GALLI (2005) e ANTONIADIS (2016); per la *Medea* invece v. DAVIS (1989) e GREWE (1998). A questi si aggiungono ANTONIADIS (2015), che si occupa di alcune allusioni all'*Agamennone* nel secondo libro del poema e, soprattutto, BUCKLEY (2014), che ripercorre le diverse tappe degli studi e aggiunge alcuni nuovi spunti sulla figura di Ercole, in riferimento non solo al *Furens*, ma anche all'*Oetaeus* (considerato comunque pseudo-senecano).

⁷ A mia conoscenza, l'unico contributo sull'argomento è costituito dal breve articolo di FANTHAM (1979), in cui si mette in luce come la figura di Teti e quella del giovane Achille in alcuni passi sembrino serbare memoria, rispettivamente, dell'Andromaca e dell'Aspasia delle *Troades* senecane.

⁸ BILLERBECK (1983); VENINI (1992); BRUGNOLI (1994); FUCECCHI (1992).

⁹ DAVIS (2016), p. 57 n. 1.

ma per qualche aspetto paragonabile a quello originario, come nel caso del mostro marino tauriforme che assale Ippolito nella sezione finale della *Phaedra*. Proprio a questa scena sembra alludere Valerio Flacco sempre a proposito di un mostro marino, ma nell'ambito di una vicenda del tutto diversa: si sta parlando del mostro serpentiforme che attacca la principessa troiana Esione ed è sconfitto da Ercole, nel secondo libro delle *Argonautiche*.

In secondo luogo, come si cercherà di dimostrare nel secondo capitolo, anche le massime morali, soprattutto se dal sapore stoiceggiante e sintetizzate in formule sentenziose, possono essere considerate siti privilegiati per l'allusione alle tragedie senecane, e spesso, anche se non esclusivamente, ai cori: in particolare in Silio – autore notoriamente stoico¹⁰ – sono diversi i passi in cui il narratore, oppure qualche personaggio, in genere positivo e di parte romana, sembra parlare proprio con le parole di Seneca.

Da ultimo, nel terzo capitolo, ho reputato utile esplorare (o, in qualche caso, riesplorare) la ripresa di alcune figure tipiche del teatro senecano. Particolarmente interessante, in proposito, mi sembra il paradigma del tiranno: se infatti il personaggio di Pelia nelle *Argonautiche* è stato riconosciuto da tempo¹¹ come erede dei tiranni senecani, e in particolare dell'Atreo del *Thyestes*¹², e così pure hanno goduto di una certa attenzione i fratelli Tebani e il loro successore Creonte¹³, un'analisi altrettanto approfondita la meriterebbero a mio parere anche altre figure di governanti, primo fra tutti l'Annibale di Silio. Del resto, il capo cartaginese, che pure dovrebbe rientrare a rigore nella categoria del *dux*, nel poema siliano è più volte indicato esplicitamente come *tyrannus*¹⁴, e d'altra parte dei tiranni senecani sembra aver recepito pienamente l'insegnamento, soprattutto per quanto riguarda il tema dell'autoconsapevolezza. Come i migliori tiranni senecani, infatti, Annibale non si limita ad essere crudele, ma si fa teorico della propria crudeltà e persino di fronte a un avversario che gli chiede la morte, o cerca di ottenerla, decide ponderatamente di non concederla, emettendo di fatto una ben più temibile condanna 'a vita'¹⁵ che vanifica anche uno dei più grandi benefici

¹⁰ V. già BASSETT (1966) e poi BILLERBECK (1986a) e (1986b).

¹¹ Cfr. GALLI (2002).

¹² Sull'Atreo del *Thyestes* come paradigma del tiranno e sul suo "piacere del male" v. ROSATI (2017), pp. 68-70.

¹³ In proposito cfr. FRINGS (1992) e, soprattutto, BESSONE (2006). Qualche spunto si trova inoltre anche in VENINI (1965), pp. 162-3. In ogni caso, la rilevanza del tema nell'economia della *Tebaide* e la pervasività delle allusioni al modello senecano sembrano lasciare spazio a nuovi approfondimenti sulla questione.

¹⁴ Cfr. Sil. 1.239, 2.239, 4.707, 5.202, 11.31. Generalmente intese nel senso di "capo" o "condottiero", tali occorrenze andrebbero probabilmente rivalutate nel loro significato primario, come rivelatrici del reale statuto del personaggio di Annibale (ciò risulta evidente in Sil. 11.31, in cui a parlare è Decio, notevole capuano di parte romana, il quale usa l'espressione in senso chiaramente spregiativo): ciò che caratterizza Annibale è il fatto di comandare le sue truppe *come* un tiranno, in opposizione ai condottieri Romani e, su tutti, al suo avversario Scipione.

¹⁵ Si confronti ad esempio il rifiuto di uccidere il nemico come raffinamento della propria crudeltà in Sil. 7.69-72 con l'analoga strategia adottata in Seneca, rispettivamente, da Lico (*HIF.* 509-13), da Egisto (*Ag.* 994-6) e da Atreo (*Thy.* 245-8).

concessi – nella visione morale senecana – all’uomo dalla natura: quello della condizione mortale, che rende ogni male potenzialmente evitabile tramite il suicidio.

Degna di approfondimento, poi, mi pare pure la figura della “madre dell’eroe”, soprattutto nella declinazione della *lugens*, la madre in lutto¹⁶, che in Seneca trova una raffigurazione particolarmente icastica nell’Andromaca e nell’Ecuba delle *Troades* e nella Giocasta delle *Phoenissae*. Già la stessa introduzione di una figura di questo tipo nell’epica, infatti, mi sembra almeno potenzialmente indicativa di un cambio di paradigma, poiché comporta che quei medesimi eventi bellici che dell’*epos* costituiscono il cuore e la ragion d’essere vengano riletti e rivalutati dalla prospettiva di colei che della guerra è costretta a subire le più dolorose conseguenze – una prospettiva, quindi, costituzionalmente tragica.

Mi auguro che l’analisi di episodi di questo tipo e una riconsiderazione della loro pervasività e della loro rilevanza nell’economia non solo nell’epica mitologica della *Tebaide*, come è già stato riconosciuto da tempo, ma anche in quella storica dei *Punica* – poema considerato tradizionalmente, seppur con qualche rilevante eccezione, saldamente incardinato sull’etica bellica e squisitamente maschile del più rigido *mos maiorum* – possa contribuire ad aprire nuove prospettive sul complesso rapporto fra epica e tragedia, anche e soprattutto in riferimento a un periodo storico in cui entrambi i generi hanno già raggiunto pieno sviluppo e conosciuto i loro esiti migliori.

¹⁶ Oppure, s’intende, la madre che *presagisce* e, di conseguenza, *anticipa* il lutto.

Primo capitolo. Immagini e scene senecane nell'epica flavia

Un primo livello a cui il teatro senecano sembra trovare una discreta fortuna nella letteratura successiva è quello del recupero di singole scene o immagini. Del resto, ben poco c'è da stupirsi del fatto che queste tragedie, traboccanti come sono di episodi cupi, macabri, sanguinosi e talvolta persino al limite del grottesco, si potessero facilmente trasformare in una miniera di spunti per i poeti contemporanei o della generazione successiva che intendessero ricercare effetti di espressività drammatica, di particolare cupezza o in qualche caso addirittura di ostentato ed esibito orrore.

L'obiettivo che ci proponiamo in questa prima sezione, tuttavia, non è semplicemente quello di inventariare una serie di allusioni, più o meno esplicite, alle diverse tragedie senecane¹⁷ – intento che si presenterebbe sin dall'inizio velleitario, dal momento che anche ad una prima lettura dei poemi ci si può rendere conto che tali riferimenti intertestuali sono estremamente numerosi, ma spesso isolati e calati nei contesti più vari – quanto piuttosto quello di studiare la fortuna di alcune particolari scene senecane che sembrano aver esercitato un influsso particolarmente consistente sui poeti successivi, e che talvolta sono state riprese, con variazioni più o meno significative, in opere diverse, tanto da poter essere considerate a buon diritto parte dell'immaginario collettivo del periodo.

¹⁷ Una prima esplorazione in questo senso, anche se limitata alla sola *Tebaide*, si trova già in VENINI (1965) e successivamente in VENINI (1967).

1. *Thebanos imitata rogos*: la fiamma di Tebe, dall'Edipo alla Tebaide

1.1. I prodigi nel primo libro del *Bellum Civile*

Un caso assai interessante, a tal proposito, riguarda l'immagine che è diventata il simbolo stesso della saga tebana, ossia quella della fiamma scissa del rogo di Eteocle e Polinice, che anche dopo la morte non riescono a placare la loro tragica rivalità.

Sino ai tempi di Seneca, infatti per quanto ne sappiamo, il rogo di Eteocle e Polinice non è un'immagine particolarmente diffusa. Nella poesia greca, infatti, – se guardiamo, almeno, ai testi conservati sino ai giorni nostri – la prima attestazione del motivo si ha in Callimaco, fr. 105 Pf., in particolare al v. 22 (δ]ια φορὰν ἄφ[θαρτον]σημαίνει)¹⁸; successivamente, in età più prossima a quella senecana, l'immagine è ripresa da Bianore di Bitinia e da Antifilo di Bisanzio, in due epigrammi tramandati nell'Antologia Palatina¹⁹:

Οἰδίποδος παίδων Θήβη τάφος· ἄλλ'ὀ πανώλης
τύμβος ἔτι ζώντων αἰσθάνεται πολέμων.
Κείνους οὐδ' Αἴδης ἔδαμάσαντο κήν Ἀχαιροντι
μάρνανται· κείνων γὰρ τάφος ἀντίπαλος,
καὶ πυρὶ πῦρ ἤλεγξαν ἐναντίον. ὦ ἐλεεινοὶ
παῖδες, ἀκοιμήτων ἀψάμενοι δοράτων.
(*Anth. Pal.* 7. 396)

Tebe è la tomba dei figli di Èdipo. L'empio sepolcro
ancor viva la contesa sente.
Ché neppure l'Averno li vinse, combattono ancora
in Acheronte, ed è la tomba scissa:
fuoco avverso a fuoco mostrarono. Miseri figli,
a insonni lance voi poneste mano!
(Trad. Pontani)

Τηλοτάτω χεύασθαι ἔδει τάφον Οἰδιπόδαο
παισὶν ἀπ' ἀλλήλων, οἷς πέρας οὐδ' Αἴδας,
ἀλλὰ καὶ εἰς Ἀχέροντος ἕνα πλόον ἠρνήσαντο
γὰρ στυγερόν ζῶει κήν φθιμένοισιν Ἄρης.
Ἥνιδε πυρκαϊῆς ἄνισον φλόγα· δαιομένα γὰρ
ἐξ ἑνὸς εἰς δισσὰν δῆριν ἀποστρεφεται.
(*Anth. Pal.* 7. 399)

Meglio lasciare, pei figli di Èdipo, scisse le tombe!

¹⁸ Per una convincente interpretazione di questo frammento v. BUSNELLI (2014).

¹⁹ Una storia del motivo è delineata sinteticamente da ARICÒ (1972). Cfr. più brevemente anche BRIGUGLIO (2017), pp. 142-3.

Per loro l'Ade non segnò la fine,
ché sulla triste riviera non vollero un unico viaggio,
anche tra i morti odiosa guerra vive.
Ecco la bifida fiamma del rogo: si scinde, diverge
da una massa in due lingue litigiose.
(Trad. Pontani)

Il tema dei due componimenti è molto simile, e in entrambi i casi l'elemento che viene sottolineato è la discordia che continua dopo la morte: tuttavia, mentre nell'epigramma di Bianore sembrerebbe che i due siano seppelliti in un'unica tomba, dove prosegue la contesa (ἀλλ'ὁ πανώλης / τύμβος ἔτι ζώντων αισθανεται πολέμων, vv.1-2), mentre in quello di Antifilo si suggerisce di innalzare tumuli distinti, giacché la discordia prosegue anche dopo la morte Τηλοτάτω χεύασθαι ἔδει τάφον Οἰδιπόδαο / παισιν ἀπ' ἀλλήλων, οἷς πέρασ οὐδ' Αἴδας, vv.1-2)²⁰: l'immagine del rogo, tuttavia, è molto simile (καὶ πυρὶ πῦρ ἤλεγξαν ἐναντίον nel 396, v.5, ἠνίδε πυρκαϊῆς ἄνισον φλόγα· δαιομένα γὰρ / ἐξ ἑνὸς εἰς δισσὰν δῆριν ἀποστρεφεται nel 399, vv.5-6).

E sempre nella letteratura greca, la medesima immagine ricorrerà in Filostrato, nelle *Imagines*²¹. In questo caso, si sta descrivendo un dipinto più o meno immaginario in cui è narrata l'impresa notturna di Antigone, che decide di rendere gli onori funebri al fratello Polinice nonostante il divieto imposto da Creonte²²:

τὸ δὲ τῆς ροιᾶς ἔρνος αὐτοφύες, ὃ παῖ, λέγεται γὰρ δὴ κηπεῦσαι αὐτὸ Ἑρινύας ἐπὶ τῷ τάφῳ, κὰν τοῦ καρποῦ σπάσης, αἶμα ἐκδίδεται νῦν ἔτι. θαῦμα καὶ τὸ πῦρ τὸ ἐπὶ τοῖς ἐναγίσμασιν· οὐ γὰρ ξυμβάλλει ἑαυτῷ οὐδὲ ξυγκεράννυσι τὴν φλόγα, τὸ ἐντεῦθεν δὲ ἄλλην καὶ ἄλλην τρέπεται καὶ τὸ ἄμικτον δηλοῖ τοῦ τάφου.
(Philostr. *Imag.* 2.29.4)

Il melograno che vedi è cresciuto spontaneamente, si dice che le Erinni lo abbiano fatto germogliare sulla tomba: se raccogliessi un frutto, ancora adesso il sangue sgorgerebbe dall'albero. Il fuoco acceso per la cerimonia funebre ha anch'esso un aspetto sorprendente, perché non è riunito in un unico fascio: invece di fondersi, le fiamme si separano formando focolai distinti, e rivelano così che i due fratelli nemici rimangono tali perfino nella tomba.

²⁰ Cfr. GULLO (2015), p. 524.

²¹ Sulla vicenda rappresentata e sulle sue fonti si veda IOPPOLO (2015), pp. 132-54.

²² La versione del 'trascinamento di Antigone', secondo la quale Polinice sarebbe stato trascinato dalla sorella fino al rogo di Eteocle era attestata già in Pausania: καλεῖται δὲ ὁ σύμπαρ οὗτος <τόπος> Σῶμα Ἀντιγόνης· ὡς γὰρ τὸν τοῦ Πολυνείκου ἀρασθαί οἱ προθυμουμένη νεκρὸν οὐδεμία ἐφαίνετο ῥαστώνη, δεύτερα ἐπενόησεν ἔλκειν αὐτόν, ἐς ὃ εἴλκυσέ τε καὶ ἐπέβαλεν ἐπὶ τοῦ Ἑτεοκλέους ἐξημμένην τὴν πυράν (9.25.2). «Questo luogo, nel suo complesso, è chiamato 'Trascinamento di Antigone': infatti, quando ella si rese conto che, nonostante lo volesse intensamente, non aveva alcuna possibilità di sollevare il cadavere di Polinice, come seconda soluzione pensò di trascinarlo: lo trascinò fino alla pira di Eteocle che era in fiamme e lo gettò su di essa» (Trad. Moggi).

(Trad. Carbone)

Nella letteratura latina, invece, una prima attestazione si trova nei *Tristia* di Ovidio, che peraltro cita direttamente come fonte il ‘Battiade’ – abbiamo dunque motivo di credere che Callimaco dovesse essere sentito anche dagli antichi come la ‘fonte’ per questo motivo, al di là del naufragio di gran parte della produzione tragica e lirica, che pure avrebbe potuto contenere riferimenti al tema:

*Consilio, commune sacrum cum fiat in ara
fratribus alterna qui periere manu,
ipsa sibi discors, tamquam mandetur ab illis,
scinditur in partes atra favilla duas.
Hoc, memini, quondam fieri non posse loquebar
et me Battiades indice falsus erat.*
(Ov. *Trist.* 5.5.33-8)

Di proposito, durante un sacrificio comune celebrato sull’altare per i due fratelli che perirono l’uno per mano dell’altro, il nero fumo, in disaccordo con se stesso, si divide in due, come se fosse comandato da loro. Una volta, ricordo, dicevo che ciò non poteva essere vero, e, a mio giudizio, il Battiade non diceva il vero.
(Trad. Della Corte – Fasce)

Ovidio, tuttavia, nella sua elegia allude solo in modo cursorio al mito tebano, in un componimento che per il resto ha un tema completamente differente: parla infatti del compleanno della moglie, che egli si trova a festeggiare a distanza, dalla terra dell’esilio²³, e l’immagine della fiamma scissa è chiamata in causa solo per ricordare qualcosa che egli riteneva un tempo impossibile – cioè il fatto che, come sostiene Callimaco, il Battiade, la fiamma del sacrificio tributato in comune ad Eteocle e Polinice fosse solita dividersi – e che ora invece, dopo le sventure che gli sono capitate, non stenta a prendere per vero.

Si può osservare, dunque, che il medesimo prodigio viene collocato – a seconda delle varianti del mito – in due differenti fasi della storia: negli epigrammi dell’*Antologia Palatina* si parla infatti del rogo di Eteocle e Polinice, come anche in Filostrato, mentre Ovidio fa riferimento a un momento successivo, in cui viene offerto un sacrificio in onore dei due fratelli tebani.

E ancora ben diverso è il contesto in cui la stessa immagine è ripresa in Seneca. In questo caso, infatti, il rito di cui si parla non è il sacrificio tributato ai gemelli, ma l’*extispicium*

²³ Sulla figura della moglie di Ovidio nella poesia dell’esilio, e in particolare nei *Tristia*, v. NOHR PETERSEN (2005), pp. 10-45.

operato da Manto per conto del padre Tiresia quando questi viene consultato da Edipo per sapere il motivo della pestilenza che tormenta Tebe. Sebbene infatti la guerra fratricida debba ancora scoppiare, il prodigio della *favilla* scissa anticipa già l'esito funesto della spedizione argiva a Tebe – meno probabile l'ipotesi per cui si tratterebbe di un simbolo della lotta di Edipo contro se stesso²⁴:

*Non una facies mobilis flammae fuit:
imbrifera qualis implicat varios sibi
Iris colores, parte quae magna poli
curvata picto nuntiat nimbos sinu
(quis desit illi quive sit dubites color)
caerulea fulvis mixta oberravit notis,
sanguinea rursus; ultima in tenebras abit.
Sed ecce pugnax ignis in partes duas
discedit et se scindit unius sacri
discors favilla – genitor, horresco intuens.
(Sen. Oed. 314-23)*

L'aspetto della mobile fiamma non è stato sempre univoco: come in molteplici colori si avvolge Iride, portatrice di pioggia, che ricurva per una grande parte del cielo annuncia i nemi con il suo arco variopinto (non sapresti dire quale colore le manchi o quale le appartenga); la fiamma prima guizza verso di me azzurra con macchie rossastre, poi assume il colore del sangue, infine diventa nera. Ma ecco che il fuoco, in lotta con se stesso, si separa in due parti, la favilla di un unico sacrificio, diventata discorde da se stessa, si scinde – padre, rabbrivisco a tale vista.

(Trad. Giardina)

Come osserva Boyle²⁵, qui Seneca sembra rifarsi direttamente a Ovidio, e ciò risulta evidente in particolare dalla ripresa dei termini chiave *discors favilla* e del verbo *scindo* (*ipsa sibi discors, tamquam mandetur ab illis, / scinditur in partes atra favilla duas* in Ovidio *discedit et se scindit unius sacri / discors favilla* in Seneca). Nondimeno, anche considerato il fatto che ci troviamo in una scena di divinazione, in cui l'attenzione del lettore/spettatore²⁶ deve essere concentrata del tutto sull'*omen*, l'immagine viene arricchita di dettagli propriamente 'spettacolari': prima di dividersi, infatti, la fiamma assume diversi colori – addirittura difficili da distinguersi l'uno dall'altro (*quis desit illi quive sit dubites color*), come all'interno di un

²⁴ Cfr. AMBÜHL (2005), p. 262, BETTINI (2009), pp. 183-219. In generale sul significato antropologico dell'incesto e sulla sua "lettura divinatoria", v. anche BETTINI (1984).

²⁵ BOYLE (2011) p.193.

²⁶ Condivido pienamente il giudizio di BETTINI (2009), p. 185 il quale ritiene che l'espedito di far descrivere il rito a Tiresia dalla figlia Manto sia «un modo assai elegante per mettere in scena solo verbalmente qualcosa che nessun spettatore, ammesso che la tragedia di Seneca dovessero averne, avrebbe potuto "vedere"».

arcobaleno (*imbrifera qualis implicat varios sibi / iris colores*). E come è stato osservato da Bettini²⁷, su un piano antropologico, il riferimento all'iride non ha un mero valore descrittivo, ma può essere considerato anche un'allusione alla 'rottura dei confini' tipica della famiglia di Edipo: come infatti all'interno dell'arcobaleno – e qui, appunto, della fiamma del sacrificio di Manto – risulta pressoché impossibile distinguere i confini tra i diversi colori, così a Tebe i confini tra di diversi gradi di parentela sono diventati confusi²⁸ per via dell'incesto compiuto da Edipo e dalla madre/moglie Giocasta.

Inoltre, il fatto che la fiamma diventi sanguigna e poi si oscuri può essere letto come un riferimento all'autoaccecamento da parte di Edipo, che dopo essersi procurato una lesione violenta agli occhi (da qui il sangue) sprofonda infine nelle tenebre perpetue della cecità: se si accetta tale interpretazione, dunque, il prodigio senecano anticiperebbe l'intera vicenda della famiglia di Edipo, partendo con l'incesto, proseguendo con l'accecamento e arrivando quindi alla guerra fratricida tra Eteocle e Polinice e al loro rogo inquieto.

Meno elaborata è invece l'immagine della fiamma che ricorre nel primo libro del *Bellum Civile* di Lucano tra i numerosi prodigi che annunciano lo scoppiare della guerra civile:

*Vestali raptus ab ara
ignis, et ostendens confectas flamma Latinas
scinditur in partis geminoque cacumine surgit
Thebanos imitata rogos.
(Lucan. 1.549-51)*

Il fuoco fu portato via dall'altare di Vesta, e la fiamma che indica la conclusione delle feste Latine si divide in due parti e si alza con duplice punta, imitando il rogo tebano.
(Trad. Lanzarone)

L'esatto significato di questo passo, tuttavia, merita qualche breve considerazione. Se seguiamo infatti l'interpretazione di Annemarie Ambühl e di Paul Roche – presupposta anche dalla traduzione di Nicola Lanzarone –, dobbiamo pensare a due presagi ben distinti²⁹: da una parte il purissimo fuoco sottratto dall'altare di Vesta, che dovrebbe ricollegarsi peraltro al focolare domestico e dunque all'unità della famiglia, si estingue o è rubato (*raptus*

²⁷ BETTINI (2009), pp. 189-92.

²⁸ Non è un caso che Stazio, nel primo libro della *Tebaide* indicherà come confine del suo canto proprio la «confusa casa di Edipo» (*limes mihi carminis esto / Oedipodae confusa domus*, *Stat. Theb.* 1.16-17). Cfr. BETTINI (2009), p. 192.

²⁹ Diversamente sembra intendere Canali: «Il fuoco prelevato dall'ara di Vesta, la fiamma che segnala la fine delle Ferie latine, si scisse e si alzò con duplice punta imitando i roghi tebani».

est)³⁰ e dall'altra la fiamma che annuncia la fine delle ferie latine si trasforma in un rogo tormentato che ricorda quello dei figli di Edipo³¹, proiettando così la funesta maledizione della stirpe tebana sul prossimo futuro di Roma³².

Per comprendere questa lettura, tuttavia, dobbiamo superare una piccola difficoltà: ci troviamo poco dopo il passaggio del Rubicone, nel mese di gennaio del 49 d.C., e non è chiaro, dunque, se la fiamma delle *Feriae Latinae* è accesa in quel momento, oppure se la celebrazione ebbe luogo in un momento successivo, all'inizio della primavera, come sembra intendersi da un passo del quinto libro:

*Nec non Iliacae numen quod praesidet Albae,
haud meritum Latio sollemnia sacra subacto,
vidit flammifera confectas nocte Latinas.*
(Lucan. 5.400-2)

E anche il nume che protegge la troiana Alba, pur non meritando riti sacri per aver consentito l'assoggettamento del Lazio, vide la conclusione delle feste latine nella notte illuminata dalle fiaccole.

(Trad. Lanzarone)

Probabilmente, in almeno uno dei due casi (se non in entrambi!) ci potrebbe essere un'imprecisione storica di Lucano – è probabile, infatti, che le *Feriae Latinae* quell'anno o siano state celebrate nei primissimi giorni di gennaio, prima che l'arrivo di Cesare costringesse consoli e senatori a spostarsi³³, oppure addirittura a dicembre, presiedute dal neoletto Cesare³⁴.

³⁰ Il fatto che venga meno il fuoco dell'altare di Vesta può essere considerato anche il rovesciamento di quanto accadeva in Verg. *Aen.* 2.295-6, quando Enea sogna che Ettore gli affidi il fuoco di Vesta, considerato da CASALI (2017), p. 201 un simbolo che prefigura il futuro culto romano). Cfr. ROCHE (2009), p. 330.

³¹ Cfr. AMBÜHL (2005), p. 261 e ROCHE (2009), p. 330, il quale ritiene che *raptus* stia per *raptus est*.

³² Andrà notato, tuttavia, che sul piano della dizione poetica il modello più evidente non è quello senecano, ma – ancora una volta – quello ovidiano, ripreso verosimilmente attraverso Seneca in una sorta di *window reference*: particolarmente evidente è il recupero della *tessera* 'scinditur in partes'.

³³ *Quibus rebus Romam nuntiatis tantus repente Terror inuasit ut cum Lentulus consul ad aperiendum aerarium uenisset ad pecuniamque Pompeio ex senatus consulto proferendam protinus aperto sanctorum aerario ex urbe profugeret. Caesar enim aduentare iam iamque et adesse eius equites falso nuntiabantur. Hunc Marcellus collega et plerique magistratus consecuti sunt.* (Caes. BC. 1.14.1-2); «Quando questi avvenimenti furono annunziati a Roma, un così grande terrore penetrò improvvisamente negli animi che il console Lentulo, essendo andato ad aprire il pubblico erario per trarne il denaro da portare a Pompeo, secondo il decreto del Senato, fuggì via a precipizio dalla città, lasciando aperta la cassa interna dell'erario. Infatti era giunta la falsa notizia che già Cesare si avvicinava a gran passi e che i suoi cavalieri erano alle porte. Lo seguirono il collega Marcello e la maggior parte dei magistrati.» (Trad. Ciaffi – Griffa).

³⁴ *His rebus et feriis Latinis comitiisque omnibus perficiendis XI dies tribuit dictaturaque se abdicat et ab urbe proficiscitur Brundisiumque peruenit. Eo legiones XII equitatum omnem venire iusserat.* (Caes. BC. 3.2.1-2). «Impiegò undici giorni a far queste cose, a celebrare le feste latine e a tenere tutti i comizi, indi rinunziò alla dittatura e, partito da Roma, andò a Brindisi, dove aveva fatto concentrare dodici legioni e tutta la cavalleria.» (Trad. Ciaffi – Griffa).

In ogni caso, però, nel nostro passo non si tratterebbe di un'allusione completamente fine a se stessa: come richiamare la figura di Vesta ha l'effetto di portare l'attenzione del lettore sulla sacralità della famiglia, che sarà da qui a poco violata con lo scoppio della guerra tra Cesare e il suo (ex) genero Pompeo, così l'allusione alle Ferie Latine rimanda alla pace tra le popolazioni italiche, che pure sarà a breve infranta dalla guerra civile.

Ma d'altra parte, se ampliamo leggermente il campo d'indagine e ci soffermiamo ad analizzare tutta la serie dei portenti elencati da Lucano, ci accorgeremo facilmente che l'allusione alla fiamma scissa dell'*Oedipus* si inserisce in una rete di riferimenti ben più ampia. Se infatti i primi prodigi citati, il sorgere di stelle nuove e il manifestarsi di insoliti fenomeni celesti (vv. 530-9) non sembrano trovare corrispettivo alcuno in Seneca, già a partire dall'oscuramento del Sole il discorso comincia a farsi più complesso:

*Ipsa caput medio Titan cum ferret Olympo
condidit ardentis atra caligine currus
involvitque orbem tenebris gentesque coegit
desperare diem; qualem fugiente per ortus
sole Thyestae noctem duxere Mycenae.*
(Lucan. 1.540-4)

Lo stesso Titano, mentre innalzava il capo nel mezzo del cielo, nascose il carro scintillante in una nebbia scura, avvolse di tenebre la sua sfera e indusse i popoli a disperare del giorno; tale fu l'oscurità che la Micene di Tieste trasse a sé quando il sole fuggì verso Oriente.
(Trad. Lanzarone)

L'idea che il sole possa celarsi prevedendo un delitto terribile³⁵, infatti, è ricondotta qui dal poeta stesso alla vicenda di Atreo e Tieste, per la quale i modelli latini dovevano essere numerosi³⁶: in primo luogo il celebre *Atreo* di Accio, oggi perduto, ma anche l'ugualmente perduto *Tieste* di Vario e poi, naturalmente, il *Tieste* di Seneca³⁷:

³⁵ In proposito v. BONANDINI (2022), che mette in luce in particolare l'importanza del motivo astronomico nel *Thyestes* senecano e analizza la complessa relazione tra il motivo dell'inversione del corso del sole e quello del suo oscuramento, compresenti nel passo senecano.

³⁶ Anche se nessuno dei frammenti tramandati sino a noi cita direttamente tale fenomeno, e si parla semmai di un tuono che scuote la volta celeste. Cfr. fr. 223-25 Ribbeck2 = 54-56 Dangel e in proposito BONANDINI (2022), pp. 58-9.

³⁷ Il parallelo è notato da NARDUCCI (1974), pp. 102-3. Il medesimo prodigio inoltre è usato per segnalare lo scoppio di una guerra anche in Ap. Rhod. 4.1286 e soprattutto in Virgilio (*Solem quis dicere falsum / audeat? ille etiam caecos instare tumultus / saepe monet fraudemque et operata tumescere bella. / Ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine textit / impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.* Verg. G. 1.463-8, «Il sole, chi dirlo ingannatore oserebbe? Esso persino dell'incombere di tumulti invisibili sovente ci avverte, di tradimenti e di guerre nascoste che sorgono. Esso persino alla morte di Cesare s'impietosi di Roma e il suo volto splendente di fosca ruggine avvolge, così che l'empia razza paventò una notte in eterno.», trad. Carena) e Ovidio (*Solis quoque tristis imago / lurida sollicitis praebebat lumina terris. Saepe faces uisae mediis ardere sub astris, / saepe inter nimbos guttae cecidere cruentae; / caeruleus et uultum ferrugine Lucifer atra / sparsus erat, sparsi lunares sanguine currus;* Ov. Met. 15.785-90 «Anche la tetra immagine del sole mandava livida luce alle terre in ansia. Spesso furono viste fiaccolate

*Quo terrarum superumque potens,
cuius ad ortus noctis opacae
decus omne fugit, quo uertis iter
medioque diem perdis Olympo?*
(Sen. *Thyest.* 789-92)

Tu che domini sulle terre e sugli esseri viventi, tu al cui levarsi dileguano le luci della notte oscura, dove volgi il tuo corso e precipiti da mezzo il cielo il giorno?
(Trad. Giardina, con modifiche mie in corsivo³⁸)

Eppure, la natura del prodigio in questo caso ricorda anche il fuoco che durante il rito di Manto avvolge gli occhi di Edipo nel passo immediatamente successivo a quello considerato sopra di *Oed.*314-23:

*genitor, horresco intuens:
libata bacchi dona permutat cruor
ambitque densus regium fumus caput
ipsosque circa spissior vultus sedet
et nube densa sordidam lucem abdidit.*
(Sen. *Oed.* 323-7)

Padre, rabbrivisco a tale vista: i doni di Bacco libati si mutano in sangue, un denso fumo circonda il capo del re e più fitto ancora si posa intorno ai suoi occhi e con una densa nube gli nasconde la luce, diventa torbida.
(Trad. Giardina)

Alla testa (*caput*) del re tebano si sostituisce qui la testa (*caput*) del sole al suo sorgere, ma la dinamica dell'episodio è la medesima: si tratta sempre di un fumo denso e scuro che con la sua caligine (*atra caligine; nube densa*) avvolge (*involvit; ambit*) qualcosa e sottrae la luce, in senso letterale o figurato (*gentesque coegit / desperare diem; nube densa sordidam lucem abdidit*).

E ancora, alla scena della divinazione di Manto sembra poi rimandare anche la descrizione di un altro prodigio lucaneo, ossia l'eruzione dell'Etna che si rivolge verso l'Italia:

*Ora ferox Siculae laxavit Mulciber Aetnae,
nec tulit in caelum flammam sed vertice prono
ignis in Hesperium cecidit latus.*
(Lucan. 1.545-7)

incendiarsi sotto gli astri, spesso con la pioggia caddero gocce di sangue; Lucifero era fosco e cosparso di cupa ruggine, e il carro della luna era cosparso di sangue», trad. Scivoletto). Cfr. ROCHE (2009), p. 326.

³⁸ Al. v. 789 Giardina legge *parens*, seguo qui invece il testo di Zwierlein, che accetta la congettura di Heinsius *potens* contro il testo dei manoscritti *parens*.

Il crudele Mulcibero aprì la bocca del siciliano Etna, e non diresse verso il cielo le fiamme, ma dalla sommità inclinata il fuoco cadde verso il fianco esperio.

(Trad. Lanzarone)

Al di là della pericolosità del fenomeno vulcanico³⁹, e dell'indicazione implicita del teatro della primissima parte dello scontro civile, mi sembra infatti che qui sia la 'deviazione' stessa del fuoco a rappresentare un presagio infausto. Non appena la figlia inizia la consultazione delle viscere, infatti, in Seneca Tiresia chiede:

*Utrumne clarus ignis et nitidus stetit
rectusque purum verticem caelo tulit
et summam in auras fusus explicuit comam?*

(Sen. *Oed.* 309-11)

Il fuoco si è levato chiaro e luminoso, ha rivolto dritto il suo vortice al cielo e, diffondendosi nell'aria, ha spiegato la punta della sua chioma?

(Trad. Giardina)

Per quanto il contesto sia estremamente diverso, giacché nell'*Oedipus* si parla del fuoco sacrificale su cui bruciavano le vittime, mentre in Lucano viene descritta un'eruzione vulcanica, in entrambi i casi il termine usato è il semplice *ignis*, mentre l'insieme delle fiamme è indicato come *vertex* (*vertice prono; purum verticem*) e inoltre il movimento auspicato (e che in entrambi i casi non si verifica) sarebbe lo stesso, ossia un fuoco puro che si innalzi dritto e porti le sue fiamme al cielo (*nec tulit in caelum flammam; Utrumne ... verticem caelo tulit?*), per quanto si debba ricordare che in Lucano il fatto che il fuoco si volga verso l'Italia ha la chiara funzione di indicare il futuro teatro dello scoppio della guerra civile.

In generale, dunque, mi sembra che il passo di Manto nell'*Oedipus* possa essere considerato un modello alquanto pervasivo per questo passo della *Pharsalia*, e ad esso Lucano si ispira in più punti nell'elaborare la ricchissima serie di *monstra* che annunciano lo scoppiare della guerra civile, sia citandolo pressoché esplicitamente come modello nel caso emblematico dei roghi tebani, sia usandolo più avanti come "repertorio" lessicale e tematico. Ma al di là della semplice ripresa di singoli elementi, ciò che qui mi sembra più interessante è che la scelta del modello senecano si rivela straordinariamente funzionale all'intento del poeta. Così Lucano, che sin dal primo verso ha annunciato di voler cantare *bella plus quam civilia* ora ha buon gioco nel rifunzionalizzare come presagio per la nuova guerra civile il prodigio assunto a simbolo della guerra fraterna (insieme con tutti quelli da cui esso era

³⁹ L'eruzione dell'Etna come presagio delle guerre civili era citata anche in Verg. *Georg.* 1.471-3, che costituisce un altro modello fondamentale per questo passo. Cfr. ROCHE (2009), p. 328.

accompagnato in Seneca): l'implicazione immediata è che così come il fuoco sacro imita i roghi tebani, anche lo stesso indicibile delitto che esso annuncia imiterà la vicenda di Eteocle e Polinice, e a breve Roma stessa si trasformerà in una nuova Tebe.

1.2. Da Stazio a Silio Italico: ancora sull'immagine della fiamma scissa

Oltre che da Lucano, tuttavia, l'immagine dell'inquieto rogo funebre di Eteocle e Polinice sarà ripresa – forse nella sua attestazione più famosa – anche da Stazio nell'epica mitologica della *Tebaide*, di cui diventerà anzi in un certo senso il simbolo stesso. Non è un caso, infatti, che tale elemento nel poema staziano ricorra ben due volte, una prima all'inizio, nel passo in cui il poeta annuncia il proprio programma, e una seconda alla fine, nel dodicesimo libro, quando i due fratelli vengono effettivamente cremati, in una sorta di *Ringkomposition* che abbraccia l'opera intera:

*Tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro
facta canam: nunc tendo chebyn satis arma referre
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis
nec furiis post fata modum flammasque rebellis
seditione rogi tumulisque carentia regum
funera et egestas alternis mortibus urbes,
(Stat. *Theb.* 1.32-7)*

Un giorno verrà, quando, reso più ardito dall'estro delle Muse, canterò le tue gesta: per ora mi limito a tendere la mia cetra. Mi basta raccontare la guerra tebana, lo scettro che fu fatale a due tiranni, la furia che dilaga oltre la morte, le fiamme discordi che si danno battaglia anche sul rogo, i re privi di sepoltura e le città desolate
(Trad. Micozzi)

*ecce iterum fratres: primos ut contigit artus
ignis edax, tremuere rogi et novus advena busto
pellitur; exundant diviso vertice flammae
alternosque apices abrupta luce coruscant.
pallidus Eumenidum veluti commiserit ignis
Orcus, uterque minax globus et conatur uterque
longius; ipsae etiam commoto pondere paulum
secessere trabes.
(Stat. *Theb.* 12.429-36)*

Ma ecco di nuovo i fratelli! Non appena il fuoco vorace ebbe lambito le membra, il rogo si mise a tremare e il nuovo venuto fu scacciato dalla catasta; traboccarono le fiamme divise alla sommità facendo balenare a turno le loro lingue di fuoco, in barbagli intermittenti. Era

come se il pallido Orco facesse conflagrare le torce delle Furie: entrambe quelle masse infuocate minacciavano e ciascuna cercava di spingersi più lontano dell'altra;
(Trad. Micozzi)

In entrambi la rappresentazione del rogo si discosta parecchio, in particolare per le scelte lessicali, dai possibili modelli considerati finora, cioè il passo dei *Tristia* ovidiani, quello dell'*Oedipus* senecano e quello del *Bellum Civile* lucaneo, che sembravano al contrario tutti tra loro abbastanza affini. Tuttavia, il passo del dodicesimo libro di Stazio si caratterizza per la tendenza a drammatizzare il “combattimento” delle fiamme, sottolineata peraltro dall'uso di *ecce* (*ecce iterum fratres*, 12.249) – elemento questo che ricorda la descrizione del rito di Manto in Seneca:

*Sed ecce pugnax ignis in partes duas
discedit et se scindit unius sacri
discors favilla*
(Sen. *Oed.* 321-3)

Ma ecco che il fuoco, in lotta con se stesso, si separa in due parti, la favilla di un unico sacrificio, diventata discorda da se stessa, si scinde
(Trad. Giardina)

Pur nell'ambito di un motivo ormai diffuso, e rielaborato da Stazio in maniera autonoma, parrebbe dunque che il poeta non sia del tutto insensibile al modello senecano, ma che anzi lo sfrutti per conferire vivacità e tensione drammatica a un passo che diventerà fra i più celebri del suo poema.

Ma la fortuna del nostro motivo non finisce qui: da ultimo, ormai come un chiaro e scoperto omaggio al passo staziano andrà intesa la descrizione del rogo dei due fratelli iberici morti l'uno per mano dell'altro, narrato nel sedicesimo libro dei *Punica* di Silio Italico – passo composto con ogni probabilità poco dopo la pubblicazione della *Tebaide* e comunque entro il 101 d.C., presunto anno di morte di Silio⁴⁰:

*nec manes pacem passi. nam corpora iunctus
una cum raperet flamma rogas, impius ignis
dissiluit, cineresque simul iacuisse negarunt.*

⁴⁰ La precisa datazione dei *Punica* – opera grosso modo di età domiziana – risulta a tutt'oggi incerta, sia in termini assoluti sia in riferimento alla *Tebaide*. La proposta più accreditata risulta ancora quella di WISTRAND (1956), il quale sostiene il periodo di composizione si sia protratto all'incirca dall'80 al 97 d.C., immaginando che Silio scrivesse dunque un libro all'anno – ipotesi questa forse sin troppo rigida, anche se nel complesso verosimile. Più recentemente, sui rapporti intertestuali e cronologici tra Stazio e Silio Italico si vedano almeno MARKS, SOERINK e WALTER in MANUWALD-VOIGT (2013), e RIPOLL (2015), che propone uno *status quaestionis* ancora attuale.

(Sil. 16.546-8)

Neppure i loro mani ebbero pace: mentre un unico rogo divorava quei corpi, la fiamma sacrilega si divise in due parti e le ceneri rifiutarono di giacere insieme.

(Trad. Vinchesi)

Nel complesso, dunque, parrebbe di poter individuare una sorta di filo rosso che partendo da Ovidio, attraverso lo snodo significativo dell'*Oedipus* senecano e del *Bellum Civile* lucaneo, arriva fino alla *Tebaide* e da questa persino ai *Punica*, finendo per rendere la fiamma scissa una delle immagini più icastiche e celebri del periodo.

1.3. La Manto di Seneca e la Manto di Stazio

Eppure, la fortuna di questa scena dell'*Oedipus* non si ferma solamente alla ripresa del dettaglio della fiamma, ma comprende anche il *Fortleben* della descrizione del rito in quanto tale. Già nel *Bellum Civile*, infatti, gli inquietanti prodigi menzionati sopra richiedono un'adeguata interpretazione⁴¹, e pertanto viene convocato da Lucca l'altrimenti sconosciuto aruspice Arrunte⁴². Questi in un primo momento compie una *lustratio* (vv. 593-609); poi dà inizio alla divinazione attraverso un rituale (vv. 609-29) che richiama in molti aspetti quello praticato da Manto nell'*Oedipus*.

In entrambi i casi, come è del resto tipico del rituale proprio del sacrificio, si comincia con facendo avvicinare agli altari la vittima, di sesso maschile e dal collo eretto:

*Appellite aris candidum tergo bovem
curvoque numquam colla depressam iugo.*

(Sen. *Oed.* 299-300)

Ma voi, portate all'altare un bue dalla schiena candida e il cui collo non sia stato mai gravato dal ricurvo giogo.

(Trad. Giardina)

*Arruns dispersos fulminis ignis
colligit et terrae maesto cum murmure condit
datque locis numen; sacris tunc admovet aris
electa cervice marem.*

(Lucan. 1.606-9)

⁴¹ Sui presagi che precedono l'arrivo di Cesare a Roma e sulla loro interpretazione v. DICK (1963), pp. 38-41.

⁴² Un Arrunte si trova anche in Verg. *Aen.* 11.759, ma l'Arrunte virgiliano sembra aver ben poco a che fare con quello lucaneo; più probabile che Lucano si sia ispirato a uno degli 'Arrunte' etruschi menzionati da Livio nei primi libri (1.34; 2.6; 5.33). Cfr. ROCHE (2009) p. 342-3; DICK (1963) p. 38 n.4.

Arrunte raccoglie i fuochi del fulmine sparsi qua e là, li seppellisce nel terreno mormorando una mesta formula e consacra il luogo; quindi accosta al sacro altare un toro dall'eccellente collo.

(Trad. Lanzarone)

Successivamente il passo dell'*Oedipus* prosegue con un'analisi della fiamma, ricurva, di colore screziato e da ultimo chiaramente biforcuta (vv. 314-27, citati *supra*), di cui invece nel rito di Arrunte non sembra essere rimasta traccia: sembrerebbe dunque che Lucano, pur facendo ripercorrere al suo Arrunte il rituale di Manto, a questo punto voglia omettere la descrizione della fiamma, per la semplice ragione che la descrizione del fuoco dell'*Oedipus* nel *Bellum Civile* era già stato ripreso – anche se solo sotto l'aspetto lessicale, giacché il prodigio in sé era alquanto differente – con l'immagine della scissione della fiamma e successivamente con l'eruzione dell'Etna che volge verso l'Italia.

Quando si passa però alla descrizione del sangue i due riti tornano ad essere in larga parte sovrapponibili. In primo luogo, infatti la constatazione che nel rito di Arrunte il sangue non sprizza come al solito, ma si effonde putrido da una ferita ampia, ricorda quello che era successo nel caso della giovenca di Manto (e peraltro particolarmente vicine lessicalmente sembrano essere le espressioni *vulnere laxo* / *vulnere angusto* e i participi *diffusum* / *effusum*):

*Nec cruor emicuit solitus, sed vulnere laxo
diffusum rutilo nigrum pro sanguine virus.*
(Lucan. 1.614-5)

Non schizzò fuori il solito sangue, ma dall'ampia ferita, in luogo del sangue rosso vivo, si versò un umore spaventoso.

(Trad. Lanzarone)

*TIRESLAS: Utrum citatus vulnere angusto micat
an lentus altis irrigat plagas cruor?
MANTO: huius per ipsam qua patet pectus viam
effusus amnis, huius exiguo graves
maculantur ictus imbre; sed versus retro
per ora multus sanguis atque oculos redit.*
(Sen. Oed. 345-50)

TIREZIA: Il sangue sprizza fuori in fretta da una ferita angusta o lentamente sgorga da una larga ferita?

MANTO: La giovenca versa un fiume di sangue attraverso la ferita che reca nel petto squarciato, ma le profonde ferite del toro si macchiano solo di un esiguo spruzzo; fluendo all'indietro, un gran fiotto di sangue ritorna fuori attraverso il muso e gli occhi.

(Trad. Giardina)

E le somiglianze non si fermano qui. Infatti, nella tragedia senecana un rito molto simile, e dall'esito ugualmente infausto, era già stato effettuato in precedenza, quando era scoppiata la pestilenza, e in tal modo era stato descritto dal coro:

*Colla tacturus steterat sacerdos:
dum manus certum parat alta vulnus,
aureo taurus rutilante cornu
labitur segnis; patuit sub ictu
ponderis vasti resoluta cervix;
nec cruor ferrum maculavit: alta
turpis est plaga sanies profusa.*
(Sen. Oed. 135-41)

Il sacerdote, che avrebbe dovuto colpire i colli degli animali offerti in sacrificio, si fermò: mentre la mano levata in alto si preparava a dare un colpo sicuro, il toro da corno rosso dorato cadde senza più forza: sotto il colpo veemente si aprì la cervice spaccata in due, ma il ferro non fu macchiato dal sangue, bensì da un orribile pus sgorgato da una nera ferita.
(Trad. Giardina)

In entrambi i casi il fatto che l'esito della consultazione non sia quello atteso è marcato dall'espressione *nec cruor* a inizio di verso (*nec cruor emicuit solitus* Lucan. 1.614; *nec cruor ferrum maculavit*, Sen. Oed. 140), e inoltre in entrambi i casi al sangue "puro" si sostituisce un umore putrefatto (*nigrum virus; turpis sanies*).

E ancora, tratti di somiglianza si hanno nella vera e propria analisi delle viscere:

*palluit attonitus sacris feralibus Arruns
atque iram superum raptis quaesivit in extis.
terrui ipse color vatem; nam pallida taetris
viscera tincta notis gelidoque infecta cruore
plurimus asperso variabat sanguine livor.
cernit tabe iecur madidum, venasque minaces
hostili de parte videt. pulmonis anbeli
fibra latet, pravusque secat vitalia limes.
cor iacet, et saniem per hiantis viscera rimas
emittunt produntque suas omenta latebras.*
623-4 latet ... iacet Ω : iacet ... latet van Jever (Getty2)
(Lucan. 1.614-25)

Impallidi Arrunte, attonito per il sacrificio funesto, afferrò le viscere e vi cercò l'ira degli dei. Il colore stesso atterri l'aruspice: infatti numerosissime macchie livide con spruzzi di sangue chiazzavano le pallide interiora tinte di segni orribili e impregnate di gelido sangue. Vede il fegato pieno di putredine, e vede vene minacciose nella parte relativa al nemico. La fibra del polmone ansimante è nascosta, e una piccola linea divide gli organi vitali. Il cuore è inerte, le viscere fanno uscire umore marcio per le fenditure aperte, gli omenti svelano i propri recessi.

(Trad. Lanzarone)

Come Arrunte in un primo momento si spaventa per il colore inatteso delle viscere, così anche nel caso di Manto il primo segno infausto era costituito dal colore oscuro e livido delle *venae*:

*Cor marcet aegrum penitus ac mersum latet
liventque venae; magna pars fibris abest
et felle nigro tabidum spumat iecur,
ac (semper omen unico imperio grave)
en capita paribus bina consurgunt toris;*
(Sen. *Oed.* 356-60)

Il cuore, alterato, è marcio fin nel profondo e rimane come nascosto e immerso nel corpo; le vene sono di colore plumbeo; agl'intestini manca una gran parte, il fegato putrefatto spumeggia di nero fiele e (presagio sempre infausto per una monarchia) ecco che spuntano due escrescenze di uguale muscolatura,
(Trad. Giardina)

Ancora, in entrambi i passi il presagio è caratterizzato come infausto dall'assenza di parti che ci si aspetterebbe di trovare (*pulmonis anbeli / fibra latet* in Lucano; *magna pars fibris abest* in Seneca⁴³). Il punto in cui la ripresa del motivo senecano si fa più evidente, tuttavia, è il passo seguente, che chiude l'episodio della divinazione:

*produntque suas omenta latebras.
Quodque nefas nullis impune apparuit extis,
ecce, videt capiti fibrarum increscere molem
alterius capitis. pars aegra et marcida pendet,
pars micat et celeri venas movet improba pulsus.*
(Lucan. 1.625-29)

Ed ecco, orrore che non è mai apparso nelle viscere senza danno, vede che sulla parte alta del fegato si sviluppa la massa di una seconda protuberanza. Una parte penzola malata e debole, un'altra palpita e, smisurata, muove le vene con rapide pulsazioni.
(Trad. Lanzarone)

L'immagine delle membrane che non coprono quanto contengono sembra infatti quasi parafrasare due versi dell'*Oedipus*: *non laeva cordi regio, non molli ambitu / omenta pingues*

⁴³ In proposito, NARDUCCI (1974), pp. 103-4, osserva che questo passo sembra alludere a due passi rispettivamente di Virgilio (*georg.* 1.483-5) e Ovidio (*met.* 15.794-5), che rievocano i presagi che hanno annunciato la morte di Cesare, come sottolineato in particolare dalle parole *semper omen unico imperio grave*, Sen. *Oed.* 359. Attraverso la ripresa senecana, dunque, Lucano non farebbe che tornare a riferire alla sfera della storia dei prodigi che Seneca aveva adattato al mondo del mito.

visceri obtendunt sinus (vv. 369-70) – tanto più che il termine *latebra* ricorreva anch'esso poco prima (*latebram rebus occultis negans*, v. 362). Inoltre, l'immagine della mole di un capo del fegato che cresce su un altro capo, chiara allusione all'imminente scontro tra Cesare e Pompeo, riproduce tanto la dinamica quanto il significato del prodigio tebano: *ac (semper omen unico imperio grave) / en capita paribus bina consurgunt toris*, vv. 359-60⁴⁴.

Nel complesso, dunque la scena della divinazione di Manto sembra avere una vasta eco nel primo libro di Lucano, costituendo uno dei modelli fondamentali, se non il modello fondamentale, sia per i diversi dei prodigi che preannunciano il conflitto imminente sia, soprattutto – e in questo caso in modo evidentissimo – per il complesso rituale di aruspicina con cui Arrunte cerca di interpretare la volontà degli dèi.

Il medesimo schema, poi, è ripreso anche nel quarto libro della *Tebaide*. Pure qui, infatti, il verificarsi di alcuni prodigi spinge il vecchio re a richiedere l'aiuto di Tiresia e di Manto, che su suo ordine intraprendono un rito di divinazione che ha diversi dettagli in comune con l'*extispicium* dell'*Oedipus* (vv. 406-645)⁴⁵.

Ma partiamo dall'inizio, e cerchiamo di dipanare la complessa rete di allusioni attraverso cui Stazio costruisce questa scena. L'approssimarsi della spedizione argiva, e con essa della guerra, è preannunciato dal diffondersi di spaventose dicerie, secondo cui l'esercito nemico avrebbe raggiunto ormai la riva dell'Asopo e il Citerone, occupato il Teumesso e incendiato Platea. A ciò vanno ad aggiungersi poi dei presagi soprannaturali:

*Accumulat crebros turbatrix Fama pauores:
hic iam dispersos errare Asopide ripa
Lernaeos equites, hic te, bacchate Cithaeron,
ille rapti Teumeson ait noctisque per umbras
nuntiat excubiis nigiles arsisse Plataeas.
Nam Tyrios sudare lares et sanguine Dirce
inriguam fetusque nouos iterumque locutam
Sphinga petris, cui non et scire licentia passim
et uidisse fuit?
(Stat. *Theb.* 4.369-77)*

Frattanto la Fama, che diffonde scompiglio, accumula sempre più timori: un tale riferisce che i cavalieri di Lerna vanno errando qua e là sulla riva dell'Asopo; un altro che hanno occupato te, Citerone, teatro delle orgie di Bacco; un altro ancora racconta che si sono impadroniti del Teumesso e annuncia che Platea, benché vigilata dalle sentinelle, è stata incendiata nelle

⁴⁴ Su come venisse interpretato l'aspetto del fegato nell'*extispicium* v. ROCHE (2009), p. 353.

⁴⁵ MICOZZI (2019) osserva che il rito staziano mostra la sua dipendenza nei confronti dell'analogo passo dell'*Oedipus* (in particolare vv. 390-402 e 509-658) e dell'episodio di Erittone in Lucano (vv. 6.423-830), mentre si discosta dai modelli greci, primi fra tutti i tre tragici, in cui Tiresia si limitava all'osservazione degli uccelli (Aesch. *Sept.* 24 ss., Soph. *Ant.* 999 ss., Eur. *Phoen.* 940 ss.).

tenebre della notte. E chi non si prende la libertà di divulgare ovunque che ha visto sudare le statue degli dèi tebani? E le acque di Dirce colorarsi di sangue, la nascita di creature mostruose, e non sa che la Sfinge dalla sua rupe è tornata a parlare?

(Trad. Micozzi)

Qui i *pavores* accumulati dalla *Fama turbatrix* richiamano – come è già stato messo in luce da Narducci⁴⁶ – i *timores* che la Fama insinua nei cittadini romani all'approssimarsi di Cesare nel primo libro del *Bellum Civile*, tanto più che la ripresa si ha nella stessa sede metrica, in fine di esametro e coinvolge anche la parola *fama* (*fama pavores / fama timores*):

*Vana quoque ad ueros accessit fama timores
inrupitque animos populi clademque futuram
intulit et uelox properantis nuntia belli
innumeras soluit falsa in praeconia linguas.*

(Lucan. 1.469-72)

Anche dicerie false si aggiunsero ai timori fondati, invasero gli animi del popolo, vi diffusero l'immagine della disfatta imminente e, veloci messaggere dell'affrettarsi della guerra, diedero corso a innumerevoli lingue perché facessero falsi annunci.

(Trad. Lanzarone)

E il fatto che, sebbene vengano menzionati prodigi diversi, pure, l'allusione al primo libro del *Bellum Civile* sia tutt'altro che casuale è confermato da quanto accade poco dopo. Come è noto, infatti, in Lucano, dopo la descrizione dei presagi, il rito di Arrunte e la profezia di Nigidio Figulo, il primo libro si conclude con il famoso passo della matrona invasata che, come una baccante⁴⁷, nel pieno del suo delirio profetizza le sventure delle guerre civili (1.674-695), mentre nel poema staziano, ambientato nella Tebe mitologica, a tale figura si sostituisce una baccante vera e propria, anzi la 'regina' delle baccanti (*silvestris regina chori*) che, improvvisamente invasata dal dio, si precipita giù dai monti e grida la sua profezia in città (4.377-404)⁴⁸.

Per quanto riguarda il rito in sé, tuttavia, diversi aspetti fanno pensare a una ripresa diretta dell'*Oedipus* senecano⁴⁹, piuttosto che del primo libro del *Bellum Civile*, suo diretto discendente letterario. Innanzitutto, in entrambi i casi il vecchio Tiresia è assistito dalla figlia

⁴⁶ NARDUCCI (1974), pp. 106-7.

⁴⁷ Cfr. Lucan. 1.674-5: *Nam qualis uertice Pindi / Edonis Ogygio decurrit plena Lyaeo [...]*, «Difatti, come dalla vetta del Pindo scende di corsa la Menade piena del tebano Lieo [...]» (trad. Lanzarone).

⁴⁸ Cfr. JUHNKE (1972), p. 270, NARDUCCI (1974) p. 206, MICOZZI (2019), p. 442.

⁴⁹ L'analisi più completa sul recupero dell'episodio senecano in Stazio è offerta da AUGOUSTAKIS (2015), anche se l'evidente analogia di situazione e la ripresa di numerosi dettagli hanno precocemente attirato l'attenzione degli studiosi sul legame tra i due passi. Cfr. già LEGRAS (1905), 56-7, e più recentemente TAISNE (1991), DELARUE (2000), pp. 154-6, BOYLE (2011) XCI-XCII e PARKES (2012) 214-5.

Manto, che gli describe (e di conseguenza describe anche al lettore, o allo spettatore) ciò che egli non può vedere; ma poi, soprattutto, in entrambi i casi l'apice del rito è costituito dall'evocazione di Laio. La differenza, tuttavia, sta nel fatto che in Seneca l'evocazione di Laio arriva alla fine di un insieme complesso di tentativi di divinazione, divenendone il culmine ideale. Considerata la difficoltà nell'interpretare in modo esatto l'esito, comunque infausto, della prima parte del rito (accensione della fiamma, libagioni di vino), dovuta alla volontà degli dèi di "dire e non dire" – per pudore – il vero motivo della pestilenza (*quid istud est quod esse prolatum volunt / iterumque nolunt et truces iras tegunt? / pudet deos nescio quid*; 332-4), Tiresia ordina alla figlia di sacrificare le vittime, ossia una giovenca e un toro, e quindi di procedere con l'*extispicium* vero e proprio; tuttavia, di fronte alla precisa richiesta di Edipo di conoscere il nome del colpevole (vv. 388-9) anche questo rito si rivela insufficiente, e l'indovino si trova costretto a consigliare la diretta evocazione di Laio dall'oltretomba, che dovrà tuttavia essere demandata a un terzo giacché Edipo, essendo re, non può avere contatto diretto con le ombre:

*Nec alta caeli quae leui pinna secant
nec fibra uiuis rapta pectoribus potest
ciere nomen; alia temptanda est uia:
ipse euocandus noctis aeternae plagis,
emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.
Reseranda tellus, Ditis implacabile
numen precandum, populus infernae Stygis
huc extrahendus: ede cui mandes sacrum;
nam te, penes quem summa regnorum, nefas
inuisere umbras.
(Sen. Oed. 390-399)*

Né gli uccelli che con lieve ala solcano gli alti spazi del cielo, né le fibre strappate ai petti ancor vivi delle vittime possono esprimere un nome; bisogna tentare un'altra strada: si deve evocare il re in persona dalle plaghe dell'eterna notte, perché, liberato dall'Erebo, possa indicarci l'autore della strage. Si deve spalancare la terra, si deve pregare l'implacabile divinità di Dite, si deve far venire qui la popolazione dell'infernale Stige: di' a chi vuoi affidare questo sacro procedimento, perché non è ammesso che tu, nelle cui mani è il potere regale, veda le ombre dei morti.

(Trad. Giardina)

A questo punto, dopo un nuovo, lungo, canto del coro (vv. 403-508), che si immagina copra il tempo dell'*evocatio* vera e propria, che si immagina fuori scena, ha luogo il dialogo tra Edipo e Creonte in cui quest'ultimo riferisce al re come si è svolto il rito e quale terribile esito ha dato (vv. 530-658).

Diverso è il caso del quarto libro della *Tebaide*: qui, infatti, Tiresia, non appena viene convocato, pensa subito ad evocare l'ombra dell'antico re:

*Ille deos non larga caede iuvenum,
non alacri pinna aut verum salientibus extis,
nec tripode implicito numerisque sequentibus astra,
turea nec supra volitante altaria fumo
tam penitus, durae quam Mortis limite manes
elicitos patuisse refert, Lethaeaque sacra
et mersum Ismeni subter confinia ponto
miscentis parat ante ducem, circumque bidentum
visceribus laceris et odori sulphuris aura
graminibusque novis et longo murmure purgat.*
(Stat. *Theb.* 4.409-18)

Questi lo informa che a rivelare pienamente il volere dei numi non valgono né le ecatombi, né il rapido volo degli uccelli o le viscere che palpitando dicono il vero, né il tripode enigmatico, né il calcolato percorso degli astri o il fumo che volteggia sugli altari ove brucia l'incenso: lo fanno piuttosto, e in modo assai più chiaro, le ombre dei defunti, richiamate dalla soglia della Morte inesorabile. Prima di tutto prepara i sacrifici letei e immerge il re alla foce dell'Ismeno, là dove l'acqua del fiume si mescola al mare, purificando tutto intorno con viscere di pecore a brani, soffi odorosi di zolfo, erbe appena tagliate e lunghe formule magiche.

(Trad. Micozzi)

Tuttavia, la struttura retorica, con la negazione delle possibilità alternative che il vate non prende neppure in considerazione ricorda da vicino il passo con cui veniva introdotta l'evocazione nell'*Edipo*, e in particolare il fatto che non basti l'analisi del volo degli uccelli o l'*extispicium* (*non alacri pinna aut verum salientibus extis*) rimanda alle considerazioni del Tiresia senecano: *nec alta caeli quae leui pinna secant / nec fibra uiuis rapta pectoribus potest / ciere nomen*. Anzi, si direbbe quasi che il poeta della *Tebaide*, avendo letto la tragedia senecana, sappia già bene che altre forme di divinazione si sono rivelate inefficaci in un contesto del genere, e dunque faccia passare la sua Manto direttamente all'evocazione di Laio senza compiere prima gli altri riti, che nell'*Oedipus*⁵⁰ erano narrati con dovizia di particolari, ma che pure in ultima analisi si erano rivelati inutili⁵¹.

⁵⁰ Peraltro, questa sembra essere innovazione rispetto ai modelli greci: in tutti e tre i tragici greci, infatti, Tiresia esaminava il volo degli uccelli: cfr. Esch. *Sept.* 24-5, Soph. *Ant.* 998-1004, Eur. *Phoen.* 956; in proposito v. MICOZZI (2019), p. 464.

⁵¹ Così AUGOUSTAKIS (2015), p. 380: «In a masterful rewriting of Seneca's second act, Statius' Tiresias is quick to reject the first steps which his literary self had already undertaken in Seneca's play. [...] Statius' Tiresias is a well-informed reader of the Senecan tragedy after all».

Inoltre, il recupero del modello senecano coinvolge anche il *setting*. In Seneca, infatti, il resoconto di Creonte si apriva con la descrizione del bosco in cui il rito aveva avuto luogo⁵²:

*Est procul ab urbe lucus ilicibus niger
Dircaea circa vallis inrignae loca.
Cupressus altis exerens silvis caput
virente semper alligat tronco nemus,
curvosque tendit quercus et putres situ
annosa ramos: huius abruptis latus
edax vetustas; illa, iam fessa cadens
radice, fulta pendet aliena trabe.
Amara bacas laurus et tiliae leves
et Paphia myrtus et per immensum mare
motura remos alnus et Phoebæ obvia
enode Zephyris pinus opponens latus:
medio stat ingens arbor atque umbra gravi
silvas minores urguet et magno ambitu
diffusa ramos una defendit nemus.
Tristis sub illa, lucis et Phoebæ inscius,
restagnat umor frigore aeterno rigens;
limosa pigrum circumit fontem palus.
(Sen. Oed. 530-47)*

Lontano dalla città c'è un bosco nero di elci, tutt'intorno a una valle bagnata da Dirce. Dei cipressi, elevando le loro cime al di sopra dell'alta selva, la circondano con i loro tronchi sempre verdi, annose querce protendono i loro rami ricurvi e marci di putridume: di una ha rotto il fianco la divorante vecchiezza, un'altra, già cadente sulla esausta radice, vacilla appoggiata a un tronco altrui. L'alloro dalle bacche amare e i tigli dalle foglie leggere e il mirto sacro a Venere e l'ontano destinato a muovere i remi per il mare immenso e il pino, che arresta Febo e oppone il suo fianco senza nodi agli Zefiri...: nel mezzo si erge un enorme albero, che opprime con la sua greve ombra il sottobosco e da solo protegge la selva spandendo i suoi rami in un grande cerchio. Sotto quest'albero, ignaro della luce e del sole, ristagna un triste pantano, irrigidito da un eterno gelo; una palude fangosa circonda la pigra fonte.

(Trad. Giardina)

In breve, si trattava di un bosco isolato (*procul ab urbe*) di lecci, circondato da cipressi e querce – di cui due particolarmente malmesse a causa dell'estrema vecchiezza –, al cui centro si stagliava un albero enorme che precludeva completamente l'accesso ai raggi del sole, facendo sì che al di sotto si creasse una palude perenne irrigidita dal ghiaccio. Un tipo *locus*

⁵² L'ambientazione del rito di *evocatio* in un bosco è ripresa anche da Lucano, nel celebre episodio di Erittone: Cfr. BOYLE (2011), p. 240.

*horridus*⁵³, dunque, che con le sue spettrali caratteristiche preparava l'inizio di qualcosa di terribile: in questo caso l'evocazione di Laio, con le terribili verità che saranno da lui rivelate.

Ora, una *silva* con caratteristiche assai simili era descritta anche da Lucano, nel sesto libro, dove offriva l'ambientazione al macabro episodio della maga Erittone⁵⁴:

*Hand procul a Ditis caecis depressa cauernis
in praeceps subsedit humus, quam pallida pronis
urget silua comis et nullo uertice caelum
suspiciens Phoebus non peruia taxus opacat.
Marcentes intus tenebrae pallensque sub antris
longa nocte situs numquam nisi carmine factum
lumen habet.*

(Lucan. 6.642-8)

La terra, abbassata fin quasi alle cupe cavità di Dite, si avvala a precipizio; essa è gravata da un bosco opaco con le fronde inclinate ed è oscurata da tassi, che, non accessibili a Febo, non hanno alcuna cima rivolta verso il cielo. All'interno le tenebre languide e il pallido squallore negli antri, per la lunga oscurità, non hanno mai luce, se non prodotta da un incantesimo.

(Trad. Lanzarone)

In questo breve passo, diversi dettagli rivelano una matrice spiccatamente senecana⁵⁵: innanzitutto, proprio come nell'*Oedipus*, il fitto del bosco tende a creare un senso di oppressione (*quam pallida pronis / urget silua comis* in Lucano, *cupressus altis exerens silvis caput / virente semper alligat tronco nemus* e *ingens arbor atque umbra gravi / silvas minores urguet* in Seneca), così come il buio totale (*lucis et Phoebi inscius, / restagnat umor* in Seneca *marcentes intus tenebrae pallensque sub antris / longa nocte situs* in Lucano), che addirittura nel *Bellum Civile* necessita di un

⁵³ Per la definizione di *locus horridus* e, più in generale, di *locus inamoenus* v. MALASPINA (1994).

⁵⁴ Simile anche la descrizione del bosco sacro che Cesare ordina di tagliare nel terzo libro (Lucan. 3.399-425). In questo caso, tuttavia, il focus è più sulla connotazione sacrale del luogo che su uno specifico rito che vi viene praticato, e pertanto il parallelo risulta meno significativo ai nostri fini. Su questo bosco "numinoso e 'fatato'" v. MALASPINA (2004), pp. 108-9.

⁵⁵ Peralto, nel teatro senecano compare almeno un'altra *silva* con caratteristiche assai simili – e con l'analoga funzione di preparare il lettore alla terribile scena successiva: si tratta del bosco collocato dietro la reggia dei Tantalidi, dove Atreo sgozza i figli del fratello Tieste, con un cerimoniale che riproduce e perverte – non a caso – quello di un rito religioso: *Arcana in imo regio secessu iacet, / alta vetustum valle compescens nemus, / penetrabile regni, nulla qua laetos solet / praebere rarnos arbor aut ferro coli, / sed taxus et cupressus et nigra ilice / obscura nitat silva, quam supra eminens / despectat alte quercus et vincit nemus. [...] Fons stat sub umbra tristis et nigra piger / haeret palude: talis est dirae Stygis / deformis unda quae facit caelo fidem* (Sen. *Thyest.* 650-6; 665-7); «Nel più profondo recesso si apre una reggia segreta, che racchiude in un profondo vallone un antichissimo bosco, il santuario del regno, dove nessun albero suole mostrare i rami fecondi o venire potato dalla falce, ma vi stormisce il tasso e il cipresso e una selva scura di nere elci, sveltando sulla quale una quercia domina dall'alto e sormonta tutto il bosco. [...] Nell'ombra ristagna una tetra sorgente e si coagula pigramente in una nera palude: tale è l'onda orrenda del crudele Stige, che attesta i giuramenti degli dèi celesti.» (trad. Giardina). Sul lessico del bosco nella letteratura latina v. MALASPINA 2004.

‘intervento magico’ – chiaro modo per ‘preparare’ la comparsa in scena della figura di Erittone – per essere rischiarato (*numquam nisi carmine factum / lumen habet*).

Ma soprattutto, la presenza di una *taxus* che oscura completamente la luce del sole può essere letta come una vera e propria allusione al passo dell’*Oedipus*. Sebbene infatti nella descrizione della *silva* si parlasse inizialmente di lecci, cipressi e querce, nella sezione immediatamente successiva viene descritto l’incedere di Tiresia, ricoperto da capo a piedi di un lugubre mantello e, soprattutto, con la testa cinta di una corona del ‘mortifero tasso’:

*Lugubris imos palla perfundit pedes,
squalente cultu maestus ingreditur senex,
mortifera canam taxus adstringit comam.*
(Sen. *Oed.* 553-5)

Il lugubre mantello ricopre, in basso, i piedi, il triste sacerdote in sinistra pompa s’inoltra, il mortifero tasso gli cinge la bianca chioma.
(Trad. Giardina)

Già nel *Bellum Civile*, dunque, il passo senecano sembra costituire un chiaro modello di *locus horridus*, che ‘segnala’ intertestualmente al lettore l’inizio di un nuovo rito di *evocatio*, ossia quello compiuto dalla maga tessala su richiesta di Sesto Pompeo: per far ritornare dall’oltretomba dei morti serve uno spazio adatto a loro, che viene accuratamente preparato attingendo alle caratteristiche del *setting* scelto da Seneca per un episodio analogo.

Ma per tornare a Stazio, nel quarto libro della *Tebaide*, prima dell’arrivo di Laio, è descritta appunto una *silva* che riprende piuttosto da vicino quella senecana (e lucanea)⁵⁶:

*Silva capax aeni ualidaque incurua senecta,
aeternum intonsae frondis, stat peruia nullis
solibus; haud illam brumae minuere, Notusue
ius habet aut Getica Boreas impactus ab Vrsa.
Subter operta quies, uacuusque silentia seruat
horror et exclusae pallet male lucis imago.*
(Stat. *Theb.* 4.419-24)

⁵⁶ Il fatto che Stazio considerasse tra i suoi modelli anche la necromanzia del sesto libro lucaneo sembra confermato dalle parole che mette in bocca al suo Tiresia all’inizio del rito dell’*evocatio*: ‘*Testor, ait, ‘dinae, quibus hunc saturanimus ignem / laeuaque conuulsae dedimus carthesia terrae, / iam nequeo tolerare moram. cassusne sacerdos / audior? an, rabido inbeat si Thessala cantu, / ibitis?*’ (Stat. *Theb.* 4.501-5), «‘Vi giuro’ disse ‘o dee, per le quali abbiamo alimentato questo fuoco versando con la sinistra il contenuto di queste coppe nel seno squarciato della terra: non posso più tollerare indugi! O sono forse un sacerdote che parla a vuoto e voi non mi date ascolto? [...]’» (trad. Micozzi). L’indovino, infatti, dopo essersi lamentato per la lentezza delle anime, le provoca chiedendo loro se si sarebbero mosse per ordine di una maga tessala: l’allusione – oltre che genericamente alla Tessaglia come patria della magia – è al personaggio di Erittone nel *Bellum Civile*. Cfr. MICOZZI (2019), p. 582.

C'è una selva, che resiste al tempo e ha i rami curvati da robusta vecchiaia: le sue fronde non sono mai state tagliate ed è impenetrabile ai raggi del sole. Non la toccano le tempeste invernali e su di lei non hanno potere né Noto né Borea, che piomba a folate dall'Orsa del nord. Sotto gli alberi regna una quiete segreta, un orrore immaginario ne protegge il silenzio e a malapena vi filtra il pallido riverbero della luce esterna.

(Trad. Micozzi)

Anche in questo caso, la caratteristica principale del bosco sacro è la vecchiaia (si tratta di un bosco *capax aevi*), elemento che riprende chiaramente il passo dell'*Oedipus*; tuttavia, come osserva Micozzi in sede di commento⁵⁷, si tratta di una vecchiaia ben diversa: mentre il bosco senecano sembra consumato dagli anni (ad esempio, i rami della quercia sono ormai *putres*, e la vecchiaia che ne ha scavato il fianco è definita *edax*), la *silva* di Stazio è ancora vigorosa, e gode di una *valida senecta* – come forse, possiamo intendere, immaginare ancora *validus* e tutt'altro che ammansito dal trascorrere degli anni si mostrerà anche Laio. Ma anche in questo caso, l'aspetto su cui si insiste di più è l'assenza di luce – come se il buio del bosco, sottolineato anche nell'*Oedipus* e in Lucano costituisse elemento essenziale e imprescindibile per l'evocazione delle anime dal mondo delle *umbrae*.

A seguire, poi, nella *Tebaide*, viene sottolineata la presenza di rumori sinistri:

*Huius inaspectae luco stridere sagittae
nocturnique canum gemitus, ubi limina patruī
effugit inque nouae melior redit ora Dianae;*
(Stat. *Theb.* 4.428-30)

Attraverso il bosco fischiano le frecce invisibili della dea e di notte si odono abbaiare i suoi cani, quando fugge dalla dimora dello zio e, fatta più bella, ritrova le sembianze della Luna nuova.

(Trad. Micozzi)

Certo, in questo caso lo stridore delle invisibili frecce e i latrati dei cani si spiegano in quanto la selva è abitata dalla dea Diana⁵⁸; ma pure, la presenza di inquietanti rumori, soprattutto di notte, non è prerogativa esclusiva di questo bosco. Anche nell'*Oedipus*, prima che inizi l'*evocatio* vera e propria si sentono i latrati dei cani di Ecate:

*Latrauit Hecates turba; ter ualles canae
sonuere maestum, tota succusso solo
pulsata tellus. 'Audior' uates ait,*

⁵⁷ MICOZZI (2019), p. 491. Cfr. anche AUGOUSTAKIS (2015), p. 381.

⁵⁸ Come osserva MICOZZI (2019), p. 502, non bisogna pensare qui però tanto ai cani che Diana ricevette da Pan, quanto piuttosto a quelli che la accompagnano quando nella veste di Ecate risale dagli inferi sulla terra (cfr. Verg. *Aen.* 6.256).

'rata uerba fudi'
(Sen. *Oed.* 569-72)

La folla di Ecate latra, tre volte le concave valli echeggiano di un triste suono, tutta la terra viene percossa e il suolo si sommuove. Il sacerdote esclama: 'Mi hanno udito, ho pronunciato le parole dovute'.

(Trad. Giardina)

Il primo modello, per il passo staziano è tuttavia con ogni probabilità il sesto libro virgiliano (prima *sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri / siluarum, uisaeque canes ululare per umbram / aduentante dea*, vv. 256-8, e poi, nell'oltretomba *hinc exaudiri gemitus et saeua sonare / verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae*, vv. 557-8).

E inoltre, dettagli di questo tipo nel contesto del *locus horridus* compaiono anche in altre tragedie senecane, e in particolare nel *Thyestes*, nel passo in cui veniva descritta la selva in cui Atreo uccide i nipoti:

*Hinc nocte caeca gemere ferales deos
fama est, catenis lucus excussis sonat
ululantque manes. [...]*
*Saepe latratu nemus
trino remugit, saepe simulacris domus
attonita magnis. Nec dies sedat metum:
nox propria luco est, et superstitio inferum
in luce media regnat.*
(Sen. *Thyest.* 668-70; 675-9)

Si vuole che di qui durante la cieca notte gli dèi della morte levino gemiti: il bosco risuona di catene stridenti e ululano i Mani. [...]

Spesso il bosco rimbomba di un triplice latrato, spesso il palazzo è atterrito da immensi fantasmi. Il giorno non pone fine allo spavento: il bosco serba la sua notte e a mezzo del giorno vi regna il sacro terrore degl'inferi.

(Trad. Giardina)

Anche in questo bosco la notte è disturbata dal ricorrere di gemiti sinistri, attribuiti genericamente a '*ferales deī*', e se qui certo il triplice latrato sembra rimandare alla figura di Cerbero, pure si tratta di rumori assai simili a quelli citati nel quarto libro della *Tebaide*. Il recupero del modello della *silva* dell'*Oedipus*, dunque, avviene innanzitutto all'insegna della *uariatio*, con un bosco sì antico, ma ancora ben valido nella sua vecchiaia, e poi soprattutto, con l'aggiunta di suggestioni provenienti da altri celebri luoghi inquietanti della letteratura latina, come gli inferi virgiliani e il bosco dei Pelopidi.

Ancora, è interessante paragonare i liquidi oggetto di libagione:

*inclinat Bacchi latices et munera uerni
lactis et Actaeos imbres suadumque cruorem
manibus; aggeritur quantum bibit arida tellus.*
(Stat. *Theb.* 4.452-4)

Quindi vi versò il liquore di Bacco e il latte, dono della primavera, poi gocce di miele dell'Attica e sangue capace di persuadere le ombre. Tanto ne sparse quanto la terra assetata riusciva ad assorbire.

(Trad. Micozzi)

Quasi identiche, infatti, erano le offerte nell'*Oedipus*:

*sanguinem libat focis
solidasque pecudes urit et multo specum
saturat cruore; libat et niueum insuper
lactis liquorem, fundit et Bacchum manu
laeua canitque rursus ac terram intuens
grauiore manes uoce et attonita citat.*
(Sen. *Oed.* 563-8)

Liba sangue sui fuochi, brucia interamente gli animali, satura di sangue la spelonca; in più, liba il niveo liquore del latte, diffonde con la mano sinistra il vino e di nuovo canta e osservando la terra chiama i Mani con voce più profonda e perduta.

(Trad. Giardina)

In entrambi i passi, alle vittime sacrificali si uniscono le libagioni di vino (*Bacchi latices* in Stazio, *Bacchum* in Seneca), sangue (*suadumque cruorem / manibus* in Stazio, semplicemente *sanguinem* in Seneca)⁵⁹ e latte (*munera uerni / lactis* in Stazio, *niueum insuper lactis liquorem* in Seneca); a ciò Stazio aggiunge gli *Actaei imbres*, ossia la 'pioggia' del miele dell'Attica. Nel complesso, dunque, la lista sembra assai simile, ma colpisce il fatto che il lessico usato – nei limiti del possibile – sia alquanto diverso, quasi come se il poeta flavio stesse cercando un'esibita *uariatio*.

Ma anche l'aggiunta del miele, del resto, potrebbe essere tutt'altro che casuale. Il modello primo per un rito del genere, infatti, è costituito senza dubbio dalla *nékyia* odissiaca, e più in particolare dalla lista di offerte che Circe aveva raccomandato a Odisseo di rendere alle anime dell'oltretomba e che poco dopo egli effettivamente versa:

ἀμφ' αὐτῶ δὲ χοῆν χειῖσθαι πᾶσιν νεκύεσσιν,
πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἡδέι οἴνω,

⁵⁹ Sul lessico del 'sangue' nell'*Oedipus* v. BERNO (2016), su questo passo in particolare pp. 62-3.

τὸ τρίτον αὐθ' ὕδατι: ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ παλύνειν.

ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῖν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,
πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἡδέϊ οἴνω,
τὸ τρίτον αὐθ' ὕδατι: ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.
(Hom. *Od.* 10.518-20; 11.26-8)

e versa intorno un'offerta per tutti i defunti,
prima di latte e miele, dopo di dolce vino,
poi una terza di acqua: cospargila con bianca farina di orzo.

e versai intorno un'offerta per tutti i defunti,
prima di latte e miele, dopo di dolce vino,
poi una terza di acqua: la cosparsi di bianca farina di orzo.
(Trad. Privitera)

Qui, si tratta di una libagione triplice: in un primo momento Odisseo dovrà versare il *melikreton*, quindi vino dolce e a seguire dell'acqua: il *melikreton*, tuttavia, costituisce a sua volta una mescolanza di latte e di miele. Stazio, dunque, con raffinato gioco poetico, sembra riprendere il modello senecano, ma nello stesso tempo correggerlo, reinserendo, con gli *Actaei imbres*⁶⁰ un dettaglio omerico che in Seneca era sparito⁶¹.

Ancora, è interessante soffermarsi ad analizzare la schiera delle anime che si presentano davanti a Manto e Tiresia prima di Laio: nella tragedia senecana, compaiono nell'ordine Zeto, Anfione, Niobe, Agave con le compagne, Penteo e infine Laio (vv. 609-23). In Stazio, invece, le *umbrae* sono, nell'ordine, quelle tebane di Cadmo e della moglie Armonia, accompagnati dagli Sparti, e poi quelle delle figlie e dei 'compianti nipoti'⁶², tra cui si distinguono Autonoe, Ino, Semele, Agave e Penteo, Lico, Atamante e Niobe; seguono quindi gli argivi, con Preto, Foroneo, Pelope, Enomao e i cinquanta guerrieri morti nell'agguato a Tideo (vv. 4.553-98). Nel complesso, dunque, Stazio sembra seguire il modello senecano soprattutto all'inizio, quando, proprio come il poeta tragico, delinea una *nékyia* tutta tebana in cui si presentano sotto i ciechi occhi del vate gli eroi e gli anteroi che hanno reso celebre la stirpe reale di Tebe. Tuttavia, se l'*Oedipus* è appunto la tragedia di Tebe – per cui sembra naturale che l'attenzione sia interamente concentrata sulla città –, la Tebaide è pur sempre il

⁶⁰ Peraltro, il miele è presente in questa libagione, ma non in quella offerta nel sesto libro dopo la morte del piccolo Ofelte: in questo caso, infatti, l'enfasi era tutta sul latte, chiaramente bevanda preferita dal piccolo scomparso: *spumantesque mero paterae verguntur et atrī / sanguinis et rapti gratissima cymbia lactis* (Stat. *Theb.* 6.211-2); «Si versarono patere spumeggianti di vino e di nero sangue e coppe di latte graditissime al bimbo scomparso», (trad. Micozzi). V. *infra* pp. 63-4.

⁶¹ Sulle libagioni in Stazio e sul recupero del modello senecano e omerico v. MICOZZI (2019), p. 537.

⁶² La complessa rete di parentele dei discendenti di Cadmo e Armonia è ricostruita nel dettaglio da BRAUND (2006), p. 263 fig.1. Cfr. anche MICOZZI (2019), pp. 639-40.

racconto della spedizione degli argivi contro i tebane: non stupisce dunque che alla schiera di *umbrae* tebane di matrice senecana il poeta flavio ne accosti una seconda, costituita dalle *umbrae* argive: del resto, proprio il triste contegno e l'aspetto miserevole di queste ultime lascia presagire l'esito ultimo della guerra⁶³.

Dopo la schiera degli Argivi, tuttavia, con lieve rottura della studiata bipartizione si ritorna al tebano Laio, la cui esclusione dalla schiera dei discendenti di Cadmo è però giustificata dal suo altezzoso autoisolamento:

*Stabat inops comitum Cocyti in litore maesto
Laius, inmiti quem iam deus ales Averno
reddiderat, dirumque tuens obliqua nepotem
(noscit enim uultu) non ille aut sanguinis haustus,
cetera ceu plebes, aliumue accedit ad imbrem,
immortale odium spirans.*
(Stat. *Theb.* 4.604-9)

Sulla triste sponda di Cocito, Laio se ne stava il disparte, lontano dai compagni (l'alato dio lo aveva già restituito all'Averno implacabile) e guardando storto l'odioso nipote (l'aveva riconosciuto infatti dalle fattezze del volto) non si abbeverava al sangue come il resto delle anime, né si avvicinava alle altre libagioni, ma spirava un odio inestinguibile.
(Trad. Micozzi)

Qui la ripresa del modello senecano è evidente⁶⁴:

*Tandem uocatus saepe pudibundum extulit
caput atque ab omni dissidet turba procul
celatque semet (instat et Stygias preces
geminat sacerdos, donec in apertum efferat
uultus opertos) Laius – fari horreo:
stetit per artus sanguine effuso horridus,
paedore foedo squalidam obtentus comam*
(Sen. *Oed.* 619-25)

Infine, ripetutamente chiamato, solleva il capo pieno di vergogna e si separa da tutta la folla e si nasconde (ma lo incalza il sacerdote raddoppiando le evocazioni infernali fino a che quello non mostri apertamente il volto coperto) – Laio: rabbrivisco nel dirlo: si ferma, orribile di sangue sparso per le membra, con la sordida chioma coperta di sudiciume
(Trad. Giardina)

⁶³ *Torius Abas Proetusque nocens mitisque Phoroneus / truncatusque Pelops et saevo puluere sordens / Oenomaus largis umectant imbribus ora. / Auguror hinc Thebis belli meliora* (Stat. *Theb.* 4.589-92); «Abante feroce, Preto colpevole e il mite Foroneo, Pelope mutilato e Enomao, tutto sporco di polvere crudele, hanno il volto bagnato da un pianto copioso. Da questo deduco che la vittoria della guerra andrà a Tebe» (trad. Micozzi).

⁶⁴ Cfr. MICOZZI (2019), p. 671, PARKES (2012), p. 271.

Anche nell'*Oedipus*, infatti, Laio risulta isolato (*ab omni dissidet turba procul / celatque semet*) e alquanto restio a lasciarsi interrogare, tanto che Tiresia è costretto a ripetere le preghiere perché acconsenta finalmente a mostrare il volto (*instat et Stygias preces / geminat sacerdos*): tuttavia, nella tragedia senecana il suo comportamento sembra motivato soprattutto dalla vergogna: si parla di *caput pudibundum*, e il desiderio di nascondersi emerge anche dall'espressione *celatque semet*. Al contrario, ben diverso carattere sembra avere il Laio di Stazio: in questo caso, infatti, il modello sembra essere piuttosto quello dell'*umbra* sdegnosa, che mantiene inalterato il suo rancore contro il vivo che la interroga anche dopo la morte⁶⁵. Così nell'*Odissea* Aiace Telamonio sembrava essere ancora offeso con Odisseo per il fatto che questi era riuscito a sottrargli le armi di Achille:

οἴη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο
 νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης,
 τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ
 τεύχεσιν ἀμφ' Ἀχιλλῆος: ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ.
 (Hom. *Od.* 11.543-6)

L'anima sola di Aiace Telamonide
 se ne stava in disparte, in collera per la vittoria
 con cui io lo vinsi in giudizio, ottenendo presso le navi
 le armi di Achille: in palio le mise la madre augusta
 (Trad. Privitera)

E analogamente, il medesimo motivo era ripreso anche da Virgilio nella *katábasis* dell'*Eneide*, questa volta però in riferimento a Didone, ancora adirata con l'eroe troiano per il fatto che questi l'aveva abbandonata incurante delle sue suppliche:

*Illa solo fixos oculos auersa tenebat
 nec magis incepto uultum sermone mouetur
 quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
 Tandem corripuit sese atque inimica refugit
 in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
 respondet curis aequatque Sychaeus amorem.*
 (Verg. *Aen.* 6.469-474)

Ella, al suolo fissi gli occhi teneva, le spalle voltate, né più, dopo iniziato il discorso, il suo volto si muove, che se una dura pietra o fosse là una rupe del Marpeso. Infine si staccò e rifuggì ostile nel bosco ombroso. Là il marito, il primo, risponde alle sue pene e colma Sicheo il suo amore.
 (Trad. Carena)

⁶⁵ Cfr. BOYLE (2011), p. 255. MICOZZI (2019), pp. 670-1.

Proprio dal passo virgiliano, del resto, sembra provenire la particolare attenzione sul motivo dello sguardo: come Didone si rifiuta ostinatamente di guardare Enea in faccia, distogliendo completamente lo sguardo, così anche il Laio staziano, pur non rifiutandosi del tutto di guardare il nipote, che non fa fatica a riconoscere, gli riserva uno sguardo obliquo (*dirumque tuens obliqua nepotem*)⁶⁶.

Ma le somiglianze con i passi epici – al di là appunto dell’analogia di situazione – si fermano qui: sia Aiace nell’*Odissea* sia Didone nell’*Eneide*, infatti, rimanevano fino in fondo fedeli al loro sdegno, e si rifiutavano di parlare. Nella *Tebaide* invece, come già nell’*Oedipus senecano*, perché il complesso rito di divinazione possa andare a buon fine e far progredire la trama è necessario che Laio, per quanto in modo ambiguo, parli, e svolga dunque il suo ruolo di informatore. E in effetti, nella tragedia bastano poi le preghiere ripetute di Tiresia a convincerlo a proferire un lungo discorso (vv. 626-58)⁶⁷ in cui inizialmente inveisce contro tutta la sua stirpe e successivamente rivela in modo del tutto inequivocabile – pur senza rinunciare inizialmente a un complesso giro di parole, tipico del linguaggio profetico – che il suo assassino è il re di Tebe, ossia Edipo, e che questi oltre ad averlo ucciso ha anche commesso incesto con la madre Giocasta.

Più complesso, invece sembrerebbe il compito di far parlare l’adiratissimo Laio staziano. In questo caso, Tiresia non si limita a pregarlo, ma lo convince dispiegando una serie di motivazioni razionali, in una sorta di mini-suasoria in cui elenca i motivi per cui dovrebbe accettare di parlare:

*‘Tyriae dux inclute Thebes,
cuius ab interitu non ulla Amphionis arces
vidit amica dies, o iam satis ulte cruentum
exitium, et multum placata minoribus umbra,
quo miserande fugis? iacet ille in funere longo,
quem fremis, et iunctae sentit confinia mortis,
obsitus exhaustos paedore et sanguine uultus
eiectusque die: sors leto durior omni,
crede mihi! quaenam inmeritum uitare nepotem
causa tibi? confer uultum et satiare litanti
sanguine uenturasque uices et funera belli
pande, uel infensus uel res miserate tuorum.
Tunc ego et optata uetitam transmitters Lethen
puppe dabo placidumque pia tellure reponam
et Stygiis mandabo deis.’*

⁶⁶ Sull’obliquità dello sguardo come segno fisico dell’ostilità v. MICOZZI (2019), p. 675.

⁶⁷ Nella finzione scenica riportato poi a Edipo – come del resto l’intero rito – da Creonte.

(Stat. *Theb.* 4.610-24)

‘O illustre re di Tebe fenicia: dalla tua morte non c’è più stato un giorno felice per la rocca di Anfione. Ma tu, dove fuggi, o infelice? La tua fine cruenta è stata ormai vendicata, e molto hanno fatto i tuoi discendenti per placare la tua ombra. L’uomo contro cui lanci le tue imprecazioni giace in una interminabile agonia, sente vicina la morte con cui giace sempre a contatto, gli occhi spenti coperti di sporcizia e di sangue, bandito dalla luce del sole: la sua sorte è peggiore di qualsiasi morte, credimi! Che motivo hai per evitare il nipote che non ha colpa? Avvicina le labbra e saziati del sangue del sacrificio, rivela gli avvenimenti futuri e le vittime della guerra, sia che tu provi odio o pietà nei confronti della tua famiglia. Allora io ti concederò di attraversare il Lete che finora ti è stato interdetto sulla barca tanto agognata, e ti deporrorò in pace nella pia terra raccomandandoti agli dèi dello Stige.’

(Trad. Micozzi)

A ben vedere, però, tale strategia *presuppone* l’*Oedipus* piuttosto che ignorarlo. Il primo degli argomenti dell’indovino, infatti, è che la sua morte è stata vendicata, e che la sua ombra è stata abbondantemente placata dai discendenti: ormai la vita di Edipo non è che un *funus longum*, sorte questa ben più dura di ogni morte – un’allusione, dunque, anche piuttosto scoperta, alla fine della tragedia senecana⁶⁸:

*Iterum vivere atque iterum mori
liceat, renasci semper ut totiens nova
supplicia pendas – utere ingenio, miser:
quod saepe fieri non potest fiat diu;
mors eligatur longa*
(Sen. *Oed.* 945-9)

Mi sia possibile vivere e morire più volte, sempre rinascere per patire altrettante volte nuovi supplizi – usa il tuo ingegno, infelice: quel che non può ripetersi si compia almeno in un tempo lungo; scegli una morte lenta.

(Trad. Giardina)

Inoltre, anche la colorita descrizione del suo volto insanguinato (*obsitus exhaustos paedore et sanguine vultus / eiectusque die*) ricorda da vicino la condizione in cui avevamo lasciato Edipo nella parte finale della tragedia senecana, subito dopo il suo accecamento, condannato a una notte senza fine⁶⁹ e col volto ricoperto del sangue che proviene dalle orbite ormai vuote:

⁶⁸ Lo stesso motivo ricorreva anche nel primo libro della *Tebaide* (*Impia iam merita scrutatus lumina dextra / merserat aeterna damnatum nocte pudorem / Oedipodes longaque animam sub morte traherat*, vv. 46-8, «Già Edipo aveva frugato con la mano colpevole le empie cavità dei suoi occhi e seppellito la propria vergogna condannandola a un’eterna notte, e trascinava la vita in una morte interminabile», trad. Micozzi) e nell’undicesimo (*an refert quo funera longa measque / transportem tenebras?* vv. 696-7, «Ha forse importanza dove io debba trascinare le mie tenebre e la mia agonia senza fine?», trad. Micozzi). In proposito v. BOYLE (2011), p. 328.

⁶⁹ Il motivo della notte o della privazione della luce ricorre ossessivamente nel passo senecano: *Tantum est periculum lucis? attollit caput / canisque lustrans orbibus caeli plagas / noctem experitur* (Sen. *Oed.* 971-3), «Gli resta solo da provare la vista; drizza il capo e percorrendo con le cave orbite le zone del cielo sperimenta la notte» (trad. Giardina);

*Rigat ora foedus imber et lacerum caput
largum reuulsis sanguinem uenis uomit.
(Sen. Oed. 978-9)*

Una orribile pioggia gli riga il volto e il capo lacerato vomita un fiotto di sangue dalle vene aperte.
(Trad. Giardina)

Si può affermare, dunque, che la perorazione del Tiresia staziano ha senso proprio perché, a livello di trama, la vicenda dell'*Oedipus* senecano (e chiaramente del suo modello greco, l'*Edipo re* sofocleo) è *già avvenuta*: è chiaro però che alla precedenza 'cronologica' si associa quella letteraria, e Stazio può dunque consapevolmente alludere all'opera senecana, la cui storia si immagina facilmente riconoscibile come all'ombra di Laio – che appunto è chiamata a ricordarla – così anche al lettore stesso.

La seconda parte del discorso del vate, tuttavia, è imperniata su argomentazioni diverse, che fanno leva sull'aspetto più razionale ed utilitaristico: così, innanzitutto viene fatto notare che in questo caso, a differenza di quanto accadeva nella tragedia, il rito non è compiuto per conto di Edipo – il quale si è effettivamente macchiato di un crimine terribile uccidendo il padre, per quanto in modo inconsapevole –, ma per conto di Eteocle, che a rigor di logica non avrebbe alcuna colpa nei confronti del nonno (*quaenam inmeritum uitare nepotem / causa tibi?*): la situazione, sembrerebbe quasi dire Tiresia, non è più la stessa del modello tragico. A seguire, poi, è usato un argomento di provenienza del tutto diversa⁷⁰, ossia il desiderio delle anime di raggiungere finalmente la loro definitiva destinazione ultraterrena:

parcite en patriae, precor: / iam iusta feci, debitas poenas tuli; / inuenta thalamis digna nox tandem meis (Sen. Oed. 975-7), «risparmiate dunque la mia patria, vi prego; ormai ho compiuto quanto era giusto, ho pagato la pena dovuta; finalmente ho trovato una notte degna del mio talamo» (trad. Giardina).

⁷⁰ Il primo modello è, ancora una volta, omerico: anche Odisseo, infatti, nella *nékyia* prometteva un analogo favore a Tiresia stesso (πολλὰ δὲ γουνούμην νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα, / ἔλθῶν εἰς Ἰθάκην στειραν βοῦν, ἢ τις ἀρίστη, / ῥέξιν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν, / Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν ὄν ἱερευσέμεν οἶφ / παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισι, Hom. Od. 11.29-33; «Feci voto con fervore alle teste senza forza dei morti / di immolare, giunto ad Itaca, in casa, / la migliore vacca sterile e colmare di doni opulenti la pira, / e d'immolare a Tiresia, a lui solo, il montone / tutto nero, che nelle mie greggi spicca di più», trad. Privitera), e ad Elpenore, che peraltro glielo aveva chiesto direttamente (ἔνθα σ' ἔπειτα, ἄναξ, κέλομαι μνήσασθαι ἐμεῖο. / μή μ' ἄκλαυτον ἄθαπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν / νοσφισθεῖς, μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένομαι, / ἀλλά με κακῆαι σὺν τεύχεσιν, ἄσσα μοι ἔστιν, / σῆμά τέ μοι χεῦται πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης, / ἀνδρὸς δυστήνοιο καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι, Hom. Od. 11.71-76; «là dunque, o signore, ti chiedo di ricordarti di me. / Partendo non mi lasciare senza compianto, insepolto / abbandonandomi: che io non diventi per te motivo di ira divina, / ma bruciami con tutte le armi che ho / e sulla riva del mare canuto ergimi un tumulo, / d'un uomo infelice, che ne giunga notizia anche ai posteri», trad. Privitera). Nella letteratura latina, poi, il medesimo motivo era ripreso da Virgilio, nell'episodio dell'incontro di Enea con Palinuro durante la katabasi (6.731). In proposito v. MICOZZI (2019), p. 685, con qualche altro parallelo.

Tiresia promette infatti a Laio che qualora egli acconsenta a lasciarsi interrogare, egli in cambio gli permetterà, fornendogli adeguati onori funebri, di attraversare il Lete.

Come ha già osservato Augoustakis⁷¹, tuttavia, il passo che segna in maniera più evidente il recupero da parte di Stazio del modello senecano è la risposta enigmatica di Laio, che si lamenta per il fatto di essere stato chiamato a vaticinare e chiede ai discendenti di impiegare per i loro riti nefasti Edipo:

*Illum, illum sacris adbibete nefastis,
qui laeto fodit ense patrem, qui semet in ortus
vertit et indignae regerit sua pignora matri.
Et nunc ille deos Furiarumque atra fatigat
concilia et nostros rogat haec in proelia manes.*
(Stat. *Theb.* 4.630-34)

È lui che dovete sfruttare per i vostri riti sacrileghi, lui che ha trafitto a morte suo padre con spada colma di soddisfazione, e ritornando nel ventre che lo ha partorito ha costretto la propria madre innocente a generargli dei figli. E ora si permette persino di assillare gli dèi e le fosche adunanze delle Furie e viene a supplicare la mia ombra perché lo assista in questa battaglia!

(Trad. Micozzi)

A queste parole di Laio corrisponde infatti un discorso del tutto analogo nell'*Oedipus* senecano:

*non graui flatu tibi
luctificus Auster nec parum pluuiio aethere
satiata tellus halitu sicco nocet,
sed rex cruentus, pretia qui saenae necis
sceptra et nefandos occupat thalamos patris
[inuisa proles: sed tamen peior parens
quam gnatus, utero rursus infausto grauis]
egitque in ortus semet et matri impios
fetus regessit, quique uix mos est feris,
fratres sibi ipse genuit – implicitum malum
magisque monstrum Sphinge perplexum sua.*
(Sen. *Oed.* 631-41)

Non nuoce a te il vento del sud che reca lutti con il suo pesante soffio, né con la sua secca esalazione la terra, non abbastanza saziata dal cielo piovoso, ma un re sporco di sangue, che, come premio di una crudele strage, si è preso lo scettro e il peccaminoso talamo del padre; ha una prole odiosa, ma tuttavia è peggiore la madre del figlio, lei di nuovo gravida con il ventre nefasto; ed è rientrato là da dove era nato, alla madre fece generare empì feti, e –

⁷¹ AUGOUSTAKIS (2015), pp. 384-5; ma in proposito si veda anche PARKES (2012), p. 277 e MICOZZI (2019), pp. 690-1.

costume che non seguono neppure gli animali selvaggi – ha generato a se stesso dei fratelli: o tortuosa nefandezza, o mostruosità più intricata degli enigmi della sua Sfinge.
(Trad. Giardina)

Edipo, insomma, già in Seneca, rappresenta una sorta di enigma vivente che ha sconvolto ogni ruolo familiare⁷²; ora, dunque, in Stazio a maggior ragione Laio ha buon gioco nel riproporre il medesimo enigma per indicare il figlio⁷³. Edipo così sembra ormai essere diventato *per definizione* colui che ritorna nell'utero da cui è nato da cui è nato (*egitque in ortus semet* in Seneca, *semet in ortus / vertit* in Stazio) e dà alla madre nuovi figli (*et matri impios / fetus regessit* in Seneca, *et indignae regerit sua pignora matri* in Stazio).

Nonostante l'iniziale ritrosia, l'episodio – proprio come in Seneca – si chiude poi con l'effettiva profezia da parte di Laio (Stat. *Theb.* 4.635-45) che, per quanto limitato nelle sue rivelazioni dalle Furie, (*quo me Lachesis, quo torua Megaera / usque sinunt*, 4.636-7), annuncia tuttavia l'approssimarsi della guerra e la vittoria per Tebe:

*Certa est uictoria Thebis,
ne trepida, nec regna ferox germanus habebit
sed Furiae; geminumque nefas miserosque per enses
(ei mibi!) crudelis uincit pater.*
(Stat. *Theb.* 6.641-4)

Per Tebe la vittoria è certa. Non aver paura: il regno non lo avrà il tuo feroce fratello; attraverso un duplice delitto e un duello maledetto (ahimè) sarà il padre crudele a vincere.
(Trad. Micozzi)

Se però è vero che Polinice non otterrà il regno sulla città, come teme Adrasto, pure il vincitore morale ultimo sarà Edipo, la cui maledizione troverà compimento nell'assassinio reciproco dei figli: e non è un caso che – esattamente come nell'*Oedipus* – il discorso di Laio termini proprio con il termine *pater*⁷⁴, quasi a segnalare con quest'ultima allusione un episodio costruito pressoché interamente in dialogo con il modello senecano.

⁷² Su questo passo v. BETTINI (2009), pp. 192-6.

⁷³ Peraltro, anche la geminazione *illum... illum* (v. 630) sembrerebbe un'allusione all'analoga movenza retorica del Laio staziano – in questo caso però in seconda persona: *Te, te cruenta scepra qui dextra geris, / te pater inultus urbe cum tota petam / et mecum Erinyn pronubam thalami trabam* [...], *Oed.* 642-4, «Te, te che reggi lo scettro con una mano sporca di sangue, te, io padre ancora non vendicato, insieme con tutta la città perseguirò e con me trascinerò l'Erinni pronuba al tuo talamo» (trad. Giardina). Cfr. MICOZZI (2019), p. 691.

⁷⁴ L'osservazione è di DELARUE (2000), p. 154. Cfr. anche MICOZZI (2019) p. 701.

2. Edipo a Canne⁷⁵

Un altro caso di fortuna epica dell'*Oedipus* senecano si trova poi nei *Punica*, in una sezione particolarmente rilevante del poema. Nel corso del nono libro, appena prima della narrazione della grande battaglia di Canne – considerata da Silio l'apice della *virtus* romana, che mai si rese tanto illustre nelle vittorie quanto lo fu nelle sconfitte⁷⁶ –, largo spazio è dedicato infatti all'improbabile vicenda della famiglia sulmonese costituita dal padre Satrico e dai due figli Mancino e Solimo. La storia, come è possibile intendere già dalla provenienza dei protagonisti, è di evidente sapore ovidiano⁷⁷: il padre, fatto prigioniero nel corso della prima guerra punica e dunque ora parte dello schieramento cartaginese, decide di fuggire per tornare a casa; nel corso della fuga si ferma però a spogliare un cadavere di parte romana per indossarne le armi, ma finisce per spogliare proprio il figlio Mancino⁷⁸. Come se non bastasse, poi, ad accorgersi del furto e a voler dunque vendicare l'oltraggio al corpo di Mancino non è altri che il fratello Solimo, che così colpisce a morte il padre, il quale tuttavia fa ancora in tempo a farsi riconoscere e ad assolvere il figlio prima di morire.

Il figlio decide però di uccidersi lo stesso per espiare il parricidio, anche se prima di morire ha l'ultima premura di lasciare un importante messaggio al console Varrone, scrivendolo addirittura col sangue sullo scudo: *FVGE PROELIA VARRO*. Si tratta, ovviamente, di un *omen* chiarissimo per la battaglia di Canne: alla tragedia tutta privata di questa sventurata famiglia risponderà infatti a breve la grande tragedia collettiva della sconfitta contro i Cartaginesi.

Ciò che più interessa i nostri fini, tuttavia, non è tanto l'episodio in sé, quanto il dialogo tra il padre Satrico e il figlio Solimo, nel corso del quale avviene appunto il tardivo riconoscimento fra i due. Se infatti da una parte è di per sé evidente che qui siano in gioco motivi tragici – sarebbe anzi difficile immaginare un tema più tragico: nel suo eccesso di tragicità, semmai, questo episodio epico rischia talvolta di sfiorare involontariamente il grottesco –, dall'altra sarà nondimeno interessante verificare se, al di là del tema stesso,

⁷⁵ Questo paragrafo costituisce una rielaborazione dell'analogo paragrafo 'Edipo a Canne', inserito nella mia tesi di laurea magistrale, dedicata alla fortuna di Seneca in particolare nei *Punica* siliani: VIGNOLA (2019), pp. 21-24.

⁷⁶ Secondo la profezia di Giove nel terzo libro: *Iamque tibi veniet tempus, quo maxima rerum / nobilior sit Roma malis* (Sil. 3.584-5); «Presto vedrai sopraggiungere l'ora in cui Roma, capitale del mondo, sarà ancora più gloriosa per le sue sventure» (trad. Vinchesi). È nelle sconfitte, più che nelle vittorie, foriere di corruzione, che il valore romano raggiunge il massimo del suo fulgore. Cfr. VIGNOLA (2021), pp. 15-16.

⁷⁷ Cfr. WILSON (2004), pp. 243-6, che sottolinea come questa vicenda ripercorra nelle sue linee fondamentali una sorta di "tragedia degli errori" sul modello di episodi come quello di Cefalo e Procri e di Piramo e Tisbe.

⁷⁸ L'intera vicenda ha luogo nell'oscurità – si tratta appunto di una sortita notturna: altri modelli di un certo rilievo, soprattutto per questo aspetto, sono dunque costituiti dall'episodio di Eurialo e Niso e, prima ancora, dalla Dolonia omerica. In proposito cfr. CANNIZZARO (2023), pp. 242-9.

compaiano in questo passo elementi che rimandino alla dizione tragica propriamente senecana⁷⁹. Consideriamo le ultime parole di Satrico morente:

*'quis testis nostris, quis conscius affuit actis?
non nox errorem nigranti condidit umbra?
cur trepidas? da, nate, magis, da iungere pectus.
absolvo pater ipse manum, atque in fine laborum
hac condas oculos dextra, precor.'*
(Sil. 9.147-51)

‘Quale testimone, quale complice ha assistito alle nostre azioni? Non ha la notte nascosto il tuo errore nelle nere ombre? Perché tremi? Fa’ piuttosto, figlio, fa’ che stringa il tuo petto. Io, tuo padre, assolvo la tua mano e ti prego di chiudere con la tua destra i miei occhi, ora che è giunta la fine di ogni affanno.’
(Trad. Vinchesi)

In primo luogo, già il tipo di ragionamento fatto dal vecchio stupisce un po’: l’argomento su cui fa leva inizialmente è infatti che la colpa è stata commessa di notte e in segreto, e che dunque il figlio non deve temere – un argomento senz’altro valido, ma un po’ utilitaristico e ben lontano dall’orizzonte di valori in cui solitamente si muovono i virtuosi guerrieri siliani.

E in effetti, un ragionamento analogo si trova nel corpus senecano, ma a formularlo è la nutrice della *Fedra* – decisamente più spregiudicata dell’eroe medio siliano:

*NUTRIX: Deprensa culpa est. Anime, quid segnis stupes?
Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam
venerem arguamus: scelere velandum est scelus;
tutissimum est inferre, cum timeas, gradum.
Ausae priores simus an passae nefas,
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?*
(Sen. *Phaedr.* 719-24)

NUTRICE: La colpa è scoperta. Animo mio, perché esiti indugiando? Scarichiamo la colpa proprio su di lui e di nostra iniziativa accusiamo un amore empio: il delitto deve essere velato con un altro delitto; quando temi, la cosa più sicura è attaccare. Poiché la colpa è segreta, quale testimone saprà se abbiamo usato per prime o abbiamo subito l’affronto?
(Trad. Giardina)

⁷⁹ Peraltro, è già stata notata una certa somiglianza di questo episodio con quello narrato in due epigrammi pseudo-senecani (rispettivamente 462 R = 69 e 463 R = 70). In proposito si veda FUCECCHI (1999), pp. 316-8.

Eppure, l'importanza di un tale passaggio, considerando tra l'altro il ruolo fondamentale che ha la notte in tutto l'episodio, non dovrà essere esagerata. Assai più interessanti ritengo invece le parole con cui il vecchio scusa la colpa del figlio: si tratta, evidentemente, di una vera e propria formula di assoluzione, peraltro estremamente solenne in quanto pronunciata in virtù di un'autorità – quella paterna – che nei *Punica* ricopre un ruolo particolarmente importante. E infatti, l'espressione usata dal poeta appare decisamente tecnica e ricercata: in generale lo stesso verbo *absoluo*, se si esclude il teatro comico di Plauto e Terenzio, non ricorre in poesia che un paio di volte (Hor. *sat.* 2.3.279; Ov. *Met.* 15.42) prima della metà del I secolo d.C.; ancor più interessante però è il complemento oggetto *absolvere manum*: da dove viene l'esigenza di una tale specificazione? Un'espressione del tutto analoga si trova nell'*Oedipus* senecano:

*Quidquid timebam facere fecisse arguor –
 tori ingalis abnuat Merope nefas
 sociata Polybo; sospes absolvit manus
 Polybus meas: uterque defendit parens
 caedem stuprumque. Quis locus culpa est super?
 (Sen. Oed. 660-4)*

Vengo accusato di aver fatto tutto quello che temevo di fare. Eppure il fatto che Merope sia sposata a Polibo nega l'infamia dell'incesto; e il fatto che Polibo viva assolve le mie mani: l'uno e l'altro genitore mi difendono dall'accusa di assassinio e adulterio. Quale spazio rimane per accusarmi?
 (Trad. Giardina)

A parlare, chiaramente, è Edipo, il parricida involontario per eccellenza, che, ancora all'oscuro dell'accaduto, afferma che il padre (o meglio, colui che credeva tale) Polybo, essendo ancora in vita, ha implicitamente assolto le sue mani. Certo, è chiaro che la situazione dell'episodio siliano è per alcuni aspetti diversa: innanzitutto non si tratta di un'assoluzione immaginata, ma reale; inoltre, Satrico è – purtroppo – il vero *pater* di Solimo. Eppure, per il resto, l'analogia è evidente. E d'altro canto, quale modello migliore si sarebbe potuto trovare per un parricida inconsapevole come Solimo se non lo stesso Edipo? Ancora, poi, si terrà conto del fatto che la vicenda, a dispetto delle differenze, avrà un esito in fondo analogo: nonostante sia stato lui sì assolto da un *pater* (ancora) *sospes*, realizzando in fondo il “sogno” di Edipo, Solimo continuerà a ritenersi contaminato e deciderà di uccidersi:

*tum iuuenis maestum attollens ad sidera uultum
 'pollutae dextrae et facti Titania testis
 infandi, quae nocturno mea lumine tela*

*derigis in patrium corpus, non amplius' inquit
'his oculis et damnato uiolabere uisu.'*
(Sil. 9.168-72)

Allora il giovane, volgendo alle stelle il volto dolente, grida: 'O figlia del Titano, testimone dell'atto indicibile che ha macchiato la mia destra, tu, che con la tua luce notturna hai guidato i dardi verso il corpo di mio padre, tu non sarai più a lungo profanata da questi occhi e da questo sguardo maledetto'.
(Trad. Vinchesi)

Innanzitutto, si noti, il ragazzo solleva gli occhi al cielo, a guardare la luna e la notte, così come l'Edipo di Seneca (nel suo caso, tuttavia, immediatamente dopo l'accecamento) levava gli occhi al cielo a contemplare una notte tutta metaforica:

*attollit caput
canisque lustrans orbibus caeli plagas
noctem experitur.*
(Sen. Oed. 971-3)

drizza il capo e percorrendo con le cave orbite le zone del cielo sperimenta la notte.
(Trad. Giardina)

Poi, nel suo discorso, il motivo degli occhi e della visione ricorre con un'insistenza che sarebbe difficilmente spiegabile senza pensare a un voluto reimpiego di motivi edipici: la notte, dice infatti il giovane, non sarà più violata dai suoi occhi (*bis oculis*) e dal suo sguardo colpevole (*damnato uisu*). Eppure, dopo queste così solenni parole, che sembrano scritte appositamente per introdurre la scena di un accecamento, Solimo si trapasserà con la spada (*ense fodit praecordia*, v. 9.173); dunque, la sua fine non avrà nulla a che vedere con quella di Edipo, sebbene le sue parole e persino la sua gestualità siano del tutto conformi al modello senecano: ma, ovviamente, con Solimo siamo su un campo di battaglia del sud Italia e non nella reggia di Tebe, dunque per una *longa mors* come quella di Edipo non può esserci tempo, né tantomeno per gli inquietanti dubbi esistenziali che una vera riflessione sul tema porterebbe con sé: la parentesi tragica a questo punto deve finire, e l'intera vicenda potrà semmai fungere da presagio ominoso per l'ormai imminente battaglia di Canne.

Eppure, non si può fare a meno di notare che, seppur solo per breve tempo, questo giovane italico si è trovato suo malgrado a recitare la parte di protagonista della sua stessa tragedia e, da bravo eroe tragico, proprio come il parricida tebano, ha riconosciuto improvvisamente disvelata davanti ai suoi occhi la colpa commessa: nessuna meraviglia, dunque, che il poeta gli abbia voluto prestare le battute e la gestualità di un Edipo. Il risultato,

poi, dal punto di vista del lettore, è certo un po' strano, ma è il prezzo da pagare perché anche i *Punica*, poema da questo punto di vista davvero "onnivoro", possano avere anche loro la propria tragedia – e, si noti, quella di Edipo, la più perfetta delle tragedie – e l'abbiano, per di più, proprio al momento giusto, quando cioè la vicenda squisitamente privata di questi sulmonesi può fungere da anticipazione e da preludio alla grande tragedia costituita dal massacro di Canne.

Del resto, si noterà anche che l'improbabile susseguirsi di sfortunate coincidenze che in questo episodio si affastellano l'una dopo l'altra nel giro di qualche centinaio di versi, come aveva già osservato Duff, risulta tale da mettere a dura prova anche il più fiducioso dei lettori (epici): «Silius must have invented the episode that follows; but he can hardly have expected his readers to believe a story so monstrously improbable»⁸⁰.

Eppure, a ben vedere, la credulità che il poeta sta chiedendo qui al suo lettore ideale è in fondo di un altro *genere*, nel senso proprio del termine: è cioè la credulità richiesta allo spettatore tragico, disposto ben più volentieri del lettore epico a lasciarsi ingannare e a credere che una tale serie di eventi possa avvenire in solo luogo e in una sola notte – non poi così diversa, se ci pensiamo, da quell'unico giorno che ha visto Edipo prima re di Tebe e poi cieco esule.

⁸⁰ DUFF (1961) vol.2, p. 6.

3. La fine di Ippolito nella *Fedra*

Un altro passo senecano, tratto questa volta dalla *Fedra*, che sembra aver goduto di una particolare fortuna nell'epica flavia è poi la lunga *rhêsis* del messaggero che, poco prima della fine della tragedia, comunica a Teseo la straziante fine del figlio Ippolito (vv. 1000-1114). Siamo ormai alla fine della vicenda: Fedra ha rivelato il suo amore a Ippolito, figlio di primo letto del marito Teseo – al momento in cui si svolgono i fatti in viaggio nell'oltretomba insieme con Piritoo – e successivamente, di fronte al rifiuto di questi, si è uccisa accusandolo però di averle fatto violenza di fronte al padre, nel frattempo rientrato. Teseo allora invoca Nettuno e gli chiede di vendicarlo uccidendo Ippolito, sfruttando così uno dei tre desideri che il cui adempimento il dio gli aveva garantito con promessa solenne.

Il giovane, del tutto inconsapevole, e ritiratosi nel frattempo lontano dalla città, è dunque improvvisamente travolto da un mostro dalle fattezze taurine inviato dal dio, che si precipita sulla terra muovendo dalle acque; quindi, raggiunge la costa e si avventa contro il carro guidato da Ippolito. A questo punto poi i suoi stessi cavalli, imbizzarritisi, lo sbalzano fuori dal veicolo, cosicché un piolo lo trafigge all'inguine – esattamente quella parte del corpo che ha segnato la sua ribellione contro Venere, di cui non ha riconosciuto le giuste prerogative – e, trascinato dalla corsa dei quadrupedi, è ridotto da ultimo completamente a brandelli, tanto che la sua salma richiederà poi una complessa ricomposizione prima di poter finalmente ricevere gli adeguati onori funebri (vv. 1247-74).

In particolare, le modalità con cui il mostro emerge dalle acque, e persino il singolare aspetto della creatura – rielaborato a sua volta, come si vedrà, a partire dal toro dell'*Ippolito* euripideo, da quello dell'episodio di Ippolito nelle *Metamorfosi* e dal mostro marino della storia di Andromeda negli *Astronomica* di Manilio⁸¹ – sembrano aver suggestionato notevolmente Valerio Flacco, che tiene ben presente il modello senecano nella costruzione dell'episodio di Ercole ed Esione. E ancora la descrizione del mostro, insieme con la particolare attenzione dedicata al motivo del cadavere straziato, parrebbe riecheggiata in alcuni punti dell'episodio di Ofelte nel quinto libro della *Tebaide* staziana.

La spettacolare dinamica dell'incidente, invece, è ripresa ancora da Valerio Flacco, questa volta in un episodio del libro sesto, e poi da Silio Italico in un breve passo del secondo libro, in cui la guerriera di parte cartaginese Asbyte perde la vita proprio in un combattimento sul carro – non contro un mostro ma contro il sacerdote di Ercole Terone rivestito della pelle di un leone.

⁸¹ Rispettivamente Ov. *met.* 15.497-546 e Manil. 5.538-618.

3.1. Manilio, Seneca, Valerio e il mostro marino

Che il mostro marino scatenato contro Ippolito nel finale della tragedia senecana non presenti tratti particolarmente originali lo sa bene ogni lettore che conosca il modello greco di riferimento, ossia l'*Ippolito* euripideo, e che senza fatica potrà riconoscere nell'essere descritto da Seneca la forma taurina della versione greca⁸² – e della sua rielaborazione ovidiana⁸³ –, anche se la creatura descritta da Seneca, multicolore e ricoperta di squame (vv. 1035-48), risulta nel complesso molto più elaborata rispetto al semplice toro che troviamo in Euripide e Ovidio.

Può risultare tuttavia più sorprendente constatare che accanto all'esibito modello greco e al breve episodio ovidiano, che pure ripercorre la stessa vicenda, la tragedia senecana sembra attingere per questa scena anche un altro modello, assai meno scontato: l'episodio di Andromeda nel quinto libro degli *Astronomica* di Manilio⁸⁴.

Partiamo dall'inizio, cioè dall'ingrossarsi del mare che si prepara a far emergere il toro:

*Consurgit ingens pontus in vastum aggerem,
[tumidumque monstro pelagus in terras ruit.]
nec ista ratibus tanta construitur lues:
terris minatur; fluctus haud cursu levi
provolvitur: nescio quid onerato sinu
gravis unda portat.*

1016 del. LEO (1878), def. Billerbeck (1988)
(Sen. *Phaedr.* 1015-20)

S'innalza l'immenso mare contro il vasto terrapieno, e le onde mostruosamente rigonfie si abbattono sulla terra. Né una simile rovina si erge contro le sole navi, ma anche minaccia la terra; i flutti rotolano con rapida corsa: l'onda greve con il suo appesantito gonfiore trasporta qualcosa di sconosciuto.

(Trad. Gardina)

⁸² Per la descrizione del toro di Poseidone v. in particolare Eur. *Hipp.* 1214, 1247-8.

⁸³ V. Ov. *met.* 15.511-3.

⁸⁴ Sul recupero del modello maniliano in Valerio Flacco cfr. le brevi osservazioni di POORTVLIET (1991), p. 241, che ha inoltre il merito di mettere in luce (pp. 240-1) come altro modello fondamentale per le *Argonautiche* sia l'Andromeda delle *Metamorfosi* ovidiane (4.663-764). E ancora, si può almeno incidentalmente notare che la medesima vicenda era a sua volta oggetto dell'omonima tragedia euripidea, oggi pressoché interamente perduta – con l'eccezione dei pochi frammenti censiti da KANNICHT (2004), pp. 233-60. Non è da escludere dunque che lo stesso Manilio potesse a sua volta attingere a un modello euripideo, e che Seneca potesse consapevolmente far riferimento ad entrambi (oltre che a Ovidio).

Ad esempio, la raffigurazione del mare che si ingrossa e che sembra essere gravido del mostro che sta per apparire (*tumidum... monstro; nescio quid onerato sinu / gravis unda portat*)⁸⁵, pressoché assente in Euripide e in Ovidio⁸⁶, riprende un motivo che già si trovava all'inizio dell'episodio di Andromeda⁸⁷ in Manilio⁸⁸:

*gravidus iam surgere pontus
coeperat ac longo fugiebant agmine fluctus
impellentis onus monstri.*
(Manil. 5.579-81)

Già rigonfio l'abisso aveva preso
a sollevarsi e in lunga schiera rifuggivano i flutti
la spinta di una massa mostruosa.
(Trad. Scarcia)

Ancora, così Seneca descrive l'emergere dell'essere dalla superficie del mare:

*Haec dum stupentes quaerimus, totum en mare
immugit, omnes undique scopuli adstrepunt;
summum cacumen rorat expulso sale,
spumat vomitque vicibus alternis aquas
qualis per alta vehitur oceani freta
fluctum refundens ore physeter capax.*
(Sen. *Phaedr.* 1025-30)

Mentre lamentiamo questi malanni, ecco che tutto il mare mugghia, e tutte le scogliere da ogni parte riecheggiano. La cima dell'escrescenza marina trabocca di acqua salata che ne viene fuori, schiuma e vomita acqua con ritmo alterno, così come l'enorme balena viaggiando per l'alto mare riversa fuori i flutti con il muso.
(Trad. Giardina)

E anche qui la vicinanza con l'episodio di Manilio è evidente:

Caput eminet undas

⁸⁵ Cfr. BOYLE (1987) *ad loc.* Sul motivo del mare gravido v. anche FURLEY (1992).

⁸⁶ V. Eur. *Hipp.* 1210-3; Ov. *met.* 15.511-4. In Euripide, tuttavia, una vaga allusione al motivo della gravidanza si può trovare con l'uso del verbo ἐκτίκτω, 'partorire, generare', in riferimento all'onda al v. 1214: κῶμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας, («il flutto mandò fuori un toro, mostro selvaggio», trad. CANTARELLA).

⁸⁷ La precisa datazione dell'opera di Manilio è incerta, ma comunque la sua precedenza rispetto alla tragedia senecana sembra essere ragionevolmente certa. Sulla datazione di Manilio, e in particolare del quinto libro degli *Astronomica* v. HÜBNER (2010) Band 1, pp. 4-6.

⁸⁸ Anche il lessico usato è estremamente simile: in entrambi i passi il mare è designato con il termine *pontus*, e la creatura che ne gonfia le acque è chiamata *monstrum*; inoltre, in Seneca l'aggettivo *gravis* — riferito però all'*unda* e non direttamente al mare — ricorda anch'esso il gravidus di Manilio, e analogamente il verbo *consurgit* riprende il semplice *surgere* in Manilio. Ma cfr. anche Ov. *met.* 15.508: *cum mare surrexit*.

*scindentis pelagusque vomit, circumsonat aequor
dentibus, inque ipso rapidum mare navigat ore;
hinc vasti surgunt immensis torquibus orbes
tergaque consumunt pelagus.*
(Manil. 5.581-5)

Emerge il capo dell'essere
che fende i marosi e i flutti rigurgita, tutto attorno con le zanne
fa strepitare onde, e risucchi di mare mulinano nelle sue fauci;
affiorano volute gigantesche di spire smisurate
e il dorso cancella la distesa dell'acqua.
(Trad. Scarcia, con minime modifiche)

Gli scogli che *undique...adstrepunt*, «richeggiano da ogni dove», infatti, ricordano il mare risuonante all'intorno di Manilio (*circumsonat aequor*), ma è molto simile soprattutto l'immagine dell'acqua marina spumeggiante che rifluisce sul capo della bestia (*summum cacumen rorat expulso sale* in Seneca, *caput ... pelagus.. vomit* in Manilio⁸⁹), e per di più il verbo usato nel poema, *vomit*, è ripreso dallo stesso Seneca immediatamente dopo: *vomitque vicibus alternis aquas*. Il fluire e rifluisce dell'acqua, inoltre, richiama l'immagine del capodoglio – il mostro è definito infatti *physeter* – con una potente immagine naturalistica, che aggiunge una notevole verosimiglianza alla fantasiosa descrizione.

Certo, però, rispetto al suo corrispettivo epico, la cui unica, sintetica descrizione si trova in Manilio ai vv. 581-5 del quinto libro, citati sopra, assai diverso ci appare l'aspetto della creatura descritta da Seneca:

*Quis habitus illi corporis vasti fuit.
Caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte viridanti iubam;
stant hispidae auris, orbibus varius color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus: hinc flammam vomunt
oculi, hinc relucet caerulea insignes nota;
opima cervix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;
musco tenaci pectus ac palar viret,
longum rubente spargitur fuco latus;
tum pone tergus ultima in monstrum coit
facies et ingens belua immensam trahit*

⁸⁹ In questo caso, comunque, il modello ultimo sembra essere ovidiano. Anche nel quindicesimo libro delle *Metamorfosi*, infatti, il toro emerso dalle acque si presentava nella medesima maniera: *corniger hinc taurus ruptis expellitur undis / pectoribusque tenus molles erectus in auras / naribus et patulo partem maris evomit ore* (Ov. *Met.* 15. 511-3); «Dopo, dalle onde così divise balzò fuori un toro armato di corna, che, sollevatosi fino al petto nell'aria sottile, vomita dalle narici e dalla larga bocca una parte di mare» (trad. Scivoletto).

squamosa partem.

(Sen. *Phaedr.* 1035-48)

Quale forma aveva quel corpo immenso? Un toro, che porta ben alto il collo azzurro, ha un'alta criniera sulla verde fronte; le ispide orecchie stanno ritte, il giro degli occhi ha un colore variegato, come potrebbe averlo il capo di una mandria selvaggia o un mostro nato sotto le onde; gli occhi da una parte vomitano una fiamma, dall'altra si illuminano di una macchia azzurra; dal grasso collo si levano alti muscoli e le larghe narici rendono il rumore dell'aperto respiro; il petto e la giogaia sono verdi di tenace muschio, il vasto fianco è cosparso di alghe rosse; dietro il tergo la parte estrema del suo corpo si riunisce in una forma mostruosa, l'enorme bestia, tutta squamosa, trascina dietro di sé una coda immensa.

(Trad. Gardina)

Qui svariati elementi rimandano a una delle più note scene di 'mostri marini' dell'intera letteratura latina, ossia l'arrivo dal mare – e in particolare, nella versione eneadeica, da Tenedo⁹⁰ – dei serpenti che stritoleranno Laocoonte e i suoi due figli non appena questi prova a sventare l'inganno del cavallo:

*Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.*

*Fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis uibrantibus ora.*

*Diffugimus uisu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt.*

(Verg. *Aen.* 2.203-8)

Ma ecco due serpenti da Tenedo, per il mare tranquillo (inorridisco mentre lo dico), affrontano il mare con spire enormi, e insieme si dirigono verso la riva. I loro petti si ergono tra i flutti e le loro creste color del sangue sovrastano le onde; il resto dei loro corpi, dietro, sfiora il mare e arrotola in spire i dorsi smisurati. Si crea un rimbombo dal mare che ribolle; e già erano a riva; gli occhi ardenti ribollenti di sangue e di fuoco lambivano con lingue vibranti le loro bocche sibilanti. Impalliditi a quella vista, scappiamo, chi in una direzione, chi nell'altra. Essi, con ferma avanzata, puntano Laocoonte.

(Trad. Casali)

In particolare, accomunano la descrizione di serpenti e toro il fatto che gli uni come l'altro siano dotati di *iubae* – termine unico che tuttavia indica probabilmente delle 'creste' nel caso dei serpenti e una vera e propria 'criniera' per il toro –, la presenza di occhi di fuoco

⁹⁰ In proposito cfr. CASALI (2019), pp. 169-70.

(*hinc flammam vomunt / oculi, hinc relucet caerulea insignes nota*, Sen. *Phaedr.* 1040-1, *ardentisque oculos suffecti sanguine et igni*, Verg. *Aen.* 2.210) e la coda ‘immensa’ che le creature si trascinano dietro (*ultima in monstrum coit / facies et ingens belua immensam trahit / squamosa partem*, Sen. *Phaedr.* 1046-8, *pars cetera pontum / pone legit sinuatque immensa uolumine terga*, Verg. *Aen.* 2.207-8).

Tuttavia, proprio l’inaspettata fine del toro senecano, che a dispetto delle sue sembianze di mammifero ha dietro di sé una coda squamosa, ricorda ancora una volta il mostro di Andromeda, anch’esso – a sua volta con probabile riferimento virgiliano – dotato di una coda immensa e piena di volute (*hinc vasti surgunt immensis torquibus orbes / tergaque consumunt pelagus*, Manil. 5.584-5).

Inoltre – e con questo punto possiamo concludere la lettura sinottica dei due passi – a ben vedere anche la reazione prodotta dall’apparire della bestia è molto simile: come in Manilio «risuona Forco tutto, e gli stessi monti e gli scogli temono il mostro che si avventa» (*sonat undique Phorcys / atque ipsi metuunt montes scopulique ruentem*, Manil. 5.585-6), così anche in Seneca l’improvviso apparire dello strano essere causa il diffondersi del panico anche – e soprattutto – sulla terra⁹¹:

*Tremuere terrae, fugit attonitum pecus
passim per agros nec suos pastor sequi
meminuit iuuenos; omnis e saltu fera
diffugit, omnis frigido exsanguis metu
venator horret.*
(Sen. *Phaedr.* 1050-4)

La terra trema, fugge come colpita dal fulmine la mandria qua e là per i campi, e il pastore dimentica di seguire i suoi giovenchi; ogni bestia selvatica fugge via dai rifugi boscosi; rabbrivisce ogni cacciatore reso esangue da una gelida paura.
(Trad. Giardina)

La differenza notevole, certo, è che in questo caso a temere non sono solo gli elementi del paesaggio, personificati (*tremuere terrae*), ma anche, più realisticamente, il bestiame (*fugit attonitum pecus*) e gli abitanti: eppure, il cacciatore di Seneca, *exsanguis frigido metu*, a sua volta sembra modellato sulla figura di Andromeda in Manilio, che ugualmente era descritta come esangue (*ut toto caruerunt sanguine membra*, Manil. 5.589): anche in ciò, dunque, la ripresa del modello epico sembra evidente.

⁹¹ La reazione di paura nel passo corrispondente dell’*Ippolito* euripideo era limitata ai cavalli (εὐθὺς δὲ πώλοις δεινὸς ἐμπίπτει φόβος, v. 1218, «e improvvisamente invade i cavalli una terribile paura», trad. mia) e a dei non meglio individuati compagni di Ippolito in Ovidio (*corda pavent comitum, mihi mens interrita mansit*, *Ov. Met.* 15.514, «furono atterriti i compagni, mentre il mio animo rimase impavido», trad. Scivoletto).

A questo punto, una volta evidenziato come il passo di Manilio, a fianco di quello celeberrimo del Laocoonte virgiliano, costituisca uno dei modelli fondamentali per il testo senecano, possiamo passare a considerare l'episodio del mostro marino di Valerio Flacco (2.451-550). In questo caso, infatti, la vicenda – l'eroico salvataggio della principessa troiana Esione ad opera di Ercole, allontanatosi dal resto dei compagni – è nelle sue linee fondamentali molto simile alla storia di Andromeda, che allo stesso modo viene salvata dal sicuro attacco di un mostro marino grazie all'intervento di Perseo. Non sarà dunque un caso che il poeta flavio, nell'elaborare l'impressionante descrizione del mostro che emerge dalle acque e si appresta a minacciare la ragazza, sembri tener presente proprio la lunga *rhêsis* del messaggero della *Fedra*, attraverso la quale però a sua volta risale al modello maniliano⁹².

Tale complesso processo di recupero e rielaborazione dei modelli comincia a mostrarsi già dall'inizio, con il primo manifestarsi del mostro, così come esso è narrato dalla stessa Esione⁹³:

*Principio morbi caeloque exacta sereno
temperies, arsere rogis certantibus agri,
tum subitus fragor et fluctus Idaea moventes
cum stabulis nemora. Ecce repens consurgere ponto
belua, monstrum ingens. Hanc tu nec montibus ullis
nec nostro metire mari.*
(Val. Fl. 2.475-80)

All'inizio, venne il contagio da un cielo
che era placido; l'aria temperata si sparse.
Le campagne bruciarono in un moltiplicarsi di roghi.
Poi, un rumore improvviso, con ondate che scossero
le foreste e le tane dell'Ida. Quand'ecco si innalza dal mare,
inaspettata, una belva mostruosa ed enorme.
Non commisurarla con nessuna montagna,
non col nostro mare.
(Trad. Caviglia)

⁹² Altro modello fondamentale per l'intero episodio, che non trova corrispondenza nelle *Argonautiche* di Apollonio, è costituito dall'analogo episodio di Andromeda nelle *Metamorfosi* ovidiane (4.670-752), come ben mette in rilievo HERSHKOWITZ (1998), pp. 72-5, che successivamente accenna *en passant* anche al recupero di modello maniliano (p. 75) e senecano (p. 76), senza tuttavia soffermarsi specificamente.

⁹³ Ben più sintetica era l'apparizione del mostro in Ovidio (*unda / insonuit, veniensque immenso belua ponto / inminet et latum sub pectore possidet aequor*, *Met.* 4.688-90; «il mare fu pieno di frastuoni e un mostro si avanzò drizzandosi sull'immenso oceano e ne coprì con il suo petto un vasto tratto», trad. Scivoletto), cui non seguiva nessuna dettagliata descrizione della creatura.

Il riferimento all'iniziale bel tempo (*caelo...sereno*) che contrasta con la tempesta immotivata e inaspettata che accompagna l'emergere della creatura, si ritrova infatti anche in Seneca – ma non in Manilio:

*Nullus inspirat salo
ventus, quieti nulla pars caeli strepit
placidumque pelagus propria tempestas agit.
(Sen. Phaedr. 1008-10)*

Nessun vento spira sul mare, nessuna parte del quieto cielo rumoreggia e agita il placido mare una tempesta che sorge da se stessa.
(Trad. Giardina)

Ma ancora una volta sono soprattutto le scelte lessicali a lasciar intuire la forte presenza del modello senecano (e maniliano): il verbo usato è di nuovo *consurgo* (Sen. *Phaedr.* 1015, Val. Fl. 2.478), il mare è sempre indicato col termine *pontus* (Manil. 5.579, Sen. *Phaedr.* 1015, Val. Fl. 2.478), e sia in Seneca sia in Valerio la creatura è definita come *belua* e qualificata con l'aggettivo *ingens* (*ingens belua immensam trahit / squamosa partem* Sen. *Phaedr.* 1047-8, *ecce repens consurgere ponto / belua, monstrum ingens* Val. Fl. 2.478-9).

Del resto, pure l'osservazione che l'immensa mole del mostro non può essere commisurata né alle montagne né allo stesso mare (*banc tu nec montibus ullis / nec nostro metire mari*, Val. Fl. 2.479-80) parrebbe rielaborazione di un motivo già latente nella *Fedra*⁹⁴:

*Quae novum tellus caput
ostendit astris? Cyclas exoritur nova?
Latuere rupes numine Epidauri dei
et scelere petrae nobiles Scironides
et quae duobus terra comprimatur fretis.
(Sen. Phaedr. 1020-4)*

Quale terra mostra il suo nuovo capo agli astri? Sta forse sorgendo una nuova Ciclade? Restano nascoste le rocce famose per la potenza del dio di Epidauro e le rupi Scironiche famose per il loro delitto e la terra che è compressa da due mari.
(Trad. Giardina)

⁹⁴ Come osservano sia BOYLE (1987) sia COFFEY-MAYER (1990) *ad loc.*, i luoghi elencati in questo passo, evidente ripresa di Eur. *Hipp.* 1207-9, sembrano alquanto fuori posto in Seneca, giacché la vicenda è ambientata ad Atene e non più a Trezene come nel caso del dramma euripideo: tuttavia ai nostri fini ciò che importa è soprattutto l'idea che il fenomeno osservato sia qualcosa di *novus*, che supera e oscura (anche fisicamente) la grandezza del paesaggio consueto.

Ancor più interessante, tuttavia, è la descrizione del mostro di Valerio Flacco quando finalmente si manifesta davanti ad Ercole:

*Dat procul interea signum Neptunus et una
monstriferi mugire sinus Sigeaque pestis
adglomerare fretum, cuius stellantia glauca
lumina nube tremunt atque ordine curva trisulco
fulmineus quatit ora fragor pelagoque remenso
cauda redit passosque sinus rapit ardua cervix.*
(Val. Fl. 2.497-502)

Nel frattempo, lontano, Nettuno dà il segnale: all'istante incomincia a tuonare la caverna del mostro, la maledizione del Sigeo forma un ammasso di ondate; il suo sguardo abbagliante freme di nube azzurrina e con rumore di folgore scuote la bocca incurvata dalla triplice fila di denti; dopo aver percorso un tratto di mare, sospinge all'indietro la coda; alta, la testa ne spinge in avanti le spire diffuse.
(Trad. Caviglia)

In primo luogo, già l'espressione *monstriferi mugire sinus* presenta una notevole affinità con la dizione senecana. Anche nella *Phaedra*, infatti, il rumore prodotto dal mare era il medesimo: *totum en mare / immugit* (vv. 1025-6). Proprio questo dettaglio è particolarmente interessante, giacché nel caso della tragedia senecana il “muggire” del mare aveva una ben precisa ragione, dal momento che le acque si apprestavano a partorire un toro. E se è vero che al tempo di Seneca l'uso figurato di *mugio* in riferimento al mare non sembra essere una completa novità – già in Orazio, ad esempio “muggiva” il mar Tirreno⁹⁵ –, d'altra parte il fatto che nel passo della *Fedra* il significato del verbo non sia da intendersi in senso unicamente figurato ce lo conferma il breve episodio di Ippolito delle *Metamorfosi* ovidiane (15.497-546), cui Seneca sembra essersi ispirato. Qui infatti veniva sfruttato in maniera analoga, ma più esplicita, il medesimo gioco⁹⁶:

*Cum mare surrexit cumulusque inmanis aquarum
in montis speciem curvari et crescere visus
et dare mugitus summoque cacumine findi.*
(Ov. *met.* 15.508-11)

Quando le acque si innalzarono e si vide un cumulo

⁹⁵ V. Hor. *epist.* 2.1.202: *Garganum mugire putes nemus aut mare Tuscum.*

⁹⁶ È notevole che invece nella tragedia euripidea il rumore ricordasse piuttosto quello di un tuono (cfr. Eur. *Hipp.* 1201-2): parrebbe dunque che si tratti di una innovazione ovidiana, che trova poi fortuna in Seneca.

immane d'acqua inarcarsi e crescere come
una montagna, muggire e fendersi in cima.
(Trad. Chiarini)

Inoltre, va osservato che, sebbene in maniera alquanto diversa, lo stesso riferimento al muggito era presente anche nel passo del Laocoonte, che – come si è osservato finora – per alcuni aspetti sembra costituire il modello comune di Manilio, Seneca e Valerio. In questo caso, infatti, nel momento in cui arrivano i serpenti marini il sacerdote è inizialmente intento a sacrificare un toro, peraltro proprio al potente dio del mare⁹⁷: *Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos, / sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras* (Verg. *Aen.* 2.201-2). L'arrivo delle creature, tuttavia, ribalta la situazione, e Laocoonte, da sacerdote e ministro del rito, si trasforma lui stesso in vittima:

*Ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno;
clamosos simul horrendos ad sidera tollit,
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim.*
(Verg. *Aen.* 2.220-224)

Egli cerca di strappare con le mani quei nodi, con le bende impregnate di marciume e nero veleno, e al tempo stesso lancia al cielo grida spaventose, come i muggiti di un toro, quando scappa dall'altare e si scuote dalla nuca la scure vibrata da mano incerta.
(Trad. Casali)

Le sue grida, infatti sono paragonate a dei muggiti, e in particolare ai muggiti emessi da un toro che fugge dall'altare dopo che abbia ricevuto un colpo, ma senza essere stato finito, e che dunque si scrolli via la scure lasciando incompiuto il sacrificio⁹⁸. Una situazione, dunque, del tutto analoga a quella che si era presentata poco prima, quando l'arrivo dei mostri aveva interrotto il sacrificio del sacerdote troiano.

Ma per tornare al nostro passo, se appare evidente che l'elemento del muggito – di memoria appunto già virgiliana – nel passo di Ovidio citato sopra, e quindi in seguito anche in Seneca, può costituire un elegante gioco letterario dovuto al fatto che dalle acque sta per emergere un toro, d'altra parte il *muggire* delle acque in Valerio Flacco risulta assai meno pregnante, e costituisce con ogni probabilità un'allusione al modello senecano, se non direttamente a quello ovidiano.

⁹⁷ È questo il passo che precede immediatamente quello in cui è narrato l'arrivo dei serpenti. V. *supra* p. 37.

⁹⁸ Su questo motivo v. CASALI (2017), pp. 174-5.

Anche l'uso dell'aggettivo *monstrifer*, del resto, è tutt'altro che scontato. Composto dal tono epicheggiante e di uso piuttosto raro, esso infatti non è attestato fino a Seneca, dove compare proprio in un passo della *Phaedra* in cui Ippolito istituisce uno spietato paragone tra Fedra stessa e sua madre Pasifae, “genitrice di mostri”⁹⁹:

*O scelere vincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstrifera malum
genetrix peior.*
(Sen. *Phaedr.* 687-9)

O tu che vinci l'intera stirpe delle donne per il tuo crimine, o tu che hai osato un delitto maggiore che tua madre genitrice di mostri, o tu peggiore della madre!
(Trad. Giardina)

Quel che è più interessante, tuttavia, è che dopo l'occorrenza senecana, le successive due occorrenze a noi note dell'aggettivo si trovano in Lucano. E se poco rilevante ai nostri fini è il recupero dell'aggettivo in Lucan. 2.3., dove è “mostrifero” il tumulto della natura che anticipa la guerra civile, particolarmente degno di attenzione sarà invece il passo del sesto libro:

*A quotiens frustra pulsatos aequore montis
obruit ille dies! quam celsa cacumina pessum
tellus victa dedit! non ullo litore surgunt
tam validi fluctus, alioque ex orbe voluti
a magno venire mari, mundumque coercens
monstriferos agit unda sinus.*
(Lucan. 5.615-20)

Quel giorno sommerse i monti, ah quante volte battuti invano dal mare! Che alte vette mandò a fondo la terra vinta! Presso nessuna costa si innalzano flutti così impetuosi, ma, riversandosi da un'altra regione, giunsero dal grande mare, e le acque che circondano il mondo fecero avanzare le loro onde mostruose.
(Trad. Lanzarone)

Anche in questo caso il contesto è quello di una tempesta marina, non dovuta a un evento strettamente soprannaturale, come l'avvento del mostro in Seneca, ma pure di portata

⁹⁹ Il verso 688, che appunto contiene l'aggettivo *monstrifer*, è stato espunto da BOTHE, e l'espunzione è stata poi accettata anche da LEO: per tale ragione il passo senecano non è censito tra le occorrenze di *monstrifer* sul TLL. Tuttavia, pressoché tutti i più recenti editori e commentatori della *Fedra* (tra cui ZWIRLEIN, GIARDINA, COFFEY-MAYER, e BOYLE) considerano il verso come autentico.

straordinaria – una tempesta che rischia di sopraffare Cesare sulla barca di Amiclate e di stravolgere così quello che il lettore sa bene essere stato poi il corso della storia romana.

Lucano, dunque, a quanto ne sappiamo per primo, attribuisce l'inusuale aggettivo *monstrifer* – assai verosimilmente di conio senecano – alle onde del mare, in un contesto che per alcuni tratti ricorda la situazione della *Fedra*, ma in cui – se ci atteniamo strettamente alla trama – le onde non dovrebbero in realtà partorire alcun mostro; bisogna però tenere in considerazione il fatto che si tratta di flutti provenienti dall'Oceano (*alioque ex orbe voluti / a magno venire mari*, 6.518-9), che in quanto tali potrebbero portare con sé le favolose e mostruose creature che nell'Oceano nascono e si sviluppano¹⁰⁰.

Valerio, per parte sua, riprende l'intera tessera lucanea, *monstriferi sinus*, ma la riporta a un contesto più simile a quello dell'originale episodio senecano, attribuendole così un valore molto più pregnante, giacché sappiamo che da quei *monstriferi sinus*, proprio come nella tragedia, ma a differenza di quanto accadeva nel passo lucaneo, sta effettivamente per nascere un mostro. In altre parole, Valerio sembra usare la dizione lucanea per epicizzare (e allo stesso tempo iper-senecanizzare) il motivo del mare “gravido” che, come abbiamo visto sopra, era già presente in Manilio, e che da questi era poi passato a Seneca.

Ancora, se passiamo a considerare la descrizione del mostro, possiamo notare degli ulteriori punti di contatto con la *Fedra*. Sebbene infatti, come da tradizione, nel caso di Ercole ed Esione non si tratti di un toro, ma piuttosto di una sorta di serpente marino, pure alcuni dettagli sono comuni. Ad esempio, dello sguardo si dice che *stellantia glauca / lumina nube tremunt* (Val. Fl. 2.499-500), dettaglio che ricorda abbastanza da vicino lo sguardo del toro della tragedia: *hinc flammam vomunt / oculi, hinc relucet caerulea insignes nota* (*Phaedr.* 1040-1)¹⁰¹. Così, pure il movimento che la creatura produce nel mare è comparabile:

¹⁰⁰ L'Oceano, inteso già dai Greci come riserva circolare di acque che circonda il mondo abitato e che costituisce non solo il punto di incontro di mare e cielo, ma anche di terra e mondo infero, era tradizionalmente considerato sede di *mirabilia* (v. DAREMBERG – SAGLIO s.v. Oceanus). In tempi più vicini a quelli di Lucano, inoltre, era ritenuto in particolare luogo d'elezione per la presenza di *monstra* oppure, da un punto di vista più scientifico, di cetacei: cfr. la stessa *Phaedra* senecana, vv. 1029-30, *supra* p. 48, e vv. 1159-63 (*Me me, profundis saevae dominator freti, / inuade et in me monstra caerulei maris / emitte, quidquid intimo Tethys sinu / extrema gestat, quidquid Oceanus uagis / complexus undis ultimo fluctu tegit*; «Me, me assalta, crudele signore del mare profondo, e contro di me fa' uscire i mostri dell'azzurro mare, tutti quelli che porta la più lontana Teti nel suo più profondo abisso, tutti quelli che l'Oceano, abbracciandoli con le sue inquiete onde, ricopre con il più remoto flutto», trad. Giardina) e Plin. *NH* 9.3 (*Maximum animal in Indico mari pristis et ballaena est, in Gallico oceano physeter, ingentis columnae modo se attollens altiorque navium velis diluuiem quandam eructans*; «I più grandi animali nel mare indiano sono la pistrice e la balena; nell'Oceano Gallico il capodoglio, che si erge come una enorme colonna e, più alto delle vele delle navi, vomita come un diluvio d'acqua», trad. Borghini *et al.*) Non stupisce dunque che delle onde provenienti dall'Oceano possano essere 'mostrifere'; del resto, Lucano si mostra in più passi propenso a innestare un immaginario 'cosmico' sulla materia storica: sull'uso simbolico della geografia, e in particolare sull'importanza dell'immaginario antipodico nel *Bellum Civile* v. MORETTI (2018), pp. 99-110.

¹⁰¹ Il parallelo è segnalato da SPALTENSTEIN (2002) *ad loc.*

*Illam incumbentem per mille volumina pontus
prosequitur lateri adsultans trepidisque ruentem
litoribus sua cogit hiems.
(Val. Fl. 2.503-5)*

Incombe con infiniti avvolgimenti ed il mare
l'accompagna avventandosi ai fianchi; quella tempesta
precipita il drago contro la sponda atterrita.
(Trad. Caviglia)

L'idea che il mare "accompagnasse" lo spostamento del mostro infatti si trovava già
in Seneca:

*Inborruit concussus undarum globus
solvitque sese et litori invexit malum
maius timore, pontus in terras ruit
suumque monstrum sequitur.
(Sen. Phaedr. 1031-4)*

Si erge sconquassata la massa sferica delle onde e poi si scioglie e deposita sulla riva un male
più terribile di quanto si fosse temuto; il mare si abbatte sulla terra e segue il suo mostro.
(Trad. Giardina)

Non solo: anche l'uso del possessivo *suus* è interessante. Mentre nel testo senecano
era il mare a seguire "il proprio" mostro, cioè il mostro che esso stesso aveva generato,
Valerio riprende l'idea di uno stretto rapporto tra acqua e mostro, ma la ribalta: è la sua
tempesta – quella, cioè che la creatura stessa emergendo ha generato, pur in assenza di venti
– ad accompagnarla nel suo avvento sulle coste trepidanti. D'altra parte, almeno
incidentalmente converrà notare che il complesso intreccio di modelli non si ferma qui: i
trepida litora riprendono a loro volta un'idea che già si trovava in Manilio (*atque ipsi metuunt
montes scopulique ruentem*, 5.585), così come pure è ripreso il *ruentem* in fine di verso.

Se consideriamo poi il paragone con le tempeste tradizionali, istituito da entrambi i
poeti per magnificare la grandezza del fenomeno, anche in questo caso Valerio sembra
serbare memoria del passo senecano:

*non fluctibus aequis
nubiferi venit unda Noti, non Africus alto
tantus ovat patriisque manus cum plenus habenis
Orion bipedum flatu mare tollit equorum.
(Val. Fl. 2.505-8)*

L'onda sospinta dal vento del Sud che porta le nubi,

non giunge con flutti di tanta violenza, né l'Africo
celebra in alto mare tali trionfi, né Orione,
quando, afferrate a piene mani le briglie
del padre Nettuno, solleva le ondate
col soffio dei suoi cavalli – gli ippocampi a due zampe.
(Trad. Caviglia)

*Non tantus Auster Sicula disturbat freta
nec tam furens Ionius exsurgit sinus
regnante Coro, saxa cum fluctu tremunt
et cana summum spuma Leucaten ferit.*
(Sen. *Phaedr.* 1011-4)

Non così forte è l'Austro quando sconvolge lo stretto di Messina, né con una curva tanto tempestosa il mare s'innalza sotto il comando del Coro, quando le rocce tremano sotto i flutti e la bianca schiuma colpisce la cima del Leucate.
(Trad. Giardina)

Al di là del riferimento a venti diversi – elemento in cui si può riconoscere un'elegante e voluta *variatio* rispetto al modello – la struttura della frase è esattamente la stessa, con una duplice negazione (*non...non; non...nec*) e un successivo *cum* che introduce delle subordinate temporali con il verbo all'indicativo presente (*cum... Orion... tollit; saxa cum ... tremunt etc.*).

Da ultimo, una sottile memoria senecana si trova poi forse ancora nella sezione della lotta con Ercole:

*Illa simul molem horrificam scopulosaque terga
promovet ingentique umbra subit, intremere Ide
inlidique † rates † pronaeque resurgere turre.
Occupat Alcides arcu totaque pharetrae
nube premit.*
(Val. Fl. 2.518-22)

In quello stesso momento, il mostro spinge in avanti
la spaventosa mole, le terga scagliose
e avanza in uno spazio di tenebra, immenso.
Sembra che l'Ida si scuota, che le navi si spezzino,
che le torri si pieghino, per poi risollevarsi.
Ercole afferra l'arco, d'anticipo, e soffoca il mostro
sotto la nube di tutte le frecce.
(Trad. Caviglia)

L'immagine della bestia che si slancia minacciosamente in avanti ricorda infatti l'inizio dello scontro tra Ippolito e il toro:

*Est alta ad agros collibus ruptis via,
vicina tangens spatia suppositi maris;
hic se illa moles acuit atque iras parat.*
(Sen. *Phaedr.* 1057-9)

Vi è un profondo passaggio verso i campi per le colline dirupate, che corre vicino agli spazi del mare che scorre più in basso; qui si inasprisce quel mostro e prepara la sua ira.
(Trad. Giardina)

In particolare, la *iunctura* senecana *illa moles* parrebbe riecheggiata dall'inizio del verso 518 in Valerio (*illa simul molem...promoveit*), per quanto la struttura sintattica qui sia diversa, con *illa* soggetto e *molem* complemento oggetto.

Invece, il fatto che a seguire poi la descrizione della lotta – vittoriosa nel caso di Ercole, dall'esito infausto in quello di Ippolito – risulti assai differente, considerata anche la diversa natura dei mostri¹⁰², ben difficilmente potrà stupire, e in effetti i paralleli tra i due passi sembrano fermarsi qui.

Nel complesso, comunque, considerando l'abbondanza delle reminiscenze di natura lessicale, tematica o persino sintattica, si può dire che pressoché tutta la prima parte dell'episodio, dal discorso di Esione fino ai momenti che precedono immediatamente lo scontro di Ercole con il mostro, è costruita a partire da materiali senecani, che il poeta delle *Argonautiche* sfrutta in vario modo, con notevole perizia. In qualche caso si tratta infatti quasi di citazioni, in altri invece le espressioni senecane vengono variate e rimodulate con eleganza, e talvolta offrono invece lo spunto per risalire ancora più indietro, ai modelli dello stesso Seneca – primo fra tutti Manilio, ma ovviamente anche Euripide – in un elegante gioco di window-reference che ha l'effetto ultimo di trasformare l'episodio di Ercole ed Esione in una sorta di riassunto intertestuale dei diversi episodi di lotta con mostri marini che si erano susseguiti nella letteratura latina (e greca) fino ai tempi di Valerio.

3.2. La *Tebaide*: un altro mostro e altri cadaveri

Il mostro di Valerio, tuttavia, potrebbe non essere l'unico mostro flavio a serbare memoria dello strano toro senecano. Prima di abbandonare del tutto la descrizione del toro di Nettuno, infatti, è utile soffermarsi a considerare un interessante episodio staziano, narrato

¹⁰² Colpisce però che, a dispetto delle diverse forme, la *belua* di Valerio sia indicata al v. 2.531 come *pistris*, e con una *pistris* era paragonato il toro senecano ai vv. 1048-9: *Talis extremo mari / pistris citatas sorbet aut frangit rates*, «Le è simile la pistrice, che nel mare più remoto ingoia o distrugge le navi veloci» (trad. Giardina).

nel quinto libro della *Tebaide*. La storia qui è piuttosto diversa: a causa della tragica distrazione di Ippipile, che si diffonde in un lunghissimo racconto delle sue tristi vicende (5.48-498) e così trascura il piccolo Ofelte, questi viene attaccato e ucciso da un serpente (5.499-540), finendo completamente straziato. Si tratta, neanche a dirlo, di un passo particolarmente macabro, in cui l'orrore è accentuato dal fatto che la vittima è un lattante, e ancora una volta uno dei modelli potrebbe essere proprio la fine di Ippolito, insieme con il passo di Ercole ed Esione in Valerio.

Anche qui infatti la fine del piccolo è causata dall'intervento di un essere terribile, che – al di là della forma specifica – presenta diverse affinità con i mostri sinora considerati¹⁰³:

*Interea campis, nemoris sacer horror Achaei,
telligena exoritur serpens, tractuque soluto
inmanem sese vehit ac post terga relinquit.
livida fax oculis, tumidi stat in ore veneni
spuma virens, ter lingua vibrat, terna agmina adunci
dentis, et auratae crudelis gloria fronti
prominet.*

[...]

*saepe super fluvios geminae iacet aggere ripae
continuus, squamisque incisus adaestuat amnis.
Sed nunc, Ogygii iussis quando omnis anbelat
terra dei trepidaeue latent in pulvere Nymphae,
saevior anfractu laterum sinuosa retorquens
terga solo siccique nocens furit igne veneni.*
(Stat. *Theb.* 5.505-11; 516-21)

Intanto però tra i campi si desta un serpente nato dalla terra, sacro orrore del bosco acheo: si trascina e lascia dietro di sé la sua forma immensa, srotolando le spire. Negli occhi gli brilla una livida luce infernale, una schiuma verdastra gli enfia di veleno la bocca, dove vibra la lingua tricuspide in mezzo a tre schiere di denti taglienti. Sulla fronte si erge il crudele splendore della cresta dorata.

[...]

Spesso poi giace disteso sui fiumi in tutta la sua lunghezza formando un ponte da una riva all'altra: ribolle la corrente recisa in due dalle squame. Ma adesso che, per ordine del dio Bacco, tutta la terra ansima per la sete e le Ninfe tremanti se ne stanno nascoste sotto la polvere, il serpe, più terribile ancora, con le curve dei suoi fianchi contorce al suolo le terga sinuose e infuria maligno del fuoco del suo disseccato veleno.

(Trad. Micozzi)

In primo luogo, il modo di muoversi del serpente ricorda quello del toro senecano (*tractuque soluto / inmanem sese vehit ac post terga relinquit*, Stat. *Theb.* 5.506-7 ; *tum pone tergus ultima*

¹⁰³ Il serpente in questione è peraltro ritenuto sacro a Giove, cfr. Stat. *Theb.* 5.511-7.

in monstrum coit / facies et ingens belua immensam trahit / squamosa partem Sen. *Phaedr.* 1046-8), così come il moto del fiume (*squamisque incisus adaestuat amnis*¹⁰⁴, Stat. *Theb.* 5.517) ricorda quello del mare sconvolto dal mostro sia in Seneca sia in Valerio (*pontus ... suum... monstrum sequitur*, Sen. *Phaedr.* 1033-4; *pontus / prosequitur lateri adsultans* Val. Fl. 2.503.4) – in particolare l'*adaestuat* staziano sembra riecheggiare l'*adsultans* di Valerio.

Sono però soprattutto le caratteristiche fisiche dello strano rettile che parrebbero modellate sul suo antecedente delle *Argonautiche* e, a ritroso, della *Fedra*: la *livida fax* che illumina i suoi occhi, infatti, non è dissimile da quella del mostro di Esione (*stellantia glauca / lumina nube tremunt* Val. Fl. 2.499-500), a sua volta – come si è osservato *supra* – memore del toro senecano (*hinc flammam vomunt / oculi, hinc relucent caerulea insignes nota*, Sen. *Phaedr.* 1040-1)¹⁰⁵. E così anche la triplice fila di denti (*terna agmina adunci / dentis*) è un dettaglio che rimanda direttamente al testo di Valerio, in cui lo stesso concetto era indicato dalla complessa perifrasi *ordine curva trisulco / fulmineus quatit ora fragor*, Val. Fl. 2.500-1.

Anche da un punto di vista cromatico, poi, si può notare che se la *frons aurata* non trova un preciso parallelo, il verdeggiare della schiuma alla bocca (*tumidi stat in ore veneni / spuma virens*) ricorda l'inusuale verde della prima parte del toro senecano (*musco tenaci pectus ac palear viret*) – così come del resto tipica di Seneca sembra la particolare attenzione ai colori¹⁰⁶.

Ma passiamo a considerare il passo staziano in cui il corpo senza vita del piccolo Ofelte viene pianto dalla nutrice Ipsipile¹⁰⁷:

*Non verba in funere primo,
non lacrimas habet: ingeminat misera oscula tantum
incumbens animaeque fugam per membra tepentem
quaerit hians. Non ora loco, non pectora restant,
rapta cutis, tenuia ossa patent nexusque madentes
sanguinis imbre novi, totumque in vulnere corpus.
[...]
Ut laceros artus gremio miseranda recepit
intexitque comis, tandem laxata dolori
vox invenit iter, gemitusque in verba soluti:*

¹⁰⁴ Si noti peraltro che era *squamosa* anche la *belua* senecana, v. 1049.

¹⁰⁵ La particolarità non è tanto costituita dal fuoco che illumina lo sguardo di tutte queste creature (infuocati, ad esempio, sono anche gli occhi del celebre serpente che stritola Laocoonte nel secondo libro dell'*Eneide*: *ardentisque oculos suffecti sanguine et igni*, v. 2.210, così come quelli del *Draco* descritto da Cicerone negli *Aratea*, fr.9 v.3 e *trucibusque oculis duo feruida lumina flagrant*), ma piuttosto dalla nota cupa o azzurrina che si mescola alla semplice fiamma.

¹⁰⁶ Oltre ai passi già citati si veda v.1038: *orbibus varius color*, v. 1046 *longum rubente spargitur fuco latus*. A confronto, ben poco sappiamo dei colori del serpente di Laocoonte in Virgilio (*Aen.* 2.203-12), del mostro marino nell'episodio di Perseo e Andromeda o dello stesso toro di Nettuno in Ovidio (rispettivamente *met.* 4.706-35 e *met.* 15.497-529), o anche del mostro dell'episodio di Perseo in Manilio (*Astr.* 5.579-604).

¹⁰⁷ Ipsipile, si noti, *non* è la madre del bambino, ma sottolinea che lo piange in quanto *imago* dei figli lontani, 5.608.

*“o mihi desertae natorum dulcis imago,
 Archemore, o rerum et patriae solamen ademptae
 servitiique decus, qui te, mea gaudia, sontes
 extinxere dei, modo quem digressa reliqui
 lascivum et prono vexantem gramina cursu?
 heu ubi siderei vultus? ubi verba ligatis
 imperfecta sonis risusque et murmura soli
 intellecta mihi? [...]”*
 (Stat. *Theb.* 5.593-8; 5.605-15)

Nel primo sgomento della morte non trovava le parole, non riusciva nemmeno a piangere. Soltanto stava china sul bimbo, poverina, lo riempiva di baci cercando, con le labbra dischiuse, l'ultimo soffio di vita che fuggiva attraverso le membra ancor tiepide. Ma il viso non era più al suo posto, non c'era più il petto, e attraverso la pelle strappata si vedevano le piccole ossa e le giunture inondate da una pioggia di sangue ancor fresco: il corpo era tutto una ferita.

[...]

Quando la donna degna di pianto ebbe raccolto nel grembo e coperto con i suoi capelli i laceri resti di quel piccolo corpo, finalmente la voce, liberata, trovò una via al suo dolore, e i gemiti si sciolsero in parole: ‘O dolce immagine dei miei figli perduti, Archemoro, consolazione della cattiva sorte e della patria che non ho più, vanto della mia servitù, quali colpevoli dèi ti hanno ucciso, mia gioia? Ti ho lasciato poco fa, andando via, mentre giocavi e piegavi gli steli col tuo avanzare veloce carponi sull'erba. Ahimè, dov'è il tuo viso di stella? Dove sono le tue parole impacciate dai suoni indistinti, le tue risate, i mormorii che io sola sapevo comprendere? [...]’
 (Trad. Micozzi)

Tanto il contesto quanto la generale atmosfera dell'episodio non sono lontani da un ulteriore passo della *Fedra*, in cui è inscenata la macabra ricomposizione della salma di Ippolito ad opera del padre Teseo, sollecitato dal coro:

*THESEUS: Durate trepidae lugubri officio manus,
 fletusque largos sistite, arentes genae,
 dum membra nato genitor adnumerat suo
 corpusque fingit. Hoc quid est forma carens
 et turpe, multo vulnere abruptum undique?
 quae pars tui sit dubito; sed pars est tui:
 hic, hic repone, non suo, at vacuo loco.
 Haecne illa facies igne sidereo nitens,
 inimica flectens lumina? huc cecidit decor?*
 (Sen. *Phaedr.* 1262-70)

TESEO: Perseverate, mani tremanti nel lugubre compito, e voi, ardenti guance, fermate il largo pianto, mentre il padre conta le membra del figlio e dà forma al suo cadavere. Che è questa cosa, mancante di forma e orrida, lacerata da ogni parte da enormi ferite? Sono incerto quale parte sia di te, ma è comunque una parte di te. Qui, qui riponila, non al suo vero posto,

ma pure in un posto vuoto. E questa è quel suo volto che splendeva di un fuoco stellare, che faceva abbassare lo sguardo dei nemici? Così in basso è caduta la tua bellezza?
(Trad. Giardina)

In primo luogo, la salma del piccolo Ofelte, raccolta dalla donna, si presenta del tutto scomposta (*non ora loco, non pectora restant, / rapta cutis, tenuia ossa patent*) – proprio come quella di Ippolito, completamente sfigurata¹⁰⁸, è irriconoscibile e deve essere faticosamente ricomposta dal padre (*quae pars tui sit dubito; sed pars est tui: / hic, hic repone, non suo, at vacuo loco*). Ma, più nel dettaglio, che Stazio potesse qui alludere alla fine di Ippolito sembrano suggerirlo soprattutto due interessanti paralleli.

Nel suo compianto, infatti, Ipsipile si chiede *heu ubi siderei vultus?*, e queste parole costituiscono quasi una citazione delle parole di Teseo in Seneca (*Haecne illa facies igne sidereo nitens...?*), tanto più che l'aggettivo, riferito allo sguardo o al volto, non è particolarmente frequente, quantomeno prima di Seneca¹⁰⁹.

Inoltre, le parole che chiudono la descrizione del cadavere del bambino, *totumque in vulnere corpus*, costituiscono quasi una citazione di quelle con cui in Ovidio si conclude la descrizione del cadavere di Ippolito (*nullasque in corpore partes, / noscere quas posses, unumque erat omnia vulnus, met. 15.528-9*)¹¹⁰, probabilmente con la mediazione di Lucano (*totum est pro vulnere corpus, 9.814*)¹¹¹.

Inoltre, prima di abbandonare la *Tebaide*, possiamo quantomeno accennare a un altro breve passo in cui il poeta sembra riecheggiare in altro contesto la medesima scena tragica. Siamo questa volta nel terzo libro, l'imboscata organizzata dai tebani contro Tideo è fallita e l'unico superstite, Meone, è tornato a Tebe per riferire della disfatta e si è quindi tolto la vita; i concittadini e le donne in particolare si recano ora a recuperare i cadaveri degli uccisi:

*Scrutantur galeas frigentum inventaque monstrant
corpora, prociidae super externosque suosque.
Hae pressant in tabe comas, hae lumina signant
vulneraque alta rigant lacrimis, pars spicula dextra
nequiquam parcente trabunt, pars molliter aptant
braccia trunca loco et cervicibus ora reponunt.*

¹⁰⁸ Cfr. Sen. *Phaedr.* 1093-100, v. *infra*, nonché Ov. *met.* 15.524-9 ed Eur. *Hipp.* 1236-9.

¹⁰⁹ Cfr. Manil. 4. 906-7: *victorque ad sidera mittit / sidereos oculos propiusque aspectat*. Uso simile in Sen. *Oed.* 409-10: *Huc advertit favens virgineum caput, / vultu sidereo discute nubila* e poi Val. Fl. 4.190: *donec sidereo Pollux interritus ore; 4.330-1: tennes tamen ire cruores / siderea de fronte vident*, 8. 26: *tum quoque siderea clarus procul ora iuventa*.

¹¹⁰ Espressione che nella tragedia senecana diventa *peritque multo vulnere infelix decor*, v. 1096, e successivamente *multo vulnere abruptum undique*, v. 1265.

¹¹¹ E si può notare che qui il contesto è differente, ma non troppo lontano: si sta parlando infatti di un uomo ucciso proprio da un serpente all'interno dell'episodio dell'attraversamento del deserto libico da parte delle truppe di Catone.

(Stat. *Theb.* 3.127-32)

Frugano gli elmi dei freddi cadaveri e segnalano i corpi che hanno ritrovato, si prostrano senza distinzione sui propri congiunti e su quelli di altri. Alcune donne asciugano il sangue coi loro capelli, altre sigillano gli occhi e bagnano di pianto le ferite profonde; altre ancora, con inutile delicatezza, estraggono i dardi, oppure dolcemente rimettono al loro posto le braccia amputate e ricompongono le teste sui colli.

(Trad. Micozzi)

La violenza dell'eroe, qui, ha provocato non solo la morte dei Tebani, ma persino la confusione dei cadaveri (vv. 127-8) e – dobbiamo intendere – li ha completamente scomposti, così che adesso le donne sono costrette a rimettere a posto le singole membra, compiendo il medesimo gesto che nella tragedia compiva il padre di Ippolito.

Ma non si tratta solo del tema – comunque di per sé non particolarmente comune – della ricomposizione del cadavere del tutto smembrato: anche il verbo usato è infatti il medesimo, *repono* (v. 1268 in Seneca, v. 132 in Stazio), mentre l'idea del rimettere a posto è sottolineata dall'uso di *loco*, con la differenza però che mentre nel caso di Ippolito – uno dei vertici della poetica senecana del macabro¹¹² – si dice che è ormai impossibile ripristinare il corretto ordine delle membra (*hic, hic repone, non suo, at vacuo loco*, Sen. *Phaedr.* 1268), nel caso dei guerrieri tebani le donne sembrano riuscire a ricollocare le braccia e i volti al proprio rispettivo posto (*pars molliter aptant / braccia trunca loco et cervicibus ora reponunt*, Stat. *Theb.* 3.131-2).

E si può peraltro notare che questo passo si colloca subito dopo la morte di Meone e chiude idealmente la vicenda dell'imboscata e del suo unico superstite. Ora, proprio questo episodio era già considerato da Ripoll come una vera e propria tragedia incastonata nell'epos, e in particolare come una tragedia d'ispirazione senecana¹¹³. Ripoll, tuttavia, sembra considerare come scena finale della mini-tragedia l'epicedio di Meone (Stat. *Theb.* 3.99-113), paragonato all'apoteosi di Ercole nell'*Hercules Oetaeus* (v. 1940): mi parrebbe che qui invece la *Stimmung* senecana si protragga ancora per qualche decina di versi, fino appunto a includere anche questa scena corale, in cui il patetico e il macabro si fondono in una sintesi che ricorda molto da vicino il teatro di Seneca.

3.3. Incidenti senecani

¹¹² COFFEY-MAYER (1990) così commentano il v. 1267 «This is arguably the worst line in Senecan drama, rivaling *Oed.* 1051».

¹¹³ Cfr. RIPOLL (1998), pp. 332-5 e in particolare p. 334: «Stace a donc très largement “recréé”, à partir des données succinctes de l'épopée homérique, le personnage de Méon en en faisant le héros d'une sorte de petite tragédie d'inspiration sénéquienne».

Fino ad ora abbiamo considerato la fortuna della prima parte della *rhésis* del messaggero della *Fedra*, quella appunto in cui si descrive l'emergere dall'acqua del toro di Nettuno, e poi abbiamo toccato, con i passi staziani, il motivo dello smembramento del cadavere. A questo punto, però, possiamo passare a chiederci che ne è invece della sezione intermedia, ossia quella in cui il nunzio rievoca propriamente il rovesciamento del carro e la morte di Ippolito, e se anche questa abbia goduto di una qualche fortuna in età flavia:

*Tum vero pavida sonipedes mente exciti
 imperia solvunt seque luctantur iugo
 eripere rectique in pedes iactant onus.
 Praeceptis in ora fusus implicuit cadens
 laqueo tenaci corpus et quanto magis
 pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat.
 Sensere pecudes facinus – et curru levi,
 dominante nullo, qua timor iussit ruunt.*
 (Sen. *Phaedr.* 1082-9)

Allora sì che sconvolti dalla paura i cavalli rifiutano i comandi e si sforzano di strapparsi dal giogo e impennandosi scuotono via da sé il carico. Questo cadendo in avanti impiglia tutto il corpo in un laccio resistente e, quanto più si sforza, tanto più lega i nodi ben saldi. Gli animali si accorgono della situazione rovinosa e con il carro ormai leggero – perché nessuno lo governa – si precipitano dove li spinge la paura.
 (Trad. Giardina)

Un incidente sul carro ugualmente provocato dal terrore dei cavalli¹¹⁴, con una dinamica abbastanza simile, si ritrova infatti nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco, questa volta nel libro sesto, in cui i cavalli di Ariasmeno sono spaventati da Minerva e si imbizzarriscono:

*Aegida tum primum virgo spiramque Medusae
 ter centum saevis squalentem sustulit hydris,
 quam soli vidistis, equi. pavor occupat ingens
 excussis in terga viris diramque retorquent
 in socios non sponte luem. tunc ensibus uncis
 implicat et trepidos lacerat discordia currus.*

¹¹⁴ Il fatto che il rovesciarsi del carro di Ippolito sia direttamente provocato dal terrore dei cavalli sembrerebbe innovazione almeno senecana. Nell'*Ippolito* euripideo, infatti, è il toro stesso a sferrare l'attacco decisivo al carro, spingendolo contro la roccia (Eur. *Hipp.* 1230-3); nella rielaborazione ovidiana delle *Metamorfosi* – in cui la vicenda è raccontata da Ippolito stesso –, la definitiva rotta sembra invece essere frutto di una casualità, giacché il giovane precisa che sarebbe riuscito a governare il veicolo se una ruota non si fosse rotta andando a sbattere contro un albero: *nec vires tamen has rabies superasset equorum, / ni rota, perpetuum quae circumvertitur axem, / stipitis occurso fracta ac disiecta fuisset* (Ov. *met.* 15.521-3), «La foga dei cavalli non avrebbe prevalso sul mio sforzo / se una ruota, proprio nel punto in cui gira di continuo attorno / all'asse, urtando contro un tronco non fosse andata in pezzi.» (trad. Chiarini).

(Val. Fl. 6.396-401)

Solo a quel punto, la vergine solleva, alto, lo scudo,
le spire di Medusa, livida per i trecento
terribili serpi e voi soli ve ne accorgete, o cavalli.
Li prende un enorme terrore, disarcionano gli uomini;
senza volerlo, ritorcono la strage tremenda
contro i compagni, e la Discordia avviluppa
i carri oscillanti e li strazia con spade acuminatae.
(Trad. Caviglia)

Anche in questo caso lo spavento dei cavalli è dovuto all'intervento di una divinità: mentre nella *Fedra* era l'emergere del toro a terrorizzare gli animali, qui invece si tratta dell'egida di Minerva con i suoi serpenti. L'effetto però è lo stesso: i cavalli sono terrorizzati (*pavor occupat ingens* in Valerio; *tum vero pavida sonipedes mente exciti* in Seneca) e si liberano del loro carico sbalzando giù i cavalieri (*excussis in terga viris* in Valerio, *rectique in pedes iactant onus* in Seneca). Ma sono soprattutto le conseguenze nefaste dell'incidente a ricordare la triste fine di Ippolito nella *Fedra*¹¹⁵:

*Non tam foeda virum Laurentibus agmina terris
eiecere Noti, Libyco nec talis imago
litore cum fractas involvunt aequora puppes.
Hinc biunges, illinc artus tenduntur eriles
quos radii, quos frena secant trahiturque trahiturque
currus caede madens atroque in pulvere regum
viscera nunc aliis, aliis nunc curribus haerent.*
(Val. Fl. 6.410-6)

Il Noto mai non gettò sulla costa, a Laurento,
mucchi di uomini talmente straziati,
né tale è la visione sulle spiagge di Libia
quando il mare travolge le navi spezzate.
Qui si vedono i carri, là i corpi dei loro padroni:
le ruote, i timoni li straziano; è trascinato – e trascina –
ogni carro, cosparso di sangue; nella polvere cupa
i visceri dei condottieri rimangono avvinti
ora a un carro ora a un altro.
(Trad. Caviglia)

¹¹⁵ Già FUCECCHI (2006), p. 337 osserva che il fatto che i cavalli impazziscono improvvisamente all'apparire di una creatura mostruosa di origine divina ricorda la vicenda della morte di Ippolito, nelle sue diverse versioni greche e latine (Eur. *Hipp.* 1213 ss., Ov. *Met.* 15.515 e *Fast.* 6.741 ss., Sen. *Phaedr.* 1054 ss.).

Il paragone con il naufragio, già euripideo (cfr. Eur. *Hipp.* 1221) era presente anche in Seneca¹¹⁶:

At ille, qualis turbido rector mari
ratem retentat, ne det obliquum latus,
et arte fluctum fallit, haud aliter citos
currus gubemat
(Sen. *Troad.* 1072-75)

Ma lui, come il nocchiero nel mare tempestoso tenta di trattenere la nave, perché non offra alle onde il fianco obliquo, e con la sua arte inganna i flutti, non diversamente guida il carro lanciato nella corsa.
(Trad. Giardina)

Inoltre, una volta sbalzato giù dal carro, anche il corpo di Ippolito era completamente lacerato (vv. 1093-96, v. *infra*), ma soprattutto aveva finito per essere straziato dal suo stesso carro:

*Moribunda celeres membra pervolvunt rotae:
tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguen stipite ingesto tenet,
paulumque domino currus affixo stetit.
Haesere biuges vulnere – et pariter moram
dominumque rumpunt.*
(Sen. *Phaedr.* 1097-102)

Le veloci ruote trascinano in circolo le membra moribonde, e alla fine egli, dopo essere stato trascinato, è tenuto dritto da un tronco con la sua cima tutt'attorno bruciacchiata, poiché un piolo gli si è infilzato nell'inguine, e per un breve momento il carro si ferma con il suo padrone impalato. Rimangono *fissi alla sua ferita* i due cavalli del tiro, poi lacerano ugualmente quanto li impedisce e il loro padrone.
(Trad. Giardina, con modifiche mie)

I dettagli dell'incidente sono simili: in tutti e due i casi i malcapitati vengono travolti dalle ruote (*moribunda celeres membra pervolvunt rotae* in Seneca; *artus tenduntur eriles / quos radii [...] secant* in Valerio) e sono completamente lacerati. Inoltre, anche il lessico usato è molto simile: in particolare, è interessante notare sia in Seneca sia in Valerio i cavalli sono indicati con il termine *biuges*, relativamente raro – giacché nella letteratura latina sino a noi tramandata esso non compare, prima di Valerio, che in Verg. *Georg.* 3.91 e appunto nel passo della *Fedra*. Il carro, poi, in entrambi i passi è indicato come *currus* – scelta lessicale, questa, comunque

¹¹⁶ Anche questi paralleli sono notati da FUCECCHI (2006), p. 353.

assai comune – e ricorre inoltre il verbo *haereo*, ‘rimanere attaccato’. Se dunque in Seneca sono i cavalli a fermarsi perché “attaccati” alla ferita, in Valerio è riprodotta un’immagine assai simile, con i corpi – in questo caso di diversi uomini – che si attaccano ora a un carro, ora a un altro (*viscera nunc aliis, aliis nunc curribus haerent*)¹¹⁷.

Un altro “incidente” sul carro con dinamica abbastanza simile, inoltre, si ritrova nei *Punica* di Silio Italico, nel passo del secondo libro in cui la guerriera di parte cartaginese Asbyte si scontra con Terone, sacerdote di Ercole:

*Nec segnis Theron tantae spe laudis in ipsos
adversus consurgit equos villosaque fulvi
ingerit obiectans trepidantibus ora leonis.
Attoniti terrore novo rictuque minaci
quadrupedes iactant resupino pondere currum.*
(Sil. 2.192-6)

Terone reagisce pronto, nella speranza di tanta gloria, e si erge di contro ai cavalli, opponendo agli animali impauriti la testa irsuta del fulvo leone. Sconvolti da quelle fauci minacciose – insolito oggetto di terrore –, i destrieri si impennano e sollevano col loro peso il carro.
(Trad. Vinchesi)

È interessante osservare che qui proprio il fatto che Terone – a evidente somiglianza dell’eroe tirinzio – indossi le spoglie di un leone costituisce lo spunto per ricreare una scena che può ricordare, per alcuni aspetti, quella della *Fedra* senecana – e del passo di Valerio appena letto. È infatti proprio il camuffamento ferino dell’uomo a spaventare i cavalli di Asbyte in Silio (*attoniti terrore novo rictuque minaci*), esattamente come la vista del toro aveva spaventato quelli di Ippolito in Seneca (*pavida sonipedes mente exciti*) e l’egida di Minerva quelli di Ariasmeno in Valerio (*pavor occupat ingens*), e l’effetto è il medesimo: anche in questo caso gli animali si imbizzarriscono e sbalzano via il loro peso (*quadrupedes iactant resupino pondere currum* in Silio, *rectique in pedes iactant onus* in Seneca)¹¹⁸. È però soprattutto la precisa narrazione della violenta morte di Asbyte, colpita alla testa dalla clava di Terone, a ricordare in maniera più forte la dizione senecana:

¹¹⁷ Nel *Thyestes* il verbo *haereo* era usato in modo simile: *Haec ueribus haerent uiscera*, v. 765. Cfr. Fucecchi (2006), pp. 358-9. Inoltre, un uso abbastanza simile di *haereo* si trova anche nei *Punica*: *dextraeque in vulnere caesi / haerentes hostis*, Sil. 6.7-8.

¹¹⁸ Un altro possibile modello per la scena, come suggerito da BERNSTEIN (2017) *ad vv.* 192-6, può essere considerato il passo dell’*Eneide* in cui Enea spaventa i cavalli di Nifeo: *Atque illi longe gradientem et dira frementem / ut videre, metu versi retroque ruentes / effunduntque ducem rapiuntque ad litora currus*. (Verg. *Aen.* 10.572-4), «Quelli di lontano il suo passo e il suo furioso fremito come videro, atterriti si volgono e precipitandosi indietro sbalzano il cocchiere e travolgono verso le spiagge il carro» (trad. Carena). Tuttavia, il poeta flavio mi sembra accostarsi maggiormente al passo di Seneca: i suoi cavalli, più che volgersi indietro per la paura come in Virgilio, si imbizzarriscono e sbalzano (*iactant*) completamente il loro carico, proprio come in Seneca – del resto, non hanno di fronte “solo” un guerriero, ma le spoglie animate di un leone!

*Tum saltu Asbyten conantem linquere pugnas
occupat incussa gemina inter tempora clava
ferventesque rotas turbataque frena pavore
disiecto spargit collisa per ossa cerebro
ac rapta properans caedem ostentare bipenni
amputat e curru revolutae virginis ora.*
(Sil. 2.197-202)

Allora, con un balzo Terone previene Asbite, che tenta di lasciare la battaglia, e, scagliata la clava in mezzo alle tempie, sparge dei frammenti del cranio fracassato le ruote fumanti e le briglie, scompigliate dai cavalli atterriti; poi, ansioso di far mostra di quell'uccisione, afferra l'ascia di Asbite e tronca il capo della vergine, che era rotolata giù dal carro.
(Trad. Vinchesi)

A seguito del colpo di Terone, infatti, «le ruote fumanti e le briglie, scompigliate dai cavalli atterriti» (trad. Vinchesi) sono cosparse del cervello fracassato della vergine e successivamente il sacerdote giunge addirittura ad amputare la testa della guerriera già caduta (*amputat e curru revolutae virginis ora*, v. 202). Ora, proprio questa insistenza su dettagli alquanto macabri non può che ricordare la tipicamente macabra dizione senecana, e in particolare, nel nostro caso, la descrizione della mutilazione di Ippolito in Seneca:

*Late cruentat arva et inlisum caput
scopulis resultat; auferunt dum comas,
et ora durus pulchra populatur lapis
peritque multo vulnere infelix decor.*
(Sen. *Phaedr.* 1093-6)

Egli per lungo spazio insanguina i campi e il suo capo fatto a pezzi rimbalza sulle pietre; i cespugli gli strappano i capelli, e un duro masso devasta il suo bel volto e la sua infelice bellezza è deturpata dalle enormi ferite.
(Trad. Giardina)

L'immagine del cervello fuoriuscito dal cranio e cosperso sulle ruote (*ferventesque rotas turbataque frena pavore / disiecto spargit collisa per ossa cerebro*, Sil. 2.199-200), effettivamente molto cruda, ricorda almeno concettualmente il senecano *late cruentat arva et inlisum caput / scopulis resultat*, vv. 1093-4, tanto più che *collisa* e *inlisum* presentano la medesima radice, ma soprattutto ricorda il *currus caede madens* di Valerio, 6.415. Inoltre, il riferimento di Silio alle ruote ferventi (*ferventes... rotas*, 2.199), richiama le *celeris rotae* di Seneca. Per di più, l'idea stessa dell'amputazione è meno usuale e più senecana di quanto a prima vista potrebbe sembrare:

il verbo *amputo*, che indica primariamente il ‘potare’¹¹⁹ nella letteratura latina fino a noi tramandata conta rarissime occorrenze nel significato di ‘amputare membra del corpo’ prima di Seneca¹²⁰, e per di più pressoché tutte in prosa¹²¹, mentre nelle sole tragedie senecane ricorre per ben cinque volte in questo significato – di cui peraltro quattro nel particolarmente macabro *Thyestes* (vv. 727, 761, 763, 1059) e una nella *Medea*, in cui è *amputatum* proprio un *caput* (*pendet exigua male / caput amputatum parte et hinc trunco cruor / exundat*, vv. 901-3).

Nel complesso, dunque, si può affermare con una certa verosimiglianza che nel passo di Asbyte vengono impiegati non solo dei motivi, ma anche un lessico in parte senecano, che concorre a produrre un effetto di orrore alquanto peculiare nel poema siliano.

Anche questa volta, tuttavia, non escluderei che attraverso Seneca il poeta dei *Punica* risalga ancora più indietro, e nello specifico all’episodio ovidiano di Ippolito che abbiamo annoverato prima tra i modelli di Seneca stesso:

*Corda pavent comitum, mihi mens interrita mansit
exiliis contenta suis, cum colla feroces
ad freta convertunt adrectisque auribus horrent
quadripedes monstrique metu turbantur et altis
praecipitant currum scopulis. Ego ducere vana
frena manu spumis albetibus oblita luctor
et retro lentas tendo resupinus habenas.*
(Ov. *met.* 15.514-200)

Il cuore dei miei compagni si raggela, io rimango imperterrito,
la mente fissata sull’esilio, quand’ecco i cavalli focosi
puntano il collo verso il mare, fremono con le orecchi drizzate,
per paura del mostro imbizzarriscono, e trascinano
il carro a precipizio giù dagli scogli. Invano mi sforzo
di guidarli agendo sui morsi ricoperti di bianca bava,
e puntellato all’indietro tiro le cedevoli briglie.
(Trad. Chiarini)

Pur in assenza di veri e propri paralleli, possiamo notare qui diverse affinità nella scelta del lessico, in un contesto nel complesso – come si è cercato di dimostrare sinora – molto simile. In particolare, sia in Ovidio sia in Silio i cavalli sono definiti come *quadripedes*

¹¹⁹ V. TLL e OLD *sub voce* *amputo*.

¹²⁰ A mia conoscenza Val. Max. 5.3.4; Curt. 3.8.16; 4.6.16; 5.5.6 e Sen. *controv.* 7, 2, 1

¹²¹ BERNSTEIN (2017) ad Sil. 2.202 commenta «Seneca is the first extant poet to use the verb *amputare* to refer to decapitation. [...] Lucil. *Sat.* 7.281 [...] likely implies the existence of such usage long before, though it is avoided by the Augustan poets». D’altra parte, va considerato che il passo di Lucilio fa riferimento a un’evirazione (*praecidit caulem testisque una amputat ambo*) e che in esso il termine usato per indicare il membro maschile è *caulis*, impiegato spesso nel significato primario di ‘gambo, fusto’: non escluderei che si tratti dunque anche in questo caso di un uso figurato, in una colorita immagine in cui i testicoli sono ‘potati’ insieme con il pene.

/quadrupedes (Ov. *met.* 15.517, Sil. 2.196); inoltre in Ovidio è *resupinus* Ippolito, quando cerca ancora di dominare il carro (*met.* 15.520), in Silio è ormai *resupinus* il peso del carro ribaltato (Sil. 2.196); e ancora il participio *disiectus* è usato nelle *Metamorfosi* per la ruota del carro (v. 15.123), nei *Punica* per il cervello di Asbyte (v. 2.200), e mentre Ovidio parla di *ossa fracta* (v. 15.527), gli *ossa* in Silio sono *conlisa*.

Sia per Valerio sia per Silio, dunque, questa scena senecana sembra rappresentare una ricca miniera da cui attingere immagini particolarmente cruento, reimpiegate in entrambi i casi per creare degli incidenti spettacolari, ma d'altra parte costituisce anche lo spunto per giocare con la tradizione letteraria, fino a creare una sorta di "iper-incidente" che dei suoi diversi antecedenti riprende e rifonde liberamente lessico e dettagli, in un amalgama tanto complesso quanto straordinariamente sanguinoso e violento.

4. La preghiera al Sonno, fra tragedia, epica e poesia d'occasione

Altro tema senecano di particolare interesse è poi l'invocazione al dio del Sonno, anche se in questo caso non si può parlare di una vera e propria scena, giacché il motivo è declinato all'interno di un coro del *Furens*, verso la fine della tragedia, quando ormai la follia di Ercole è esplosa e il coro si augura che il sonno possa alleviare le sofferenze dell'eroe, in una forma paragonabile a quella dell'inno cletico¹²²:

*Tuque, o domitor,
Somne, malorum, requies animi,
pars humanae melior vitae,
volucre o matris genus Astraetae,
frater durae languide Mortis,
veris miscens falsa, futuri
certus et idem pessimus auctor,
pater o rerum, portus vitae,
lucis requies noctisque comes,
qui par regi famuloque venis,
pavidum leti genus humanum
cogis longam discere † mortem:
placidus fessum lenisque fove,
preme devictum torpore gravi;
sopor indomitos alliget artus,
nec torva prius pectora linquat,
quam mens repetat pristina cursum.*
(Sen. HF. 1065-81¹²³)

E tu, vincitore dei mali, sonno, riposo dell'anima, parte migliore della vita umana, o alato figlio della madre Astrea, stanco fratello della dura morte, tu che mescoli il falso al vero, tu certo e insieme pessimo annunciatore del futuro, padre delle cose tutte, porto della vita, riposo del giorno e accompagnatore della notte, che giungi uguale al re e allo schiavo, che insegni al genere umano, timoroso della morte, a imparare una lunga morte; placido e gentile prendi nella tua custodia lo stanco Ercole, tienilo stretto, vinto da un pesante torpore; il sonno leghi le sue membra indomite e non lasci il suo torvo cuore prima che la sua mente di un tempo ritrovi il suo corso.

(Trad. Giardina)

¹²² BILLERBECK (1999), p. 541.

¹²³ Qui riporto il testo di GIARDINA (1987), leggermente più conservatore rispetto a quello di Zwierlein, che per esempio accetta la congettura di Wilamowitz *pax* per *pater* al v. 1072 (senza però comunque accettare poi la successiva congettura *errorum*, sempre di Wilamowitz per *o rerum*).

Di per sé, però, il tema della preghiera o dell'invocazione al sonno è un tema antico come la letteratura occidentale stessa¹²⁴, visto che compare già nell'*Iliade*, in un passo del quattordicesimo libro in cui Era richiede l'intervento del dio per far addormentare Zeus:

Ἕπνε ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων,
ἡμὲν δὴ ποτ' ἐμὸν ἔπος ἔκλυες, ἠδ' ἔτι καὶ νῦν
πείθει· ἐγὼ δέ κέ τοι ἰδέω χάριν ἡματα πάντα.
κοίμησόν μοι Ζηνὸς ὑπ' ὀφρύσιν ὅσσε φαιινῶ
αὐτίκ' ἐπεὶ κεν ἐγὼ παραλέξομαι ἐν φιλότῃτι.
(Hom. *Il.* 14.233-7)

Signore degli dèi tutti e di tutti gli uomini, Hypnos, se già un tempo ascoltasti le mie parole, stammi a sentire anche ora e io te ne sarò grata, per sempre. Quando mi sarò unita a Zeus nell'amore, chiudi al sonno i suoi occhi lucenti.
(Trad. Ciani)

E se qui si trattava di una breve invocazione rivolta da una divinità a un'altra – il Sonno appunto –, il cui intervento peraltro era strettamente funzionale all'avanzamento della trama, tuttavia sempre nella letteratura greca, il medesimo tema – in questo caso declinato in forma di vera e propria preghiera – costituiva la strofe di un celebre coro del *Filottete* sofocleo. Siamo all'incirca poco dopo la metà dell'opera, quando Filottete cade sfinito dal male sotto gli occhi di Neottolemo, lasciando il ragazzo in dubbio sull'opportunità di partire per Troia con l'arco dell'eroe, oppure di provare a convincerlo a raggiungere la spedizione, e così il coro invoca il dio Sonno:

Ἕπν' ὀδύνας ἀδαῆς, Ἕπνε δ' ἀλγέων,
εὐαῆς ἡμῖν ἔλθοις, <εὐαίων,>
εὐαίων, ὄναξ· ὄμμασι δ' ἀντέχοις
τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται τανῶν·
ἴθι ἴθι μοι παιών.
(Soph. *Phil.* 828-32)

Sonno che ignori il dolore, Sonno privo di sofferenze,
vieni a noi col tuo soffio benefico,
Signore beato! Diffondi sugli occhi
questa luce di salvezza, che finalmente risplende!
Vieni a me, vieni, Guaritore!
(Trad. Cerrì)

¹²⁴ Per una sintetica, ma ben documentata storia della preghiera al Sonno in età antica cfr. CARRAI (1990), pp. 11-27.

In questo caso – proprio come in Seneca – è l'insieme dei coreuti a rivolgersi al Sonno per chiedere che il suo intervento venga a mitigare le sofferenze di un personaggio – qui Filottete. Tuttavia, come è stato osservato già da Paduano¹²⁵, in Sofocle il coro era mosso da intenzioni tutt'altro che altruistiche. O meglio, alla motivazione “altruistica”, ossia il desiderio di veder finalmente placate le sofferenze dell'eponimo protagonista, si affiancava, arrivando in ultima analisi a prevalere, quella utilitaristica, giacché si vedeva nel sonno di Filottete una possibilità concreta di fuggire impunemente con il suo arco – è questo ciò che appunto il coro consiglia, neanche tanto velatamente, a Neottolemo immediatamente dopo:

ὦ τέκνον, ὄρα ποῦ στάσει,
 ποῖ δέ μοι τάνθενδε βάσει,
 φροντίδος· ὀρᾶς ἤδη.
 πρὸς τί μενοῦμεν πράσσειν;
 (Soph. *Phil.* 833-6)

E tu, figliolo, guarda da che parte stare,
 dove puntare, qual è d'ora in avanti
 il mio pensiero. Vedi bene oramai:
 a che pro rimandare l'azione?
 (Trad. Cerri)

In questo, dunque, Seneca, che mette in scena un coro privo di motivazioni utilitaristiche, e ben più interessato a riflettere sugli attributi e sugli effetti generali del sonno, differisce alquanto dal modello sofocleo¹²⁶.

¹²⁵ PADUANO (1982b), p. 678-9. Cfr. anche AVEZZÙ – PUCCI (2003), pp. 254-55.

¹²⁶ Ancora, fra i testi sino a noi conservati, l'invocazione al Sonno ricorre nell'epica alessandrina delle Argonautiche, in particolare nel passo in cui Medea addormenta il serpente per permettere a Giasone di conquistare il vello d'oro, ma si tratta di un passo molto breve: τοῖο δ' ἔλισσομένοιο κατόμματος εἶσατο κούρη, / ὕπνον ἄοσητηῖρα, θεῶν ὕπατον, καλέουσα / ἠδέϊη ἐνοπιῇ, θέλξει τέρας: αὖε δ' ἄνασσαν / νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα δοῦναι ἐφορμήν, Apoll. Rhod. 4.145-48; «e con voce soave invocò il Sonno in aiuto, / il dio supremo, che affascinasse la fiera; / e chiamò anche la regina notturna, infernale, / che le fosse benevola, e le concedesse l'impresa», (trad. Paduano). Una vera e propria preghiera al sonno si trova inoltre nell'ottantacinquesimo degli inni orfici: (Ἵπνε, ἄναξ μακάροων πάντων τ' ἀνθρώπων / καὶ πάντων ζῴων, ὅποσα τρέφει εὐρεῖα χθών· / πάντων γάρ κρατεῖς μόνος καὶ πᾶσι προσέρχῃ / σώματα δεσμεύων ἐν ἀχαλκευτοῖσι πέδησι, / λυσιμέριμνε, κόπων ἠεδείων ἔχων ἀνάπαισιν / καὶ πάσης λύπης ἱερὸν παραμύθιον ἔρδων· / καὶ θανάτου μελέτην ἐπάγεις ψυχὰς διασώζων· / αὐτοκασίγητος γὰρ ἔφρυε Λήθης Θανάτου τε. / ἀλλά, μάκαρ, λίτομαί σε κεκραμένον ἠδὲν ἰκάνειν / σώζοντ' εὐμένεως μύστας θείοισιν ἐπ' ἔργοις. «Sonno, sovrano di tutti i beati e degli uomini mortali / e di tutti gli animali, quanti nutre l'ampia terra; / tu solo infatti regni su tutti e a tutti ti accosti / legando i corpi in ceppi non forgiati in bronzo, / sciogli gli affanni, dando dolce tregua alle fatiche / e operando sacro sollievo di ogni dolore; / e porti la preparazione alla morte salvando le anime; / sei fratello, infatti, di Oblío e Morte. / Ma, beato, ti supplico di venire temperato, dolce, preservando benevolmente gli iniziati per le opere divine», trad. Ricciardelli) e ancora un motivo simile ricorrerà in Nonno di Panopoli (*Dion.* 31.143; 158-65). Cfr. BILLERBECK (1999), p. 541. Per gli attributi di sonno nell'inno orfico v. RICCIARDELLI (2000), pp.531-2.

Nella letteratura latina, invece, il motivo è documentato e, con vari adattamenti e variazioni, in testi di Ovidio, Seneca, Valerio Flacco, Silio Italico e Stazio. Cronologicamente, dunque, la prima attestazione è quella ovidiana. Ci troviamo nell'undicesimo libro delle *Metamorfosi* e la messaggera degli dèi Iride si reca nel paese dei Cimmeri alla dimora del Sonno – rappresentato come l'anziano padre di numerosi figli, i sogni¹²⁷ – per riferirgli l'ordine di Giunone, che vuole che egli mandi uno dei suoi rampolli a Trachine, da Alcione, perché gli riveli il destino di Ceice:

*Somme, quies rerum, placidissime, Somne, deorum,
pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris
fessa ministeriis mulces reparasque labori,
somnia, quae veras aequant imitamine formas,
Herculea Trachine iube sub imagine regis
Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant.
imperat hoc Iuno.*
(Ov. *Met.* 11.623-9)

O Sonno, quiete d'ogni cosa, o Sonno, il più placido tra gli dèi,
pace dell'animo, che non conosci affanno, che blandisci i corpi
affaticati dal duro lavoro e li rinfreschi per nuove fatiche!
Ordina ai Sogni capaci di imitare le forme come fossero vere
di andare a Trachine, cara a Ercole, da Alcione,
assumendo le sembrianza del re, in simulato aspetto di naufrago:
così ordina Giunone.
(Trad. Chiarini)

Anche in questo caso, dunque, abbiamo una breve invocazione al dio volta – proprio come nel caso del Sonno epico dell'Iliade – a sollecitare il suo intervento per favorire il compimento dei piani della regina degli dèi. Quanto poi al lessico e agli epiteti utilizzati, appare abbastanza chiaro che tale passo sembra fondare una sorta di modello, che per vari aspetti viene ripreso prima in Seneca e poi nella poesia successiva. Così, al *Somme, quies rerum* ovidiano risponde il *requies animi* (e successivamente il *lucis requies*) senecano; al *placidissime* ovidiano il *placidus* senecano, al *qui corpora ... fessa... mulces* ovidiano il *placidus fessum lenisque fove* senecano¹²⁸. Tuttavia, l'ampiezza stessa della preghiera senecana dimostra che l'emulazione del modello epico va nella direzione di un ampliamento e di una precisazione dello stesso – tanto più che in Ovidio solo i primi tre versi del brano citato sopra (11.623-5) costituiscono l'invocazione vera e propria, paragonabile con l'intero passo senecano.

¹²⁷ *At pater e populo natorum mille suorum / excitat artificem simulatoremque figurae / Morpbea*, Ov. *Met.* 11.633-5; «Tra tutti i suoi mille figli il padre sveglia Morfeo / bravissimo ad assumere qualsiasi sembrianza» (trad. Chiarini).

¹²⁸ Questi paralleli ed altri, meno evidenti, sono segnalati da BILLERBECK (1999), pp. 541-2.

A questo punto, dunque, possiamo passare a considerare quanto di ovidiano e, soprattutto, di senecano venga ripreso – insieme, ovviamente, con gli altri modelli – nell’epica successiva.

Cronologicamente, il primo passo che converrà considerare è l’invocazione al Sonno nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco: un’invocazione anche in questo caso abbastanza breve, che viene pronunciata da Medea, la quale, proprio come la sua antecedente ellenistica, vuole favorire in ogni modo l’amato Giasone, consentendogli di impadronirsi del vello d’oro:

*Somme omnipotens, te Colchi[di]s ab omni
orbe voco inque unum iubeo nunc ire draconem,
quae freta saepe tuo domui, quae nubila cornu
fulminaque et toto quicquid micat aethere, sed nunc,
nunc age maior ades fratricque simillime Leto.*
(Val. Fl. 8.70-4)

‘Sonno onnipotente,
io, la donna di Colchide, ti chiamo dall’universo
ti impongo di effonderti solo su questo serpente –
io che spesso, con il tuo corno, ho domato i flutti e le nubi,
le folgori e tutto quello che vibra dal cielo; ma ora,
ora dammi un soccorso maggiore, tu che tanto assomigli alla morte,
che è tua sorella;
(Trad. Caviglia)

Il primo modello, evidentemente, è in questo caso costituito dall’analoga invocazione di Medea nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio¹²⁹ (v. *supra* n. 101). Tuttavia, anche a una prima lettura, appare evidente che il poeta flavio, anche se si mantiene nella misura di una manciata di versi, ha comunque esteso il brevissimo discorso della Medea di Apollonio, riportato peraltro inizialmente in forma indiretta (ὑπνον ἀοσσητήρα, θεῶν ὑπατον, καλέουσα / ἠδείη ἐνοπιῆ, θέλξαι τέρας, 4.146-7) e successivamente rivolto alla dea Ecate¹³⁰ (αὔε δ’ ἄνασσαν / νυκτιπόλον, χθονίην, εὐαντέα δοῦναι ἐφορμήν, 4.148-9).

In particolare, l’ultimo verso dell’invocazione (*nunc age maior ades fratricque simillime Leto*, Val. Fl. 8.74) può sì celare, come suggerisce Spaltenstein¹³¹, una duplice allusione all’*Eneide*, fondendo il concetto del verso 6.278 (*consanguineus Leti Sopor*), che designa una delle personificazioni sinistre che Enea incontra nella sua *katábasis* proprio davanti al vestibolo

¹²⁹ Spaltenstein (2005), pp. 400-1 cita come possibile modello anche il passo dell’*Iliade*: “Υπνε ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ’ ἀνθρώπων [...] V. *supra* p. 74.

¹³⁰ Cfr. MOONEY (1912) *ad* Apollon. Rhod. 4.147.

¹³¹ SPALTENSTEIN (2005) p. 401.

dell'oltretomba con il lessico impiegato al verso 6.522 (*alta quies placidaeque simillima morti*), in cui Deifobo sta parlando invece del sonno che lo colse per sua sventura durante l'ultima notte di Troia; ma considerando anche il contesto di invocazione, a me sembra quantomeno probabile una reminiscenza del verso 1069 del *Furens* (*frater durae languide Mortis*), verosimilmente fusa appunto con il modello virgiliano.

Ma Valerio, in ogni caso, si mostra abbastanza indipendente rispetto ai suoi predecessori, e nel complesso piuttosto sintetico: più ampie, e più ricche di memoria poetica, sono invece le invocazioni al Sonno di Silio Italico e di Stazio. Nei *Punica*, infatti, come già nell'*Iliade* e nelle *Metamorfosi* – quindi in perfetto accordo con i principali modelli epici del poema – il Sonno viene chiamato in causa per volere di Giunone¹³², che nel decimo libro ha bisogno di avvisare il suo protetto Annibale del fatto che non gli è concesso dal fato di entrare all'interno delle mura di Roma:

Ciet inde quietis

*regnantem tenebris Somnum, quo saepe ministro
edomita inuiti componit lumina fratris,
atque huic arridens "non te maioribus" inquit
"ausis, dive, voco nec posco, ut mollibus alis
des victum mihi, Somne, Iovem. non mille premendi
sunt oculi tibi nec spernens tua numina custos
Inachiae multa superandus nocte iuvencae.
ductori, precor, immittas nova somnia Poeno,
ne Romam et vetitos cupiat nunc visere muros,
quos intrare dabit numquam regnator Olympi".*
(Sil. 10.340-50)

Fa allora venire il Sonno, signore delle tenebre silenti, del cui aiuto spesso si serve per chiudere gli occhi domati, suo malgrado, del fratello, e sorridendo gli dice: "Non è per un'impresa di troppo grande audacia che io ti chiamo, o dio, né ti chiedo, o Sonno, di consegnarmi Giove vinto dalle tue morbide ali. Non sono mille occhi che tu devi fermare, non è il guardiano della giovenca figlia di Inaco, il guardiano che disdegna la tua divinità, che tu devi vincere con una notte profonda. Infondi al condottiero punico un sonno insolito, te ne prego, perché non desideri più di vedere Roma e le mura proibite, che mai il signore dell'Olimpo gli consentirà di varcare".

(Trad. Vinchesi)

¹³² Si noti che questa volta Giunone agisce per proprio conto, senza bisogno della consueta mediazione da parte di Iride: *Quo turbata uiri coniunx Saturnia coepto / irarumque Iouis Latiiue haud inscia fati / incautum ardorem atque audas ad futile uotum / spes inuenis frenare parat*, Sil. 10.337-40; «La sposa, figlia di Saturno, turbata da questo proposito dell'eroe e ben consapevole delle ire di Giove e del destino del Lazio, si appresta a frenare l'imprudente ardore del guerriero e le sue avido speranze di un voto destinato a rimanere inesaudito» (trad. Vinchesi).

Qui il primo riferimento è all'*Iliade*: la Giunone di Silio può infatti rivendicare di aver spesso fatto addormentare il fratello, cioè Giove, grazie ai buoni uffici del Sonno proprio perché il lettore ricorda l'episodio della *Diós apáte* omerica; d'altra parte bisogna però considerare che il modo in cui tale allusione è introdotta ricorda da vicino un modello molto più recente, cioè il passo di Valerio Flacco che abbiamo appena considerato: proprio come Medea ricordava di aver spesso fatto affidamento sull'aiuto del Sonno per influenzare i fenomeni celesti (*quae freta saepe tuo domni, quae nubila cornu / fulminaque et toto quicquid micat aethere*, Val. Fl. 8.72-3), così ora anche Giunone ricorda i passati benefici del dio, cui ha fatto più volte ricorso (*quo saepe ministro / edomita inuitti componit lumina fratris*, Sil. 10.341-2). In entrambi i casi l'uso di *saepe* fa pensare a una frequentazione abituale tra la donna e il sonno, e in entrambi i casi il sonno, in ultima analisi, è servito a 'domare' qualcuno o qualcosa.

Per il resto, il fatto che il Sonno regni sulle tenebre (*quietis / regnantem tenebris Somnum*, 10.340-1) ricorda il *setting* ovidiano dell'episodio (*est prope Cimmerios longo spelunca recessu, / mons cauus, ignaui domus et penetralia Somni: / quo numquam radiis oriens mediusue cadensue / Phoebus adire potest*, Ov. *Met.* 11.592-5)¹³³, anche se, come osserva Joy Littlewood, per il resto ha ben poco dell'assonnato Sonno di Ovidio, e si mostra invece più simile al figlio di questi Morfeo, pronto ad esaudire con il suo intervento la richiesta della dea¹³⁴.

Tuttavia, i due esiti più complessi dello sviluppo del nostro motivo in età flavia si hanno nella poesia staziana, nel decimo libro della *Tebaide* e nel componimento 5.4 delle *Silvae*. Nel poema epico, l'episodio della visita alla dimora del dio del Sonno si trova verso la fine della vicenda e segue da vicino il modello delle *Metamorfosi*¹³⁵. Questa volta però Iride si reca presso il dio – sempre su ordine di Giunone, come vuole la tradizione – per chiedergli di intervenire a fermare i guerrieri Tebani:

*Tunc sic orsa loqui nimborum fulua creatrix:
 'Sidonios te Iuno duces, mitissime diuum
 Somne, iubet populumque trucidis defigere Cadmi,
 qui nunc euentu belli tumefactus Achaenum
 perunigil adseruat uallum et tua iura recusat.
 Da precibus tantis; rara est hoc posse facultas
 placatumque Iouem dextra Iunone mereri.'*
 (Stat. *Theb.* 10.125-31)

¹³³ LITTLEWOOD (2017), p. 148.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ In proposito cfr. SCIOLI (2005), pp. 231-45, e più recentemente ECONIMO (2022), pp. 81-2, con ulteriore bibliografia.

Allora la fulva creatrice di nubi prese a parlare così: “Giunone ordina a te, Sonno, che sei il più dolce dei numi, di immobilizzare i condottieri tebani e il popolo di Cadmo feroce: quel popolo che adesso, gonfio d’orgoglio per i suoi successi di guerra, sorveglia, senza mai dormire, il vallo acheo, rifiutando di piegarsi alle tue leggi. Acconsenti a sì grandi preghiere. Raramente si offre la possibilità di guadagnarsi, per intercessione di Giunone, la benevolenza di Giove”.

(Trad. Micozzi)

Qui l’allocuzione *mitissime diuum / Somne* allude evidentemente al passo delle *Metamorfosi*, che viene quasi parafrasato (*Somme, quies rerum, placidissime, Somne, deorum*), e poi il riferimento alle imprese ben più complesse che il dio ha già compiuto è un evidente omaggio alla tradizione letteraria precedente, e ricorda simili schemi retorici usati nelle preghiere al Sonno anche in Valerio Flacco (*quae freta saepe tuo domui quae nubila cornu / fulminaque et toto quicquid micat aethere*, 8.72-3) e in Silio Italico (*non mille premendi / sunt oculi tibi nec spernens tua numina custos / Inachiae multa superandus nocte iuvencae*, 10.345-7).

Anche nella strutturazione stessa dell’episodio, poi, come si è detto, Stazio segue da vicino Ovidio, con una visita da parte di Iride alla dimora del dio, anche se poi, nella descrizione effettiva della casa del dio e dei *simulacra* che la adornano il poeta flavio mostra una certa originalità:

*Mille intus simulacra dei caelauerat ardens
Mulciber: hic haeret lateri redimita Voluptas,
hic comes in requiem uergens Labor, est ubi Baccho,
est ubi Martigenae socium puluinar Amori
obtinet. interius tecti in penetralibus altis
et cum Morte iacet, nullique ea tristis imago
cernitur. hae species. ipse autem umentia subter
antra soporifero stipatos flore tapetas
incubat; exhalant uestes et corpore pigro
strata calent, supraque torum niger efflat anhelos
ore uapor; manus haec fusos a tempore laeuis
sustentat crines, haec cornu oblita remisit.*

(Stat. *Theb.* 10.100-11)

Dentro l’ardente Mulcibero aveva forgiato mille ritratti del dio: in uno gli si stringe al fianco la Voluttà, cinta di ghirlande, in un altro l’accompagna la Fatica e si piega per riposare, altrove egli divide il letto con Bacco, o con Amore, figlio di Marte. Più addentro, nelle stanze più remote del palazzo, il Sonno dorme anche insieme alla morte, ma a nessuno è dato vedere quell’immagine piena di tristezza. Queste tuttavia sono finzioni. Lui in persona invece è disteso sotto antri stillanti, su cuscini carichi di fiori che ispirano il sonno. Le sue vesti esalano profumo, le coltri hanno il tepore del suo corpo indolente e dalla sua bocca ansante spira sopra il letto un nero vapore. Con questa mano sostiene i capelli che gli ricadono dalla tempia sinistra, l’altra invece lascia cadere, dimentica, il suo corno.

(Trad. Micozzi)

Attraverso la descrizione dei *simulacra* del Sonno vengono infatti proposti dei modelli stereotipati di rappresentazione iconografica, che indicano come il dio tenda ad autocelebrarsi, ma subito dopo tali modelli vengono rifiutati (*hae species*, 10.106), e a questo punto è offerta una nuova, originale descrizione del *Somnus* dalla voce del narratore.

Ci possiamo dunque chiedere quale sia l'antecedente con cui si sta misurando questa volta il nostro poeta. Innanzitutto, si può osservare che il termine usato per indicare le opere d'arte, *simulacra*, è un termine "occupato" in relazione alla sfera semantica del sonno. Se infatti ad una lettura letterale del passo il termine *simulacra* indica chiaramente le statue che effigiano il padrone di casa, d'altra parte, in contesti diversi, *simulacra* possono essere definiti comunemente anche i sogni¹³⁶ e, a maggior ragione, saranno sogni i *simulacra* del dio del sonno (*simulacra dei*) che pochi versi dopo si riveleranno appunto come *species* – 'immagini', certo, ma anche 'visioni'¹³⁷. E se è vero che il tradizionale corteggio di sogni (*somnia*) che trovavamo nella *Metamorfosi*¹³⁸, nell'*ekphrasis* staziana comparirà più avanti (vv. 10.112-7), pure il lettore, che sulla scorta di Ovidio già si aspetta che una schiera di sogni si pari davanti ad Iride, difficilmente potrà non cogliere l'ambiguità. I *simulacra* del Sonno, dunque, sono sì le sue rappresentazioni fisiche, ma allo stesso tempo costituiscono anche la rappresentazione fisica dei suoi sogni, ossia il modo in cui il dio stesso si autorappresenta (o si fa rappresentare), in stridente contrasto con il suo reale aspetto. Ma forse questa potrà sembrare un'argomentazione un po' spericolata. La domanda che resta, tuttavia, è: da dove vengono questi modelli?

Il soggetto del Sonno, certo, nell'arte antica era rappresentato in forme alquanto diverse, talvolta come giovane e talvolta come anziano, quindi non possiamo escludere *a priori* che il poeta della *Tebaide* potesse avere qualche particolare opera in mente, anche se sulla base di quanto si è conservato fino a noi sembrerebbe di poter escludere che alcuna di queste associazioni avesse goduto di particolare fortuna iconografica¹³⁹ – mentre, tutt'al contrario, la "vera" descrizione del dio proposta dal narratore sembra presentare diverse

¹³⁶ Cfr. *exempli gratia* i sogni di Deianira nelle *Heroides*: *simulacra inania somni*, Ov. *Her.* 9.39; «i fantasmi vani dei sogni» (trad. Rosati) e nella stessa *Tebaide* i sogni delle sentinelle, *et vigilum turbata quies, quibus ipse malorum / fingebat simulacra Sopor*, Stat. *Theb.* 12.449-50; «de sentinelle, cui il Sonno stesso suggeriva visioni di sventura, si riscossero dal torpore» (trad. Micozzi).

¹³⁷ In proposito cfr. ECONIMO (2022), p. 83 e nota 4.

¹³⁸ Iride, una volta entrata nella dimora del dio, deve letteralmente farsi strada tra i sogni che le sbarrano la strada: *Quo simul intravit manibusque obstantia virgo / somnia dimovit*, Ov. *Met.* 11.616-7, «La fanciulla vi entrò, spostando con le mani i Sogni / che le ostacolavano il passo» (trad. Chiarini).

¹³⁹ Cfr. LIMC s.v. Hypnos. L'unica associazione iconografica che sembra ricorrere con una certa frequenza è quella con Bacco (II B), ma sempre nel contesto dell'episodio mitico di Bacco e Arianna.

affinità con alcuni tipi statuari antichi, di cui ricorda la gestualità¹⁴⁰ (anche se si sottolinea d'altra parte che, a differenza di una statua, qui il Sonno è ben vivo, è caldo e respira: *exhalant uestes et corpore pigro / strata calent, supraque torum niger efflat anhelos / ore uapor*, 10.108-10).

Quanto alle raffigurazioni, però, non si tratta neanche di associazioni del tutto nuove. Fra i vari compagni del Sonno che vengono citati da Stazio, certo il più celebre è proprio quello che viene indicato per ultimo, cioè la Morte – anche se tradizionalmente il Sonno è considerato fratello di Morte, mentre qui sembrerebbe che il poeta alluda, anche se velatamente, a un rapporto amoroso tra i due –, ma pure l'accostamento a Bacco non è inusuale.

Così ad esempio in Silio, all'interno dell'episodio di Falerno, il Sonno è indicato quale *comes* di Bacco¹⁴¹: (*donec composuit luctantia lumina Somnus, / Somnus, Bacche, tibi comes additus*, 7.204-5), e ancora nell'episodio del bivio, in cui il giovane Scipione si trova a scegliere tra *Virtus* e *Voluptas*, il Sonno è negato dalla prima e promesso dalla seconda¹⁴² – che peraltro, per quanto non esattamente 'inghirlandata' (*redimita*) come la *Voluptas* effigiata insieme con *Somnus* nella *Tebaide*, pure appare acconciata con estrema cura:

*Altera Achaemenium spirabat uertice odorem
ambrosias diffusa comas et ueste refulgens
ostrum qua fuluo Tyrium suffuderat auro;
fronte decor quaesitus acu, lascinaque crebras
ancipiti motu iaciebant lumina flammis.*
(Sil. 15.23-7)

L'una spirava dal capo le fragranze achemenie, con le chiome sparse d'ambrosia e splendente nella veste, ove la porpora tiria si univa al fulvo oro; la fronte era impreziosita da una forcina e gli occhi voluttuosi lanciavano fiamme, di continuo, con moto vivace.
(Trad. Vinchesi)

In generale, tuttavia, nel modo in cui Stazio organizza questo breve elenco di *simulacra* – che dobbiamo intendere come la piccola porzione di una serie idealmente lunghissima, visto che i ritratti in questione dovrebbero essere addirittura mille! – sembra di riconoscere uno schema di fondo che vede nel Sonno un dio ambivalente: così egli può essere compagno della *Voluptas*, ma anche del *Labor*; e può dividere il letto con Bacco o con Amore, simboli delle gioie della vita, ma anche giacere con la Morte: si tratta, in effetti, di elementi che tutti,

¹⁴⁰ ECONIMO (2022), p. 83 fa notare che Stazio, dopo aver preparato il suo lettore differendo sapientemente l'entrata in scena del dio, lo stupisce con un effetto a sorpresa, cioè rappresentandolo a sua volta proprio come una statua.

¹⁴¹ In proposito cfr. LITTLEWOOD (2011) *ad loc.* e SACERDOTI (2019), pp. 80-1.

¹⁴² Cfr. ancora SACERDOTI (2019), pp. 79-80.

a modo loro, possono procurare l'intorpidimento e il sonno, per quanto in modo assai differente tra loro.

È questa la medesima strategia di elencazione che si trovava anche nel *Furens*, in cui l'intera preghiera era imperniata sull'accostamento di attributi contrastanti¹⁴³, che il Sonno paradossalmente riusciva a contenere entrambi in sé. Così esso era detto 'parte migliore della vita umana', ma allo stesso tempo anche 'languido fratello della dura morte', e per definizione era 'colui che mescola il vero al falso', e perciò risultava 'certo e pessimo annunciatore del futuro'; inoltre, in momenti diversi, poteva essere tanto 'compagno della notte' (*noctis comes*) quanto 'riposo della luce' (*lucis requies*). Proprio quest'ultima coppia di attributi, inoltre, sembrerebbe essere alla base dell'immagine staziana del Sonno che si accompagna sia alla *Voluptas* sia al *Labor*, giacché non solo la contrapposizione senecana tra giorno e notte ben si presta ad essere rielaborata in un'opposizione tra *Labor* e *Voluptas* – tradizionalmente associati il primo alla luce del giorno e la seconda alle tenebre della notte –, ma soprattutto il *Labor* staziano è raffigurato proprio *in requiem uergens*. E ancora di memoria vagamente senecana sembra essere anche la successiva immagine dei sogni, veri e falsi insieme, che in Stazio si affollano intorno al Sonno – per quanto il passo, visibilmente corrotto, risulti difficile da apprezzare nel suo insieme:

*Adsunt innumero circum uaga Somnia uultu,
uera simul falsis permixtaque †flumina flammis†
Noctis opaca cohorts
(Stat. Theb. 10.112-4)*

Intorno gli stanno i sogni vaganti con innumerevoli aspetti: quelli veri mescolati a quelli ingannevoli, tenebrosa coorte della Notte
(Trad. Micozzi)

L'idea che i due tipi di sogni siano mescolati fra loro, infatti, parrebbe provenire proprio dal coro del *Furens*, in cui appunto fra gli attributi citati nel ritratto paradossale del Sonno vi è quello di mescolare la falsità al vero (*veris miscens falsa*, HF 1070).

Ancor più evidente, però, è la ripresa del modello senecano nel componimento 5.4 delle *Silvae*. L'analogia più forte, tuttavia, non è costituita da riprese lessicali o di motivi specifici, quanto piuttosto dal fatto che i due testi in questione costituiscono – per quanto con alcune differenze specifiche¹⁴⁴ – le uniche due vere e proprie preghiere al dio del Sonno

¹⁴³ Per una dettagliata analisi degli attributi riferiti da Seneca al Sonno cfr. già TRAINA (1967), con la successiva integrazione (1968).

¹⁴⁴ La più evidente consiste nel fatto che in Seneca è il coro a rivolgersi al Sonno per chiedergli di tenere addormentato l'eroe sofferente, Ercole – sul modello di quello che accadeva già nel Filottete sofocleo –; nelle

della poesia latina. In questo caso, per la precisione, si tratta di una breve, brevissima¹⁴⁵ preghiera personale del poeta insonne¹⁴⁶ al Sonno che, proprio per la sua enigmatica sintesi – non è del tutto chiaro il contesto in cui è ambientata, né sono esplicitate le ragioni che portano il poeta all'insonnia –, ha precocemente risvegliato l'interesse degli studiosi staziani, e ha offerto spazio per le interpretazioni più diverse.

Così ad esempio Pomeroy, dopo un'attenta disamina dei numerosi motivi erotici presenti nel testo, tende a collegare la mancanza del sonno con l'irrequietezza provocata dal turbamento amoroso¹⁴⁷; Laguna Mariscal, invece, considerando la tradizionale connessione tra sonno e morte, nonché la presenza nel testo di alcuni motivi riconducibili alla sfera del lutto, interpreta il testo come la richiesta di una tranquilla dipartita da parte del poeta in lutto per la morte della moglie – lettura probabilmente un po' troppo fantasiosa e propensa al biografismo, ma che pure ha il pregio di evidenziare alcuni modelli letterari che erano stati trascurati in precedenza –, mentre Augoustakis vi legge un'evocazione del padre appena morto in forma di dio del Sonno¹⁴⁸.

Partendo da tali interpretazioni, tuttavia, a me sembra opportuno notare soprattutto che il poeta, probabilmente ben consapevole del fatto di trattare un motivo celebre e persino abusato, tanto da rischiare l'esaurimento delle possibilità poetiche, qui sembra cercare quasi spasmodicamente una via per accostarsi al tema in modo innovativo, rifiutando in modo più o meno esibito i modelli precedenti: in questo senso – e solo in questo senso – il componimento si configura davvero come un «Einzelgedicht ohne Vorbild», come voleva Vollmer, che sul finire dell'Ottocento coglieva già tutta l'originalità di questo testo apparentemente convenzionale¹⁴⁹.

Ma a questo punto, passiamo a leggere direttamente i versi di Stazio:

*Crimine quo merui, iuuenis placidissime diuum,
quoue errore miser, donis ut solus egerem,
Somne, tuis? tacet omne pecus uolucresque feraeque
et simulant fessos curuata cacumina somnos,*

Silvae invece, in cui la preghiera parte direttamente, senza nessuna forma di contestualizzazione, è l'io lirico stesso a rivolgersi in prima persona al dio.

¹⁴⁵ Il componimento 5.4 è il più breve dell'intera raccolta delle *Silvae*.

¹⁴⁶ Per una panoramica generale sul tema dell'insonnia nella poesia di età flavia cfr. SACERDOTI (2014).

¹⁴⁷ «It is this paradox inherent in the personification of Sleep which Statius exploits in this poem. Although he never explicitly states the cause of the speaker's sleeplessness, he leads the reader to expect by the frequent references to the erotic tradition in classical poetry that the sleeper cannot sleep because of unrequited love for the addressee». POMEROY (1986), p. 97.

¹⁴⁸ Cfr. rispettivamente LAGUNA MARISCAL (1990) e AUGOUSTAKIS (2008a), con l'indicazione di ulteriore bibliografia (n. 2 p. 339).

¹⁴⁹ VOLLMER (1898), p. 546. In proposito cfr. anche POMEROY 1986, p. 91, che mette invece in discussione la posizione di Vollmer.

*nec trucibus fluviiis idem sonus; occidit horror
 aequoris, et terris maria adclinata quiescunt.
 septima iam rediens Phoebe mihi respicit aegras
 stare genas; totidem Oetaeae Paphiaequae reuisunt
 lampades et totiens nostros Titbonia questus
 praeterit et gelido spargit miserata flagello.
 unde ego sufficiam? non si mihi lumina mille
 quae piger alterna tantum statione tenebat
 Argus et haud umquam uigilabat corpore toto.
 at nunc, heu, si aliquis longa sub nocte puellae
 brachia nexa tenens ultro te, Somne, repellit,
 inde ueni! nec te totas infundere pennas
 luminibus compello meis (hoc turba precatur
 laetior); extremo me tange cacumine uirgae
 (sufficit), aut leniter suspenso poplite transi.
 (Stat. silu. 5.4)*

Per quale grave colpa, o Sonno, giovane dio, il più placido di tutti, soltanto io infelice ho meritato di restare privo dei tuoi doni? Tacciono tutti gli animali, tacciono gli uccelli e le fiere e le curve cime dei monti sembrano dormire stanchi sonni; neppure i fiumi selvaggi hanno il consueto mormorio, e s'è placato il terribile moto dei flutti, il mare riposa adagiato sul limitare della terra. Febe al suo apparire nel cielo per la settima volta vede ancora il mio viso sofferente. Altrettante volte le stelle dell'Eta e di Pafò tornano a vedermi e altrettante volte la sposa di Titone sorvola i miei lamenti, e presa da pietà li soffonde della frescura della sua sferza. Come potrei resistere? Neppure se avessi i mille occhi che il tremendo Argo teneva aperti a turno senza mai restare sveglio con l'intero corpo. Ma ora, oh! se qualcuno mentre stringe le braccia di una fanciulla, durante una lunga notte, di sua volontà ti respinge, o Sonno, vieni da lui a me, né io voglio spingerti a distendere interamente le tue ali sulle mie palpebre – questo è richiesto da gente troppo felice –; toccami soltanto con la punta estrema della tua bacchetta – per me è sufficiente – oppure vola sopra di me con passo leggero.
 (Trad. Canali e Pellegrini)

Già l'invocazione *iuuenis placidissime diuum* costituisce un'evidente allusione alla tradizione letteraria precedente, e in particolare, ancora una volta, proprio come nel caso dell'invocazione al Sonno da parte di Iride nella *Tebaide*, alle *Metamorfosi* ovidiane (*placidissime, Somne, deorum*)¹⁵⁰. Tuttavia, allo stesso tempo Stazio inserisce un elemento del tutto estraneo. Il dio di cui si sta parlando – ancora ignoto, visto che il nome di *Somnus* compare per la prima volta al terzo verso – è infatti *iuuenis*, mentre in Ovidio *Somnus* era raffigurato come il maturo

¹⁵⁰ Sulla *captatio benevolentiae* rivolta al Sonno e sui suoi precedenti epici, cfr. GIBSON (1996), p. 462.

padre di numerosi figli. E se da una parte è vero che la raffigurazione staziana non è affatto senza precedenti, giacché nelle arti figurative il dio era rappresentato talvolta come anziano, talaltra come giovane¹⁵¹, pure nell'insieme il piccolo indugio del poeta nel nominare esplicitamente il destinatario della preghiera, unito al fatto che qui, al contrario di quanto accadeva in Ovidio, il dio è immaginato come giovane, potrebbe disorientare, anche se solo per appena un momento, il lettore: quel Sonno invocato in modo così simile alle *Metamorfosi* ha ora assunto caratteristiche del tutto diverse.

E che un equivoco si possa effettivamente ingenerare lo suggerisce indirettamente il confronto con un altro passo ovidiano, questa volta tratto dagli *Amores*, in cui il poeta pure era insonne, ma a causa dell'intervento di un altro dio giovane – anche se tradizionalmente tutt'altro che placido, anzi, addirittura *ferus* –, cioè Amore. Pur in assenza di paralleli diretti, infatti, l'analogia di situazione, con un poeta insonne che si tormenta a causa dell'ostilità di un dio fanciullo alquanto dispettoso, appare piuttosto forte:

*Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur
strata, neque in lecto pallia nostra sedent,
et vacuus somno noctem, quam longa, peregi,
lassaque versati corporis ossa dolent?
Nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore.
An subit et tecta callidus arte nocet?
Sic erit: haeserunt tennes in corde sagittae,
et possessa ferus pectora versat Amor.
(Ov. Am. 1.2.1-8)*

A che cosa devo attribuire il fatto che i materassi mi sembrano così duri, le coperte non mi stanno rimboccate a letto, ho passato la notte insonne, tutta, e le ossa mi dolgono, sfinite, per il rivoltarsi del corpo? Infatti me ne accorgerei – credo – se fossi preso da un amore. O forse esso entra furtivo e astutamente fa soffrire con artifici camuffati? Sarà così: frecce sottili sono rimaste confitte nel cuore, Amore crudele se ne impossessa e lo tormenta.
(Trad. Della Casa)

Tenderei a credere, dunque, che Stazio nei primi due versi della sua personalissima preghiera stia sapientemente giocando con i modelli letterari, combinando l'allusione alla raffigurazione epica del dio Sonno anziano (come ci si aspetterebbe dal riferimento al Sonno ovidiano) con un'altra versione che lo voleva invece giovane e tutto sommato simile ad

¹⁵¹ Sia per il parallelo ovidiano, sia per una breve rassegna delle possibili raffigurazioni iconografiche del dio cfr. GIBSON (2006) *ad loc.*

Amore¹⁵². E almeno incidentalmente si può notare che, una volta chiarito il ricercato equivoco, l'ambiguità pure non termina del tutto: come osserva prima Pomeroy (p. 93) e poi Laguna Mariscal (p. 127), infatti, la successiva rappresentazione della natura addormentata (vv. 3-6) ha come modello principale un celebre passo dell'*Eneide* – un passo epico, dunque –, nel quale tuttavia la tranquillità della natura è contrapposta all'irrequietezza di Didone innamorata:

*Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.*
(Verg. *Aen.* 4.522-8)

La notte regnava e placido gustavano stanchi il sopore i corpi su tutta la terra, le foreste anche e dalle furie riposava la distesa delle acque, quando a mezzo si volgono gli astri della loro caduta, quando tace ogni campo, il bestiame e i variopinti volatili, abitatori delle liquide superfici dei laghi o dei cespugli nell'aspra campagna, nel sonno posati sotto la notte silente. (Trad. Carena)

Ancora una volta, dunque, insonnia e amore si intrecciano, e questa volta con un modello d'eccezione come il quarto libro dell'*Eneide*¹⁵³. Tuttavia, il fatto che Stazio non stia riprendendo in maniera seria e coerente il repertorio di motivi della poesia amorosa, ma che piuttosto se ne stia burlando, risulta abbastanza chiaro dai versi successivi, in cui chiede al Sonno di raggiungerlo se per caso si trovasse ad essere scacciato da un giovane che al sonno preferisce una piacevole veglia (*at nunc, heu, si aliquis longa sub nocte puellae / brachia nexa tenens ultro te, Somne, repellit, / inde ueni!* Stat. *silv.* 5.4.14-6). Qui, più che proporsi a sua volta come amante (soddisfatto o insoddisfatto che sia), come interpreta Pomeroy, il nostro poeta si sta proponendo in fondo come un mesto insonne che guarda con un bonario sorriso all'ambizione dell'amante, e ricorda semmai l'Orazio ormai maturo dell'*Ode* 4.1:

*Intermissa, Venus, diu
rursus bella moves? parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cynarae. Desine, dulcium*

¹⁵² Non è infrequente l'iconografia di Sonno come giovinetto, e in particolare vi era l'uso di raffigurare il dio del sonno come un Amorino dotato di attributi particolari. Cfr. LIMC *s.v.* Hypnos, par. 2, "Amour avec les attributs de Somnus".

¹⁵³ Per una più completa analisi della ripresa di spunti erotici nel nostro componimento si rimanda all'articolo di POMEROY (1990).

*mater saeva Cupidinum,
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis; abi
quo blandae iuvenum te revocant preces.*
(Hor. *carm.* 4.1.1-8)

La guerra da lungo tempo interrotta
riprendi, Venere? Abbi
pietà, ti prego, ti prego. Non sono qual ero quando
m'aveva in suo potere Cinara soave.

O tu, madre crudele dei dolci Amori, non voler
piegarmi, duro di circa dieci
lustri, ai tuoi molli comandi; va'
dove t'invocano le blande preghiere dei giovani!
(Trad. Canali)

Per quanto in Stazio non ci sia una ripresa diretta di *tesserae* oraziane, pure alla base di entrambi i componimenti c'è l'idea di un io lirico, a differenza di altri, ormai (almeno teoricamente) lontano dai piaceri dell'amore, che si rivolge a una divinità (Venere in Orazio, il Sonno stesso in Stazio), per chiedere solamente quiete – una quiete che nelle *Silvae* assume addirittura la forma di un sonno indisturbato.

La mescolanza di modelli, poi, continua nei versi successivi. In particolare, il passaggio in cui il poeta si paragona ad Argo (*unde ego sufficiam? non si mihi lumina mille / quae piger alterna tantum statione tenebat / Argus et haud umquam uigilabat corpore toto*, Stat. *silv.* 5.4.11-3)¹⁵⁴, sembra quasi trovare una spiegazione più perspicua sul piano intertestuale che su quello del semplice significato letterale¹⁵⁵. Se è vero, infatti, che l'uso di *mille* come numero iperbolico è tipico – si può pensare per esempio all'Iride virgiliana, che si trascina dietro “mille vari colori”¹⁵⁶ –, d'altra parte la scelta di attribuire mille occhi proprio ad Argo, e per di più in contesto simile, si trova pure in un altro passo della nostra serie, e cioè nei *Punica* (*non mille premendi / sunt oculi tibi nec spernens tua numina custos / Inachiae multa superandus nocte invencae*, Sil. 10.345-7), in cui Giunone, per convincere il Sonno a contribuire al suo piano gli ricordava

¹⁵⁴ Il passo, di non immediata comprensione, è a mio parere correttamente interpretato da GIBSON (2006), p. 388 che spiega «*unde ego sufficiam? non sufficiam, si mihi lumina mille < sint > . . .*» e traduce: «How am I to endure? I could not, if I had the thousand eyes which sluggish Argus kept only alternately vigilant, and was never awake in his whole body».

¹⁵⁵ GIBSON (1996), p. 465 ammette che «this is a slightly obscure passage», poi tenta una spiegazione intendendo il paragone con Argo come una sorta di sfida al Sonno, giacché Argo non è alla fine stato vinto da quest'ultimo, ma da ben altri nemici.

¹⁵⁶ Verg. *Aen.* 4.700-2: *Ergo Iris croceis per caelum roscida pinnis, / mille trabens varios adverso sole colores, / devolat, et supra caput astitit*; «Dunque Iride con le rance ali per il cielo, coperta di rugiada, mille diversi colori lasciando a brillare contro la luce del sole, giù vola, e sopra la sua testa si arrestò» (trad. Carena).

proprio quanto fosse difficile far cadere addormentato un Argo dotato non di cento, ma di ben mille occhi, e sottolineava poi che addormentare il solo condottiero punico sarebbe stata fatica ben minore¹⁵⁷.

In questo caso il passo siliano, oltre a suffragare la lezione *mille* (messa in dubbio da Markland, che congettura *centum*) al verso 11 dell'ecloga staziana¹⁵⁸, direi che ne potrebbe verosimilmente costituire la stessa ragion d'essere: Argo infatti, secondo la tradizione dotato di cento occhi, già nei *Punica* ne aveva acquisiti altri novecento in funzione della strategia di *understatement* perseguita da Giunone, che intendeva magnificare al Sonno le sue imprese per ottenerne un nuovo favore: si potrebbe facilmente immaginare che ora Stazio, nel contesto di una molto meno ampollosa poesia d'occasione, intenda riprendere non senza una certa dose di ironia sia la figura di Argo sia i suoi iperbolici mille occhi – ma anche in questo caso solo allo scopo di dichiararsi inferiore al suo modello.

Del resto, non solo la strategia di sottolineare l'esiguità della richiesta (*nec te totas infundere pennas / luminibus compello meis [...] extremo me tange cacumine uirgae*, Stat. *silu.* 5.4.16-8) è uguale a quella impiegata dalla Giunone di Silio, ma anche le immagini evocate riprendono una rappresentazione tipicamente epica del Sonno. E ancora, è sempre da Silio – e in particolare dal passo, di poco successivo rispetto a quello citato sopra, in cui il dio si reca effettivamente a far addormentare Annibale – che sembra provenire l'idea staziana che il dio “riversi interamente le sue piume” sugli occhi di chi deve far addormentare:

*Imperium celer exsequitur curvoque volucris
per tenebras portat medicata papavera cornu.
ast ubi per tacitum allapsus tentoria prima
Barcaei petiit iuvenis, quatit inde soporas
devexo capiti pennas oculisque quietem
irrorat tangens Lethaea tempora virga.
(Sil. 10.351-56)*

¹⁵⁷ V. *supra* pp. 78-9. Un'altra iperbole simile, e che potrebbe costituire un modello di riferimento per l'immagine di Argo tanto in Stazio quanto in Silio, è quella della personificazione della Fama, sempre nel quarto libro dell'*Eneide*: *Monstrum horrendum ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris. / Nocte volat caeli medio terraeque per umbram / stridens, nec dulci declinat lumina somno; / luce sedet custos aut summi culmine tecti / turribus aut altis, et magnas territat urbes, / tam ficti pravique tenax quam nuntia veri*, Verg. *Aen.* 4.181-8, «Mostro orrendo, enorme, sul cui corpo quante sono le piume, tanti gli occhi vigilanti al di sotto (incredibile, a dirlo), tante le lingue, tante le bocche risuonanti, tante le orecchie rizzate. Durante la notte vola tra cielo e terra nell'oscurità sibilando, senza mai reclinare alla dolcezza del sonno gli occhi; alla luce del giorno siede vigile sui fastigi dei tetti o sulle alte torri e atterrisce le immense città, così tenace nell'annunciare il falso e il perverso quanto il vero», trad. Carena. Sebbene infatti qui gli occhi non siano esplicitamente “mille”, pure sono numerosissimi (per la precisione tanti quante sono le piume che ricoprono il corpo della Fama), e per di più anche in questo caso si sta parlando di un mostro a suo modo insonne (*nocte volat... nec dulci declinat lumina somno*).

¹⁵⁸ Cfr. GIBSON (2006) *ad loc.*

Il dio esegue prontamente l'ordine e veloce, attraverso le tenebre, porta papaveri incantati in un corno ricurvo. Posatosi in silenzio, si dirige, dapprima, alla tenda di Annibale, poi agita sul capo chino di lui le sue ali portatrici del sonno e gli stilla negli occhi il riposo, toccando le tempie con la verga letea.

(Trad. Vinchesi)

Ancora, poi, in entrambi i casi si presuppone che l'azione del dio del Sonno si espliciti in due tempi: in un primo momento scuote le penne (*totas infundere pennas* in Stazio; *quatit inde soporas / devexo capiti pennas* in Silio) e successivamente passa a toccare le tempie della sua vittima con la verga (*extremo me tange cacumine uirgae* in Stazio, *oculisque quietem / irrorat tangens Lethaea tempora virga*), con l'uso dello stesso verbo, *tango*. I due passi in questione, dunque, risultano estremamente vicini nella loro declinazione del motivo, e riterrei dunque molto probabile che l'uno possa costituire il modello dell'altro. Quanto alla direzione dell'influsso, anche se rapporti cronologici esatti fra l'opera siliana e quella staziana sono difficili da determinare¹⁵⁹, in questo caso, tuttavia, sia il fatto che il passo dei *Punica* sia tratto dal decimo libro, verosimilmente non fra gli ultimi ad essere composto, sia la natura ironica del componimento staziano, che lo renderebbe un modello poco attrattivo per un episodio tradizionalmente epico come quello del Sonno in Silio, mi farebbero propendere per una precedenza cronologica di Silio su Stazio.

D'altra parte, però, entrambi i passi a loro volta hanno un comune antenato illustre, cioè il celebre passo dell'addormentamento di Palinuro nell'*Eneide*¹⁶⁰:

*Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
vique soporatum Stygia super utraque quassat
tempora, cunctantique natantia lumina solvit.*
(Verg. *Aen.* 5.854-6)

Ecco, il dio un ramo di letea rugiada inzuppato e soporifico per virtù dello Stige scuote sull'una e sull'altra delle sue tempie, e a lui, vacillante, i tremolanti occhi richiude.

(Trad. Carena)

L'espressione *totas infundere pennas* usata da Stazio, infatti, risulterebbe alquanto dura e persino di difficile comprensione se non si presupponesse che ad essere riversate "riversate interamente" non siano le penne stesse, ma il liquido di cui sono intrise, cioè appunto il *ros Lethaeus* di cui parlava Virgilio, e parimenti il termine *soporas* in Silio sembra fare riferimento

¹⁵⁹ Uno *status quaestionis* si trova in Ripoll 2015; ma si vedano anche In proposito si vedano WISTRAND 1956, e più recentemente MARKS, SOERINK e WALTER in MANUWALD – VOIGT (2013), rispettivamente pp. 297-310, 311-26 e 361-78.

¹⁶⁰ Cfr. SPALTENSTEIN (1990), p.81.

al medesimo passo: le penne sono soporifere non solo perché appartengono al dio del Sonno, ma perché dotate, proprio come il *soporatus ramus* del Sonno di Virgilio, di una qualche *vis Stygia*.

Del resto, il Sonno siliano poteva già contare su una raffigurazione alquanto barocca, che lo dotava di più attributi di quanti ne riuscisse effettivamente a usare. Così, egli si presentava alla tenda di Annibale armato anche del suo corno ripieno verosimilmente di capsule di papavero, come il Sonno invocato da Medea nelle *Argonautiche* (*quae freta saepe tuo domui, quae nubila cornu / fulminaque et toto quicquid micat aethere*, 8.72-3).

Anche qui, dunque, Stazio, in un'inedita preghiera personale al Sonno, che trova i suoi più diretti antecedenti nel genere tragico, sembrerebbe dialogare con i modelli epici, e alludervi precisamente solo per poi rifiutarli, in una esasperata strategia di un ridimensionamento delle proprie richieste. Proprio come, poco prima, il poeta aveva chiesto al Sonno di ripiegare su di lui se mai fosse stato scacciato da qualcuno che avesse preferito passare la notte tra le braccia della *puella* amata, alludendo a un tema tipico della poesia amorosa per poi rifiutarlo, così ora egli allude evidentemente a un'immagine tipica della poesia epica, ma anche qui ridimensiona la sua richiesta: posto che in questo caso non si tratta di addormentare il bellicoso Annibale, o addirittura un serpente mitologico, ma solo un poeta insonne, della tradizionale *virga* del Sonno sarà sufficiente impiegare appena la punta¹⁶¹. La quotidianità quasi crepuscolare della situazione descritta renderebbe eccessivo il dispiegamento "epico" di mezzi, e il componimento si chiude con un ironico paradosso che ha quasi il sapore di un *fulmen in clausula*: il poeta (ormai addormentato, forse?) chiede infatti al dio di superarlo in punta di piedi – il che significa in ultima analisi chiedere paradossalmente al Sonno di non svegliarlo¹⁶².

¹⁶¹ GIBSON (1996), p. 465 nota la bonaria ironia con cui il poeta richiede al Sonno di non strafare nel suo intervento di soccorso, e la interpreta come una precisazione volta a evitare che un eventuale eccesso di zelo da parte del sonno possa portare addirittura alla morte (intendendo la *turba laetior* cui il poeta fa riferimento è intesa come la schiera delle anime destinate ai Campi Elisi): lettura, questa, sicuramente suggestiva, ma che pure non esclude uno sguardo altrettanto ironico verso il modello epico stesso, insieme con le sue immagini e convenzioni.

¹⁶² O si può intendere anche che il sonno di cui il poeta spera di godere è un sonno leggerissimo, tale che il minimo disturbo – prodotto addirittura dal dio del Sonno – potrebbe bastare a svegliarlo.

5. Sulle orme di Seneca: la pira dell'*Hercules Oetaeus* e i *Punica*

Prima di chiudere questo capitolo sull'immaginario senecano, vale forse la pena di soffermarsi ancora su un'ultima immagine che può offrire interessanti spunti di riflessione: la spettacolare morte di Ercole nell'*Hercules Oetaeus*, che presenta qualche punto di contatto con due diversi passi dei *Punica*¹⁶³.

Prima però è opportuno chiarire alcune questioni preliminari: la paternità della tragedia è infatti un argomento assai dibattuto – per uno *status quaestionis* rimando alla ponderata valutazione di Lucia Degiovanni¹⁶⁴ –, ma pressoché tutti gli studi più recenti tendono a ritenere la tragedia opera di un altro autore con ogni probabilità di età flavia. Tuttavia, è pur vero che l'*Oetaeus*, se non è *senecano* nel senso che non è stato con ogni probabilità composto da Seneca, è d'altra parte sicuramente *senecano* nel senso che è stato scritto "alla maniera di Seneca": a maggior ragione mi sembra dunque possa ben prestarsi a chiudere questo nostro breve percorso.

Andrà però posta ancora un'ulteriore questione, cioè quella della datazione dell'opera: Zwierlein¹⁶⁵ la ritiene posteriore rispetto non solo al *Bellum Civile* di Lucano, ma anche rispetto ai poemi di età flavia e all'*Octavia*. I paralleli addotti per sostenere tale ipotesi, tuttavia, da un lato indicano certamente un contatto tra le opere in questione, ma dall'altro sono assai meno affidabili per quanto riguarda la precedenza di un'opera sull'altra¹⁶⁶.

Pur nella consapevolezza che è molto difficile raggiungere una piena certezza su questo aspetto, proveremo quindi in questo paragrafo a seguire l'altra ipotesi, immaginando cioè che sia l'autore della tragedia, cronologicamente precedente, ad essere ripreso nei *Punica*, tenendo conto del fatto che la figura di Ercole è particolarmente importante nel poema siliano in generale¹⁶⁷, e nel secondo libro – in cui peraltro compare come personaggio – in

¹⁶³ Del resto, il fatto che Silio fosse particolarmente affascinato dall'episodio della morte di Ercole è indirettamente confermato dal riferimento esplicito nel sesto libro: *Vixdum clara dies summa lustrabat in Oeta / Herculei monumenta rogi, cum consul adire / accirique iubet Libyas*, Sil. 6.452-3; «La luce del giorno illuminava appena, sulla cima dell'Eta, il noto rogo di Ercole, quando il console dà ordine che si vada a convocare i Libici» (trad. Vinchesi). In questo caso, certo, il riferimento non è tanto all'*Oetaeus* pseudo-senecano, quanto piuttosto alla vicenda mitica in sé, ma come osservava già BASSETT (1955), pp. 1-2 si tratta di un'allusione tutt'altro che gratuita, in quanto ha la funzione fondamentale di mettere in relazione la fine di Regolo – pronto a tornare a Cartagine pur di non tradire il giuramento prestato ai Cartaginesi – con quella di Ercole, collegando fra loro due episodi, uno mitico e uno storico, che entrambi possono assurgere a modello paradigmatico della morte stoica.

¹⁶⁴ DEGIOVANNI (2017), pp. 1-83

¹⁶⁵ ZWIERLEIN (1986b), pp. 319-43.

¹⁶⁶ Ad esempio, per quanto riguarda la presunta seniorità rispetto all'*Octavia*, DEGIOVANNI (2017), pp. 73-83 controargomenta che i medesimi paralleli potrebbero al contrario essere usati per sostenere la precedenza dell'*Oetaeus*.

¹⁶⁷ Sulla figura di Ercole nei *Punica*, con particolare riferimento alla sua importanza nella dottrina stoica, si veda invece il contributo – un po' datato, ma per diversi aspetti ancora fondamentale – di BASSETT (1966).

particolare, e che quindi il modello dell'*Oetaeus* poteva risultare per Silio particolarmente attrattivo. Assai più difficile, di contro, sarebbe immaginare che un poeta drammatico contemporaneo potesse lasciarsi ispirare dalla relativamente poco nota fine dei Saguntini (o addirittura dalla tortura di uno schiavo anonimo!) per rappresentare la morte e l'apoteosi di Ercole.

Ma leggiamo direttamente il passo in cui effettivamente Ercole, ancor vivo, comincia ad ardere:

*Inter vapores positus et flammae minas
immutus, inconcussus, in neutrum latus
correpta torquens membra adhortatur, monet,
gerit aliquid ardens. Omnibus fortem addidit
animum ministris; urere ardentem putes.
Stupet omne vulgus, vix habent flammae fidem,
tam placida frons est, tanta maiestas viro.
Nec properat uri; cumque iam forti datum
leto satis pensavit, igniferas trabes
hinc inde traxit, minima quas flamma occupat,
totasque in ignes vertit et quis plurimus
exundat ignis repetit intrepidus ferox.
Tunc ora flammis implet: ast illi graves
luxere barbae; cumque iam voltum minax
appeteret ignis, lamberent flammae caput,
non pressit oculos.
([Sen.]HO 1740-55)*

Circondato dal fumo e dalle fiamme minacciose, immobile, impassibile, senza volgere da nessuna parte le membra torturate, egli dà esortazioni, ammonimenti, è ancora attivo anche se in preda alle fiamme. A tutti i suoi servi dà un grande coraggio; avresti potuto pensare che fosse lui ad atizzare il fuoco, mentre era lui che bruciava. La gente tutta stupisce e non crede quasi che le fiamme siano vere, tanto tranquillo è il suo aspetto, tanta maestà possiede quell'eroe. E non si affretta a lasciarsi bruciare; ma quando ritenne di aver dimostrato a sufficienza il suo coraggio nel morire, tirò a sé da ogni parte le travi ardenti che erano state prese appena dalle fiamme e le mise tutte nel fuoco e, intrepido e fiero, si espose a quelle dove il fuoco era più violento. E poi immerge il volto nelle fiamme e la sua barba pesante brucia con molta luce; e anche quando il fuoco minaccioso raggiungeva il suo volto e le fiamme gli lambivano il capo, non chiuse gli occhi.
(Trad. Cuccioli Melloni)

L'elemento su cui più si insiste, evidentemente, è che anche tra le stesse fiamme del rogo funebre l'eroe mantiene inalterata la sua compostezza – tanto da rendere persino incredibile che stia veramente bruciando (*vix habent flammae fidem*, 1745) – e dà così prova di una *constantia* davvero sovrumana che prepara la sua apoteosi e al tempo stesso lo rende un

modello particolarmente adeguato per rappresentare una morte stoica¹⁶⁸. Ciò che più sembra suggestionare il poeta flavio sembra essere tuttavia la potente immagine di una persona ancora viva che si getta volontariamente sul rogo e ricerca le fiamme – immagine questa che viene ripresa in modo abbastanza fedele nell’episodio della morte di Tìburna.

Ci troviamo a questo punto nel secondo libro dei *Punica*, e la caduta di Sagunto è ormai vicina. Giunone ha infatti mandato in città Tìsifone, la quale, assunte le sembianze della moglie di Murro, Tìburna, ha a sua volta esortato i concittadini a sottrarsi (e sottrarre i propri cari) alla sconfitta e alla schiavitù dandosi la morte. La scena del suicidio collettivo stimolato da tali parole è quindi chiusa proprio da Tìburna – quella vera, dobbiamo intendere¹⁶⁹ – che si getta tra le fiamme del rogo del marito Murro:

*Arma viri multo nuper defensa cruore
imponit tumulo illacrimans manesque precata,
acciperent sese, flagrantem lampada subdit.
tunc rapiens letum ‘tibi ego haec’ ait ‘optime coniunx,
ad manes, en, ipsa fero’. sic ense recepto
arma super ruit et flammas invadit biatu.
(Sil. 2.675-80)*

Tìburna depone piangendo sul tumulo le armi dello sposo difese poc’anzi a prezzo di tanto sangue e, pregandone i mani perché l’accolgano, accosta la torcia accesa. Poi, precipitandosi incontro alla morte, “Ecco questa spada” grida “la porto io ai tuoi mani, o il migliore degli sposi”, poi l’affonda nel proprio corpo, crollando sopra le armi, e si getta, la bocca aperta, tra le fiamme.

(Trad. Vinchesi)

La scena, nel suo complesso – e soprattutto per il riferimento alla pira funebre e alle armi del marito –, potrebbe essere considerata di memoria virgiliana, eppure il lettore che conosca il quarto dell’*Eneide* noterà che il tipo di morte scelto da Tìburna è alquanto differente rispetto a quello di Didone:

*Dixerat, atque illam media inter talia ferro
conlapsam aspiciunt comites ensemque cruore
spumantem sparsasque manus. It clamor ad alta
atria; concussam bacchatur Fama per urbem.
(Verg. Aen. 4.663-6)*

¹⁶⁸ Per una lettura stoica dell’*Oetaeus* – considerato come tragedia genuinamente senecana – v. fra gli altri MARTI (1949) e KING (1971). CHAUMARTIN (1998) invece lo ritiene opera di un imitatore di Seneca e lo attribuisce alla prima età flavia, ma pure mette in luce come in esso vengano riprese concezioni propriamente stoico-senecane (in particolare pp. 287-8).

¹⁶⁹ Cfr. BERNSTEIN (2017) ad Sil.2.665-80.

Aveva detto, ma a metà di queste parole sul ferro crollata la vedono le compagne e la spada di sangue spumeggiante e asperse le mani. Sale il grido in alto nell'atrio, va la Fama infuriando per la città sconvolta.

(Trad. Carena)

Anche la regina cartaginese, certo, si trafiggeva con la spada di Enea, ma l'immagine della donna che si butta "a bocca aperta" tra le fiamme (*et flammis invadit hiatu*, Sil. 2.680) è completamente diversa rispetto al modello virgiliano e ricorda invece molto da vicino la morte di Ercole nell'*Oetaeus*: anche questi, infatti, proprio come Tiburna, sembrava quasi "mangiare" le fiamme (*tunc ora flammis implet*, [Sen.] *HO* 1752) in un estremo gesto di sprezzo del dolore.

E d'altra parte, che proprio la fine di Ercole possa qui costituire un modello preferenziale, e che non si tratti di una mera casualità, lo suggerisce il contesto stesso¹⁷⁰. La donna è l'ultima dei Saguntini a darsi la morte, prima che l'Erinni, contemplato lo spettacolo di distruzione, ritorni finalmente alle sue sedi tra gli elogi di Giunone (2.693-5) e che il narratore possa quindi dedicare un ultimo epicedio ai Saguntini prima di chiudere il libro secondo (2.696-707). Ma Sagunto nei *Punica* è sin dall'inizio identificata come la città di Ercole¹⁷¹ – il suo nome già nel primo libro è appunto ricondotto al compagno di Ercole Zacinto in una breve parentesi eziologica che non trova tuttavia paralleli in altre fonti (1.271-87). È però soprattutto nel secondo libro che Ercole cerca di proteggere attivamente la sua città: vedendone le sofferenze dal cielo, l'eroe infatti piange (*desuper haec caelo spectans Tiryntibus alto / illacrimat fractae nequiquam casibus urbis*, 2.475-6), e decide di recarsi da *Fides* per chiederle di accorrere in soccorso dei suoi protetti (2.479-92), ottenendone in cambio la promessa di una morte gloriosa per i Saguntini (2.510-2).

¹⁷⁰ Un altro modello, questa volta storico, e per di più femminile, può essere costituito dalla eroica morte di Porzia, figlia di Catone l'Uticense e moglie – in seconde nozze – di Bruto, la quale, non avendo disponibilità di mezzi migliori, avrebbe deciso di darsi la morte ingerendo dei carboni ardenti: *Tuos quoque castissimos ignes, Porcia M. Catonis filia, cuncta saecula debita admiratione prosequentur. quae, cum apud Philippos uictum et interemptum uirum tuum Brutum cognosces, quia ferrum non dabatur, ardentem ore carbonem haurire non dubitasti, muliebri spiritu uirilem patris exitum imitata. sed nescio an hoc fortius, quod ille usitato, <tu> nouo genere mortis absumpta e<s>* (Val. Max. 4.6.5); «Anche i tuoi castissimi roghi, Porzia, figlia di Marco Catone, tutte le generazioni future li accompagneranno con l'ammirazione a loro dovuta. Infatti, dopo essere venuta a sapere che tuo marito Bruto era stato vinto e ucciso a Filippi, poiché non ti si offriva una spada, non esitasti a divorare dei carboni ardenti, imitando con coraggio femminile la morte di tuo padre. Ma non saprei dire se questo tuo gesto non sia stato ancor più coraggioso, poiché egli morì di una morte comune, tu di un tipo nuovo» (trad. mia). Anche in questo caso, comunque, non si tratterebbe di una scelta casuale: Porzia infatti, innanzitutto in ragione della sua ascendenza, ma anche del suo matrimonio, costituisce chiaramente, come del resto sottolinea lo stesso Valerio Massimo, un esempio stoico, inusitatamente declinato al femminile.

¹⁷¹ Sil. 1.273; 1.447; 1.661 e *passim*. Tanto che Annibale ha buon gioco nel trarre spunto da tale leggenda per rivendicare polemicamente di godere a sua volta la protezione dell'Alcide, di cui si dice emulo, in un botta e risposta con Murro, marito di Tiburna (1.509-14).

Peraltro, anche il pianto di Ercole è un elemento che, oltre che nell'*Eneide* virgiliana, in cui Ercole è mosso a compassione dalla preghiera di Pallante (*Audiit Alcides iuvenem magnumque sub imo / corde premit gemitum lacrimasque effundit inanis*, Verg. *Aen.* 10.464-5)¹⁷² parrebbe essere ripreso proprio dall'*Oetaeus*:

*Unde iste fletus? unde in has lacrimae genas?
invictus olim voltus et numquam malis
lacrimas suis praebere consuetus (pudet)
iam flere didicit. Quis dies fletum Herculis,
quae terra vidit? siccus aerumnas tuli.*
([Sen.] *HO* 1265-9)¹⁷³

Ma da dove scende questo pianto? Da dove scendono le lacrime su queste guance? Il mio volto, un tempo impassibile e mai avvezzo ad esprimere in lacrime i suoi mali (oh, vergogna!) ha ormai imparato a piangere. Quale giorno, quale terra ha mai visto piangere Ercole? Ho sopportato le mie pene senza una lacrima.
(Trad. Cuccioli Melloni)

Non sembra del tutto casuale, quindi, che proprio l'ultima delle morti dei Saguntini presenti dei tratti che ricordano esplicitamente la morte di Ercole sull'Eta, e anzi mi pare che ciò vada a inserirsi in una molto più complessa strategia narrativa in cui gli abitanti della città ispanica sono sempre più assimilati al loro fondatore e protettore Ercole.

E tale processo di identificazione, del resto, trova la sua perfetta conclusione con l'elogio tributato dal narratore ai Saguntini quasi in chiusura di libro¹⁷⁴:

*At vos, sidereae, quas nulla aequaverit aetas,
ite, decus terrarum, animae, venerabile vulgus,
Elysium et castas sedes decorate piorum.*
(Sil. 2.696-99)

Ma voi, anime celesti, che nessuna età potrà eguagliare, voi, gloria della terra, popolo degno di venerazione, scendete all'Eliso e abbellite le sedi virtuose dei giusti.
(Trad. Vinchesi)

¹⁷² Sul pianto di Eracle nei *Punica* e sul raffronto con la scena virgiliana v. BERNSTEIN (2017) *ad* Sil. 2.475-512 e poi in particolare *ad* Sil. 2.476.

¹⁷³ Il passo a sua volta parrebbe rielaborare il modello greco costituito dalla *Trachinie* sofoclee, vv. 1070-5: ἦ, ὦ τέκνον, τόλμησον: οἴκτιρόν τέ με / πολλοῖσιν οἴκτιρόν, ὅστις ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἶς ποτε / τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα, / ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰχόμεν κακοῖς. / νῦν δ' ἐκ τοιούτου θῆλυς ἤρρημαι τάλας; «Figlio, trovati la forza, dentro. Deve farti pena. L'ho fatta a tanti, io, col mio balbettio lagrimoso: una femmina, sono! Nessuno può dire d'avermi visto fare questo: io, l'eroe, docile sempre al mio patire senza stilla di pianto. Ma ora è troppo, ed eccomi una donna, che miseriale!» (trad. Savino).

¹⁷⁴ Il secondo libro termina poi con una maledizione di Annibale, destinato a una morte ignobile per avvelenamento (2.699-707).

Proprio il fatto che le loro anime siano definite *sidereae* e che abitino l'Eliso e le «sedi virtuose dei giusti» (trad. Vinchesi) ricorda le parole pronunciate da Ercole nell'ultimo scambio di battute con Alcmene prima della fine della tragedia:

*Quid me tenentem regna siderei poli
caeloque tandem redditum planctu iubes
sentire fatum? Parce: iam virtus mihi
in astra et ipsos fecit ad superos iter.*
([Sen.] HO 1940-3)

Perché mi chiami, ora che abito nei regni dello stellato firmamento e ho finalmente raggiunto il cielo, e con i tuoi lamenti mi fai sentire il peso della morte? Lasciami in pace; il mio valore ormai mi ha aperto il cammino verso gli astri e gli dèi stessi.
(Trad. Cuccioli Melloni)

I Saguntini, insomma, sono *animae sidereae*, destinate per la loro virtù e la loro lealtà a occupare quello stesso regno celeste (*regna siderei poli*) che Ercole stesso si era guadagnato con le sue fatiche e con la morte sul monte Eta, e anche per loro in ultima analisi la pira funebre costituisce, più che il definitivo annientamento, il mezzo di ascesa a una realtà ultraterrena in cui i loro meriti saranno finalmente ricompensati¹⁷⁵ — proprio come nell'*Oetaeus*, secondo l'interpretazione di King, «[t]he end of the play is a vindication of purification through sufferings, and the last words are ones of triumph»¹⁷⁶.

L'allusione all'immagine (pseudo)senecana della pira di Ercole, dunque, in questo caso non sembra essere un tratto meramente esornativo, ma piuttosto l'icastica rappresentazione dell'accoglimento di un modello non solo letterario e mitologico, ma soprattutto morale, che informa di sé quasi l'intero episodio di Sagunto, e che trova il suo suggello nell'apoteosi finale, con la quale i Saguntini possono appunto *raggiungere* — in senso letterale e figurato — il loro modello e protettore Ercole.

Il medesimo passo dell'*Oetaeus*, d'altra parte, sembra trovare eco, per quanto in maniera più limitata, anche in un altro passo dei *Punica*, sempre nel contesto di una morte esemplare, in questo caso, peraltro, chiaramente connessa alla dottrina stoica¹⁷⁷. Nel primo libro del poema è infatti narrata la vicenda di un anonimo schiavo del re spagnolo Tago che, avendo ucciso Asdrubale per vendicare il proprio padrone, viene catturato dai cartaginesi e sottoposto ai più svariati tormenti (1.169-75), e nonostante ciò rimane imperturbabile fino

¹⁷⁵ Proprio come, ricordiamo, era stato richiesto da Ercole stesso (2.484-92).

¹⁷⁶ KING (1971), p. 222.

¹⁷⁷ Sull'aneddoto dello schiavo che ride tra i tormenti e sul suo rapporto con la dottrina stoica v. LANGLANDS (2018), pp. 217-25.

alla fine. Anzi, è lui stesso a esortare i carnefici e a chiedere la croce con cui era stato crocifisso il suo padrone:

*Ferum uisu dictuque, per artem
saenitiae extenti, quantum tormenta iubebant
creuerunt artus, atque omni sanguine rupto
ossa liquefactis fumarunt feruida membris.
Mens intacta manet. Superat ridetque dolores
spectanti similis, fessosque labore ministros
increpitat dominique crucem clamore reposcit.*
(Sil. 1.176-81)

Spettacolo orribile a vedersi e a narrarsi, gli arti stirati da crudeli macchine di tortura si allungavano fin quanto queste lo volevano e, quando il sangue fu interamente fuoriuscito, il fumo si levò dalle ossa arroventate di quel corpo dissolto. Lo spirito resta intatto. Domina le sofferenze e ride di queste, quasi ne fosse spettatore, apostrofa i suoi torturatori stremati dalla fatica e chiede a gran voce di essere crocifisso come il suo padrone.

(Trad. Vinchesi)

Al di là della formulazione *mens intacta manet*, che segna la *constantia* dello schiavo, è da notare un dettaglio particolare: il fatto che questi rimproveri (*increpitat*) i suoi stessi carnefici (*ministros*), stanchi per la fatica. La situazione, chiaramente, è del tutto paradossale, e non trova paralleli nelle altre fonti a noi note che raccontano il medesimo aneddoto (Liv. 21.2.6, Val. Max. 3.3.ext.7, Iustin. 44.2.4) e neppure nell'epistola senecana (Sen. *epist.* 78.18-9) cui il poeta dei *Punica* sembra essersi ispirato in modo particolare¹⁷⁸. E se è vero, come è notato da Feeney in sede di commento, che l'immagine dei carnefici stanchi si troverà poi in Giovenale (6.481-4; 8.137) e in altri autori successivi¹⁷⁹, pure è più difficile trovare, tanto più nella letteratura precedente rispetto ai *Punica*, una vittima che rimproveri i suoi torturatori.

Tuttavia, una formulazione in parte simile si trovava proprio nell'*Oetaeus*, in cui Ercole, certo, non rimprovera nessuno, ma “ispira forza d'animo a tutti i servi” (trad. Rossi), *omnibus fortem addidit / animum ministris*, vv. 1743-4. Non è impossibile immaginare dunque che anche in questo caso il modello sotteso al passo siliano sia proprio questo passo dell'*Oetaeus*, e che il poeta dei *Punica*, giocando su tale formulazione, sia arrivato – rincarando la dose nella sua emulazione – a immaginare una vittima che addirittura rimproveri i suoi torturatori, indicati per giunta esattamente con il medesimo termine (*ministri*).

Nel complesso, dunque, se accettiamo anche questo parallelo, dobbiamo immaginare che non solo il poeta dei *Punica* conoscesse il testo dell'*Oetaeus*, che andrebbe considerato

¹⁷⁸ In proposito v. L'accurata dimostrazione di DANESI MARIONI (1989).

¹⁷⁹ FEENEY (1982) *ad* Sil. 1.180.

dunque almeno leggermente precedente rispetto ai *Punica*, o almeno alla versione in cui essi sono stati tramandati, ma anche che, suggestionato dalla potente immagine della morte stoica di Ercole in cima alla pira funebre, vi alludesse con una certa consapevolezza in casi in cui volesse costruire a sua volta immagini di morti esemplari o addirittura, nel caso dell'anonimo schiavo, volutamente caricate di connotazioni stoiche, fondendo sapientemente le ragioni della letteratura con quelle della filosofia.

Secondo capitolo. *Sententiae* senecane e massime morali nei poemi epici di età flavia

La fascinazione di Silio – e in misura minore degli altri poeti epici flavi – per la filosofia senecana, tuttavia, emerge soprattutto in un altro campo, e cioè nell’impiego, in alcuni contesti scelti, di vere e proprie *sententiae* caratterizzate da un contenuto morale e da una formulazione particolarmente concisa, elemento questo tipico dello stile ‘drammatico’ del filosofo di Cordoba¹⁸⁰.

In particolare nei *Punica*, infatti, tanto il narratore quanto alcuni personaggi – come vedremo, poco importa in questo caso che siano di parte romana o cartaginese – sembrano fare sfoggio delle loro più o meno solide conoscenze filosofiche, spesso condensate in massime sentenziose¹⁸¹ dalla lunghezza generalmente non superiore ad uno o due esametri, o talvolta anche espresse in accorate esclamazioni o in domande retoriche, comunque di estensione contenuta, che riprendono spesso temi ben noti alla riflessione morale senecana. Nelle pagine che seguono analizzeremo qualche caso particolarmente significativo, in cui il recupero del modello senecano sembra essere suggerito tanto dal contenuto quanto dalla forma.

¹⁸⁰ La definizione è di MARCHESI (1944), p. 218, ripresa poi e resa celebre da TRAINA (1987). Sulle *sententiae* senecane si vedano in particolare le pp. 25-27.

¹⁸¹ Per delle possibili definizioni tecniche di *sententia* in senso stretto cfr. TRAINA (1987), p. 78. Per la possibilità che le *sententiae* vengano trasposte in metrica – in questo caso da Marziale –, cfr. p. 35.

1. Il primo giorno reca l'ultimo

Un primo caso di questo tipo si trova già nel secondo libro del poema. La fuga dei Saguntini, interrotta poi dalle esortazioni di Terone, suscita infatti le vive proteste del narratore:

*heu blandum caeli lumen! tantone cavetur
mors reditura metu nascentique addita fata?*
(Sil. 2.223-4)

Oh, dolce luce del cielo! Con tanta angoscia si cerca dunque di evitare la morte, che pur dovrà giungere, e il destino che ogni uomo porta con sé, fin dalla nascita?
(Trad. Vinchesi)

Il motivo, certo, è tradizionale¹⁸², ma pure il riferimento al fatto che il fato sia assegnato al momento della nascita non può che riportare alla memoria una riflessione analoga tratta dalla *Consolatio ad Marciam*:

Si mortuum tibi filium doles, eius temporis quo natus est crimen est; mors enim illi denuntiata nascenti est: in hanc legem erat satus, hoc illum fatum ab utero statim prosequabatur.
(Sen. dial. 6.10.5)

Se piangi la morte di tuo figlio, la colpa è del momento in cui è nato; la morte, infatti, gli è stata preannunciata proprio mentre nasceva; è a questa condizione che *è stato concepito*, è questo il fato che lo accompagnava fin dall'utero.
(Trad. Ramondetti, con modifiche mie in corsivo)

L'argomento usato qui da Seneca per consolare Marcia della perdita del figlio – ossia il fatto che egli, essendo stato generato come mortale, prima o poi dovrà necessariamente morire – è recuperato da Silio in un contesto del tutto diverso, per deprecare la codardia dei pur lealissimi Saguntini, che in un primo momento si lasciano prendere dal terrore. E che il modello qui potrebbe essere proprio Seneca, pare suggerirlo anche la formulazione scelta dal poeta flavio: *nascenti addita fata* sembra infatti riecheggiare il senecano *mors ... illi denuntiata nascenti est* – tanto più che lo stesso termine *fatum* ricorreva poco più avanti anche in Seneca, in una nuova formulazione del medesimo concetto: *hoc illum fatum ab utero statim prosequabatur*.

¹⁸² Si trova ad esempio anche in Virgilio, quando Turno decide di scontrarsi finalmente con Enea: *Vsque adeone mori miserum est?* Verg. *Aen.* 12.646; «Fino a tanto il morire è doloroso?» (trad. Carena). Cfr. BERNSTEIN (2017), p. 122 per il verso siliano e TARRANT (2012), p. 253 per il verso virgiliano e la sua fortuna.

E che non si tratti poi di una mera casualità lo dimostra il fatto che un'idea assai simile viene ripresa nel libro successivo. Questa volta, tuttavia, a parlare non è il narratore, ma addirittura Annibale, che nel prendere congedo dalla moglie Imilce, inviata a Cartagine per la sua sicurezza, fa sfoggio di una serie di argomentazioni di stampo filosofico per invitarla alla calma:

*et pace et bello cunctis stat terminus aevi,
extremumque diem primus tulit. ire per ora
nomen in aeternum paucis mens ignea donat,
quos pater aetheriis caelestum destinat oris.*
(Sil. 3.134-7)

Per ciascuno di noi resta fissato, in pace come in guerra, il termine della vita, e il giorno della nascita porta con sé, inevitabile, il giorno della morte; pochi sono quelli a cui un'anima ardente concede il privilegio di correre, in eterno, sulle bocche degli uomini, e questi il padre degli dei destina alle regioni superne.

(Trad. Vinchesi)

In questo caso, il primo modello è con ogni probabilità quello omerico dell'incontro tra Ettore e Andromaca alle porte Scee, con particolare riferimento al passo in cui Ettore esorta la moglie a non preoccuparsi eccessivamente per un futuro che comunque dipende dal destino¹⁸³:

δαιμονίη μή μοί τι λίην ἀκαχίζεο θυμῶ·
οὐ γάρ τις μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνήρ Ἄϊδι προΐάψει·
μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,
οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπήν τὰ πρῶτα γένηται.
(Hom. *Il.* 6.486-9)

Infelice anche tu, non affliggerti troppo nel cuore; nessuno potrà gettarmi nell'Ade contro il destino; io ti dico che nessun uomo può sfuggire alla sorte, sia valoroso, sia vile, una volta che è nato.

(Trad. Ciani)

Se tuttavia nel passo omerico si parla genericamente di un destino (μοῖρα) che l'uomo non può in alcun modo fuggire dopo la nascita, la particolare formulazione usata in latino da Silio (*extremum... diem primus tulit*, 3.135, letteralmente «il primo giorno porta l'ultimo») potrebbe arricchirsi di un significato ulteriore con il riferimento al modello senecano.

¹⁸³ Cfr. SPALTENSTEIN (1986), p. 193.

In primo luogo, bisogna però considerare che il verso di Silio, al di là del recupero del passo omerico, può risultare almeno in parte ambiguo, giacché può essere inteso in due sensi diversi. In prima battuta si può pensare che il primo giorno determini “qualitativamente” anche l’ultimo, assegnando cioè all’individuo il suo destino – come appunto s’intendeva nell’*Iliade*. In questo caso, il modello senecano – ripreso direttamente e col medesimo significato – sarebbe un coro dell’*Oedipus*, in cui era usata una formulazione estremamente simile¹⁸⁴:

*Quicquid patimur mortale genus,
quicquid facimus venit ex alto,
servatque suae decreta colus
Lachesis nulla revoluta manu.
Omnia secto tramite vadunt
primusque dies dedit extremum:
non illa deo vertisse licet
quae nexa suis currunt causis.*
(Sen. *Oed.* 983-90)

Tutto quel che noi, stirpe mortale, sopportiamo, tutto quel che facciamo viene dall’alto, e Lachesi mantiene il verdetto della sua conocchia, che non si lascia volgere indietro da nessuna mano. Ogni cosa va per il sentiero per lei tracciato e il primo giorno determina l’ultimo: neanche al dio è concesso mutare quel che scorre via annodato alle proprie leggi.
(Trad. Giardina)

A parte la minima variazione sul verbo (Seneca aveva scelto *dedit*, Silio invece *tulit*, ma entrambi usano comunque un perfetto), la massima è praticamente la stessa, virtuosisticamente adattata all’esametro attraverso un’inversione dell’ordine delle parole. E il medesimo motivo, con formulazione appena diversa, ricorreva anche in un coro del *Furens*:

*Omnis haec magnis uaga turba terris
ibit ad manes facietque inertis
vela Cocyto: tibi crescit omne,
et quod occasus uidet et quod ortus.
Parce uenturis: tibi, mors, paramur;
sis licet segnis, properamus ipsi:
prima quae uitam dedit hora carpit.*
(Sen. *HF* 868-874)

Tutta questa folla che vaga per la immensa terra andrà ai Mani e farà vela sull’inerte Cocito; per te, morte, cresce tutto ciò che il sole sorgendo e tramontando vede; sii clemente verso coloro che sono destinati a venire a te: per te, morte, noi veniamo preparati. Quand’anche tu

¹⁸⁴ *Ibid.*

sia lenta, noi per nostro conto ci affrettiamo: l'ora che per prima ci ha dato la vita, è la stessa che ce la strappa via.
(Trad. Giardina)

Se tuttavia nei due cori senecani è chiaro anche il significato, e ciò è particolarmente evidente nell'*Oedipus*, in cui la nostra massima risulta strettamente collegata a quanto detto nel verso precedente (*omnia secto tramite vadunt*, v. 987, cioè «ogni cosa va per il sentiero per lei tracciato e il primo giorno determina l'ultimo», trad. Giardina)¹⁸⁵, in Silio resta aperta anche la possibilità di una lettura leggermente diversa. A ben vedere, infatti, le stesse parole potrebbero anche costituire una formulazione alternativa del motivo nel caso precedente: a colui che nasce, è assegnata già implicitamente la morte (*nascenti... addita fata*), e dunque il primo giorno, cioè, 'comporta' anche l'ultimo, in quanto il fatto stesso di nascere implica necessariamente che prima o poi si morirà¹⁸⁶.

E anche questa lettura risulterebbe certamente perspicua nel passo di Imilce, giacché ben si lega all'esortazione a non temere troppo la guerra, dal momento che tutti prima o poi dobbiamo morire, associando al primo significato del tutto simile a quello del modello omerico un ulteriore intertesto con connotazione filosofica.

¹⁸⁵ Cfr. anche BOYLE (2011), pp. 338-9, che cita inoltre anche altri due paralleli dalle opere in prosa: sempre dalla *Consolatio ad Marciam* (21.6), *Frustra vota ac studia sunt: habebit quisque quantum illi dies primus adscripsit*, «Vani risultano i voti, i desideri: ciascuno avrà quanto il primo giorno gli ha destinato», e dal *De Providentia* (5.7), *Fata nos ducunt et quantum cuique temporis restat prima nascentium hora disposuit*, «Sono i fati a trascinarci con sé e, la quantità di tempo a ciascuno riservata, è stato il momento iniziale di quando nascemmo a regolarla» (trad. Ramondetti).

¹⁸⁶ In questo senso potrebbe forse interpretare DUFF (1961), p. 123, che traduce: «the first day leads but to the last».

2. La ruota della vita

Un'idea se non identica, quantomeno simile, viene poi ripresa anche nel libro sesto, questa volta però nel discorso di un personaggio non screditato *a priori* come Annibale, ma anzi estremamente affidabile sul piano filosofico: si tratta infatti di Maro, il fedele compagno di Atilio Regolo, che si fa carico di trasmettere gli insegnamenti e il virtuoso esempio di questi al figlio di Regolo, Serrano, casualmente incontrato dopo la terribile disfatta del Trasimeno¹⁸⁷.

Anche Maro, proprio come il narratore e Annibale, ragiona sul tema del fato:

*patrio, fortissime, ritu,
quicquid adest duri et rerum inclinata feramus.
talis lege deum clivoso tramite vitae
per varios praeceps casus rota volvitur aevi.*
(Sil. 6.118-21)

Anche noi, seguendo l'esempio di tuo padre, o valoroso guerriero, sopportiamo la sventura presente e il mutare della sorte. Così, per legge divina, la ruota della nostra esistenza si volge precipitosa, attraverso svariate vicissitudini, per il sentiero scosceso della vita.
(Trad. Vinchesi)

E in questo caso particolarmente degna di nota sembra essere l'immagine della ruota. Esattamente la stessa metafora, infatti, era usata anche da Seneca in un passo dell'*Hercules Furens* – per la precisione si tratta di una sezione del primo coro:

*Dum fata sinunt, vivite laeti:
properat cursu vita citato
volucrique die rota praecipitis
vertitur anni;
durae peragunt pensa sorores
nec sua retro fila revolvunt.*
(Sen. HF 178-83)

Finché il destino lo consente, vivete lieti; la vita si affretta con passo veloce e con giorni alati si volge la ruota dell'anno che precipita; spietate filano il loro penso le sorelle e non riavvolgono indietro i loro fili.
(Trad. Giardina)

Certo, il significato complessivo del passo è piuttosto diverso: nella tragedia si tratta infatti di un'esortazione a vivere felici, e più nello specifico a saper godere della *quies*, fin tanto

¹⁸⁷ Sull'incontro tra Serrano e Maro v. FRÖLICH (2000), 121-23 e, in particolare su queste parole di Maro, pp. 143-44.

che ciò è consentito dai fati; in Silio invece Maro esorta Serrano a sopportare valorosamente, così come aveva fatto suo padre, le avversità e le durezza della vita (*quicquid adest duri et rerum inclinata*). Eppure, l'immagine usata è esattamente la stessa, ripresa quasi parola per parola. Alla *rota praecipitis... anni* di Seneca risponde infatti la *praeceps... rota... aevi* di Silio – con variazione davvero insignificante, soprattutto se si tiene conto del cambiamento di metro –, e così pure il *vertitur* senecano è fedelmente ripreso nel *volvitur* siliano¹⁸⁸.

La differenza più spiccata sul piano del significato è costituita invece dall'enfasi con cui Seneca sottolinea il rapido trascorrere del tempo (*properat cursu vita citato*, v. 179): ciò che il coro vuole mettere in luce è del resto proprio il fatto che nel poco tempo concesso all'uomo non ci può essere spazio per occupazioni o preoccupazioni inutili. Nel discorso di Maro, invece, tale argomento risulterebbe alquanto fuori luogo, giacché non è chiaro neppure se il giovane sopravviverà alla ferita appena riportata in guerra: l'immagine senecana è dunque ripresa sì per parlare del medesimo tema, il fato, ma con un significato almeno in parte diverso: non simboleggia più la rapidità del trascorrere del tempo, ma piuttosto il procedere inesorabile del destino, il quale, dal momento che non può essere cambiato, deve essere accettato di buon grado dal saggio.

¹⁸⁸ Peraltro, in Seneca (non) “girano” anche i fusi delle Parche (*nec sua retro fila revolvunt*, v. 183); è riproposta così nuovamente la medesima immagine della ruota del tempo, che gira inesorabile, ma sempre in un'unica direzione – e il verbo usato, *revolvunt*, ha la stessa radice del *volvitur* dei *Punica*.

3. Il *clivus* della Virtù

D'altra parte, anche la precisazione che il *trames* della vita sia *clivosus*, nel medesimo passo che abbiamo citato *supra* (Sil. 6.118-21), non sembra essere un dettaglio esornativo, né unicamente funzionale al moto della ruota in questione. Quella del *clivus* è infatti una metafora antica¹⁸⁹, ben nota allo stoicismo, e in particolare sfruttata da Seneca in un'opera in prosa, ossia nel *De vita beata*:

Illo ergo summum bonum escendat, unde nulla vi detrahatur, quo neque dolori neque spei nec timorist aditus nec ulli rei, quae deterius summi boni ius faciat; escendere autem illo sola virtus potest. Illius gradu clivus iste frangendus est; illa fortiter stabit et quicquid evenit feret non patiens tantum sed etiam volens, omnemque temporum difficultatem sciet legem esse naturae et ut bonus miles feret volnera, numerabit cicatrices, et transverberatus telis moriens amabit eum, pro quo cadet, imperatorem; habebit illud in animo vetus praeceptum: deum sequere.

(Sen. *dial.* 7.15.5)

Perciò il sommo bene salga là dove nessuna forza lo tira giù, dove non abbiamo accesso né il dolore né la speranza né la paura né alcuna cosa che renda inferiore l'indipendenza del sommo bene; ma salire là è possibile soltanto alla virtù. È dal suo passo che dev'essere vinta una salita come questa; essa riuscirà a star salda in piedi, e qualsiasi cosa accadrà la supporterà, capace non solo di subirla ma anche di volerla, e saprà che ogni difficoltà delle circostanze è legge di natura, e come un buon soldato supporterà le ferite, conterà le cicatrici, e pur trafitto dai dardi, in punto di morte, amerà quel generale per il quale cadrà; avrà nell'animo quell'antico precetto: segui Dio.

(Trad. Ramondetti)

E più avanti, di nuovo:

Non est enim, quod existimes ullam esse sine labore virtutem, sed quaedam virtutes stimulis, quaedam frenis egent. Quemadmodum corpus in proclivi retineri debet, adversus ardua impelli, ita quaedam virtutes in proclivi sunt, quaedam clivom subeunt. An dubium sit, quin escendat, nitatur, obluctetur patientia, fortitudo, perseverantia et quaecumque alia duris opposita virtus est et fortunam subigit?

(Sen. *dial.* 7.25.5-6)

¹⁸⁹ Già Esiodo, ne *Le Opere e i Giorni*, vv. 287-92, contrapponendo vizio e virtù, parlava dello scosceso sentiero che conduce a quest'ultima: τὴν μὲν τοι κακότητα καὶ ἰλαδὸν ἔστιν ἐλέσθαι / ῥηιδίως· λειή μὲν ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει· / τῆς δ' ἀρετῆς ἰδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν / ἀθάνατοι· μακρὸς δὲ καὶ ὄρθιος οἶμος ἐς αὐτήν / καὶ τρηχὺς τὸ πρῶτον· ἐπὶν δ' εἰς ἄκρον ἵκηται, / ῥηιδίη δὴ ἔπειτα πέλει, χαλεπή περ εὐῶσα, «La cattiva condizione umana è facile incontrarla, quanta se ne vuole: agevole è la via, ed essa dimora molto vicino; invece davanti al valore umano gli dei immortali hanno posto il sudore; lungo e ripido è il sentiero che vi porta, e scosceso all'inizio, ma quando uno giunge alla cima, allora diventa facile, per faticoso che sia», trad. Colonna. Successivamente, il motivo della scelta si evolve in quello della Y pitagorica, che rappresenta la biforcazione della strada della vita nel periodo dell'adolescenza, e quindi si passa al vero e proprio motivo del bivio. V. DE RUYT (1931) e più recentemente MORETTI (2012), in partic. p. 413.

Non hai infatti motivo di pensare che ci sia una virtù senza fatica, ma certe virtù hanno bisogno di pungoli, certe altre di freni. Come il corpo deve essere trattenuto in una discesa, spinto innanzi su per una ripida altura, così certe virtù sono in discesa, certe altre affrontano una salita. O esiste forse il dubbio che siano in salita, si sforzino, lottino, la pazienza, la forza, la perseveranza e qualunque altra virtù stia contro le dure prove e metta sotto il giogo la fortuna?

(Trad. Ramondetti)

Ancora, poi, nelle *Epistole*, ricorre la medesima immagine, e anche se non si sta parlando esplicitamente di *virtus*, pure il significato complessivo del passo è assai simile, in quanto Seneca elogia e incoraggia coloro che si sforzano (*nitentes*) di raggiungere ‘cose onorevoli’ (*honesta*) – ed è inutile dire che per Seneca la cosa più onorevole in assoluto è proprio la virtù¹⁹⁰ –, mentre biasima quanti disperdono le loro energie in occupazioni inutili:

Labor bonum non est. Quid ergo est bonum? laboris contemptio. Itaque in vanum operosos culpaverim. Rursus ad honesta nitentes, quanto magis incubuerint minusque sibi vinci ac strigare permiserint, adprobabo et clamabo: ‘tanto melior, surge et inspira et clivum istum uno, si potes, spiritu exsupera’. Generosos animos labor nutrit.

(Sen. *epist.* 31.4)

L'affaccendarsi non è un bene: che cosa è dunque il bene? il disprezzo dell'affaccendarsi. Pertanto oserei biasimare quelli che si affaticano inutilmente: al contrario chi tende alla virtù, quanto più si sforzerà per giungervi e meno si lascerà abbattere e si concederà del riposo, lo ammirerò ed esclamerò: ‘coraggio! levati su, respira a pieni polmoni e d’un sol fiato, se puoi, supera cotesta erta’. La fatica alimenta gli animi nobili.

(Trad. Boella)

Per Seneca, dunque, è il *clivus* sembra essere una metafora tipica per indicare la via che porta alla virtù: è solo la *Virtus* ad essere effettivamente in grado di ascendere alla vetta del sommo bene, ed è dunque essa sola, perfettamente in sé compiuta, a costituire il sommo bene stesso, un bene che non può essere né diminuito né aumentato da alcuna detrazione o aggiunta, e che pertanto è del tutto svincolato dalla *fortuna*.

E d’altra parte che anche Silio conosca bene questa metafora, e che la riprenda ben volentieri, sembrano testimoniarlo altri due passi dei *Punica*. In primo luogo, nel quarto libro, con tali parole il narratore commentava la virtuosa fine dei Romani al Trebbia:

*explorant adversa viros, perque aspera duro
nititur ad laudem virtus interrita clivo.*

(Sil. 4.603-4)

¹⁹⁰ Non è un caso che BOELLA (1969) traduca *ad honesta nitentes* direttamente con «chi tende alla virtù».

Ma l'avversità mette alla prova gli uomini ed è attraverso i pericoli che il valore intrepido si sforza di raggiungere la gloria per un erto pendio.

(Trad. Vinchesi)

La virtù – questa volta la concreta virtù dei soldati romani – è messa a dura prova dall'avversità delle circostanze belliche, eppure si volge alla gloria senza lasciarsi spaventare dall'aspra salita (*duro clivo*): anche in questo caso dunque *clivus* sembra quasi una sorta di termine tecnico per indicare la strada della *virtus*, erta e faticosa da percorrere – e infatti il verbo usato, *nitō*, è lo stesso che usava anche Seneca sia nel passo delle epistole (*ad honesta nitentes*) sia in quello del *De vita beata* (*nitatur*), e sottolinea lo sforzo fisico – e, fuor di metafora, morale – richiesto per superare la salita.

Ancora la medesima immagine, questa volta tematizzata, ricorre poi anche nel quindicesimo libro dei *Punica*, nell'ambito del celebre episodio del bivio, in cui il giovane Scipione si trova a scegliere tra la *Virtus* e la *Voluptas*, come già il suo predecessore Ercole secondo la trazione si era trovato a scegliere tra *Areté* e *Kakía*¹⁹¹. E questa volta è direttamente la *Virtus* a parlare:

*casta mihi domus et celso stant colle penates;
ardua saxoso perducit semita clivo.
asper principio (neque enim mihi fallere mos est)
prosequitur labor. annitendum intrare volenti,
nec bona censendum, quae Fors infida dedisse
atque eadem rapuisse valet.*
(Sil. 15.101-6)

La mia dimora è casta, i miei Penati stanno su un alto colle, un ripido sentiero vi conduce su per un pendio roccioso. Fin dall'inizio (non ho l'abitudine di mentire) sono aspre le prove da seguire. Chi vuole avanzare deve compiere degli sforzi e non tener conto dei beni che l'infida Fortuna è capace di dare e poi di portare via.

(Trad. Vinchesi)

Anche questa volta, non solo viene sottolineato che la *casta* casa della Virtù è posta in un luogo elevato, ma pure che la via che ad essa conduce è quanto mai impervia, in quanto si tratta di un sentiero arduo (*ardua semita*) che si snoda lungo un pendio sassoso (*saxoso...clivo*): alla semplice pendenza si aggiunge dunque l'ospitalità del luogo.

¹⁹¹ L'apologo di Eracle al bivio era attestato già in Senofonte (*Memorabilia* 2.1.21-34), che lo attribuiva a Prodicus di Ceo: per le fonti di Silio v. VON ALBRECHT (1964), pp. 82-3 ed HECK (1970). Più in generale, sull'episodio del bivio e sulla sua fortuna latina v. MORETTI (1999), con particolare riferimento a Lucano, e MORETTI (2007), sul recupero, più sfumato, di motivi legati a questo episodio nella *Pro Caelio* ciceroniana.

È, insomma, il motivo del *durum iter*, che era già stato ripreso in epica latina da Lucano, che così faceva parlare il suo Catone – vera e propria ‘figura’ della Virtus – ai suoi soldati nel nono libro¹⁹²:

*O quibus una salus placuit mea castra secutis
indomita ceruice mori, componite mentes
ad magnum uirtutis opus summosque labores.
Vadimus in campos steriles exustaque mundi,
qua nimius Titan et rarae in fontibus undae,
siccaque letiferis squalent serpentibus arua:
durum iter ad leges, patriaeque ruentis amore
per mediam Libyen ueniant atque inuis temptent,
si quibus in nullo positum est euadere uoto,
si quibus ire sat est;*
(Lucan. 9.379-88)

O voi, a cui, essendovi uniti al mio esercito, è piaciuta, come unica salvezza, la morte coraggiosa, predisponete i vostri animi ad una grande impresa del valore e a grandissime sofferenze. Avanziamo in campi infecondi e luoghi infuocati del mondo, dove il caldo è eccessivo, le acque nelle sorgenti sono scarse, e gli aridi campi sono irti di serpenti morali. È duro il cammino verso la legalità e l’amore della patria che crolla. Vadano per la parte centrale della Libia e sfidino luoghi impraticabili coloro i quali, se ve ne sono, non hanno auspicato di venirne fuori, per i quali, se ve ne sono, è sufficiente il procedere.
(Trad. Lanzarone)

Ma se nel caso di Lucano, che riadatta l’episodio mitico al contesto storico della fine della guerra civile tra Cesare e Pompeo, il *magnum opus* della virtù e i *summi labores* consistono in ultima analisi nell’attraversamento del deserto libico, un *iter* certo *durum*, attraverso luoghi impraticabili (la richiesta è *inuis temptent*), ma che si distacca comunque in parte dall’immagine del *clivus*, d’altra parte Silio, che ripropone l’immagine di un ‘bivio’ allegorico, può riprendere tutti gli elementi caratteristici del nostro motivo. Così, la casa della *Virtus* è posta sulla sommità di un colle (*casta mihi domus et celso stant colle penates*, 15.101), a cui conduce un sentiero scosceso attraverso un pendio sassoso (*ardua saxoso perducit semita clivo*, 15.102). Pertanto, a chi voglia entrare (*intrare volenti*), è richiesto uno sforzo fisico, e metaforicamente morale, espresso da un composto del verbo *nitor*: *annitendum*. Inoltre, pure il riferimento esplicito al *labor* (*asper principio (neque enim mihi fallere mos est) / prosequitur labor*, 15.103-4) è elemento (anche) senecano, su cui Seneca si interrogava esplicitamente in particolare nel passo dell’epistola (*Labor bonum non est. Quid ergo est bonum? laboris contemptio*).

¹⁹² Sul lessico del viaggio nell’episodio di Catone v. VIARRE (1982). Sul recupero del modello dell’apologo di Eracle al bivio v. invece MORETTI (1999).

A questo punto, dunque, tenderei a credere che l'associazione tra la *virtus*, personificata o meno, l'immagine del *clivus*, e l'enfatizzazione del valore del *labor* – esplicitamente esaltato, oppure indirettamente implicato dall'uso del verbo *nitor* – costituisca una costellazione di elementi senecani che il poeta dei *Punica* riprende con una certa consapevolezza tutti insieme. Silio, in altre parole, ripropone la metafora senecana sia nel suo valore complessivo sia nei suoi stessi elementi costitutivi, e ciò tanto in contesti in cui il problema morale è chiaramente tematizzato, come nel passo del bivio, nel libro quindicesimo, o anche nel discorso di Maro nel sesto, quanto in un commento breve e di fatto decontestualizzato come quello del libro quarto, in cui anzi ci si aspetterebbe una lode della *virtus* militare degli uomini, più che di quella morale.

Non solo: mostra inoltre di conoscere anche la fortuna lucanea del motivo: la precisazione della *Virtus* al v. 102 *neque enim mihi fallere mos est* si spiega infatti non solo come evidente presa di posizione contro i costumi dell'avversaria *Voluptas*¹⁹³, ma anche, sul piano intertestuale, come memoria del *Bellum Civile*. In Lucano, infatti, immediatamente dopo le parole citate sopra, Catone precisava che non era sua intenzione ingannare alcuno, o trascinare con sé gli uomini nascondendo i motivi di timore; e anzi esortava chi avesse avuto bisogno di qualcuno che gli garantisse la salvezza a scegliere un'altra strada:

*neque enim mihi fallere quemquam
est animus tectoque metu perducere uulgus.
Hi mihi sint comites, quos ipsa pericula ducent,
qui me teste pati uel quae tristissima pulchrum
Romanumque putant. At qui sponsore salutis
miles eget capiturque animae dulcedine, uadat
ad dominum meliore uia.*
(Lucan. 9.388-94)

E infatti non è mia intenzione ingannare alcuno e guidare la massa nascondendo il rischio. Mi siano compagni questi che i pericoli stessi guideranno, che ritengono bello e da Romani sopportare, sotto i miei occhi, persino le situazioni più tristi. Ma il soldato che sente il bisogno di chi gli garantisca la salvezza ed è preso dalla dolcezza della vita, vada dal padrone per una via migliore.

(Trad. Lanzarone)

Ora, la formulazione siliana (*neque enim mihi fallere mos est*, 15.103) è estremamente simile a quella lucanea (*neque enim mihi fallere quemquam*, 9.388), tantopiù se si considera il fatto

¹⁹³ Anche in Senofonte/Prodicò l'Areté prometteva ad Eracle che non lo avrebbe ingannato: οὐκ ἐξαπατήσω δέ σε προομίους ἠδονῆς, ἀλλ' ἦπερ οἱ θεοὶ διέθεσαν τὰ ὄντα διηγῆσομαι μετ' ἀληθείας, Xen. *mem.* 2.1.27; «Non ti ingannerò con promesse di piacere, ma come gli dei hanno disposto le cose, così io te le esporrò secondo verità» (trad. mia).

che in entrambi i casi ci troviamo nella seconda parte dell'esametro – di fatto è ripreso un intero emistichio, con la *variatio mos est/quemquam*.

Nell'episodio del bivio di Scipione, dunque, Silio non si limita a rielaborare il modello dell'apologo di Prodico di Ceo, ma lo arricchisce di motivi senecani – come, ad esempio, la collocazione della sede della Virtù su un colle, elemento questo del tutto assente nel modello greco –, ed allude infine esplicitamente ad un passo in cui il medesimo episodio era già riecheggiato in epica, e adattato al protrettico di matrice stoica rivolto da Catone ai suoi uomini nel *Bellum Civile*. La memoria poetica, dunque, in questo caso si fonde mirabilmente e inestricabilmente con le istanze filosofiche, e consente al nostro poeta di rifunzionalizzare un apologo che aveva visto la sua prima attestazione già nel quinto secolo, sfruttando i nuovi significati che il concetto di *Areté / Virtus* aveva assunto con le filosofie ellenistiche attraverso il recupero della riflessione morale stoica di Seneca e dell'epica stoicheggiante di Lucano.

4. Non si crede mai alle buone notizie

Di tenore del tutto diverso è invece un altro gruppo di riflessioni sentenziose che riguardano situazioni in cui un personaggio, di fronte a una buona notizia, si mostra particolarmente esitante o incredulo: l'idea che viene rimarcata, in questi casi, è che chi è infelice tende a non credere mai alle buone notizie e, in qualche caso, che comunque è opportuno non credervi, giacché la sorte si è mostrata spesso infida, e potrebbe esserlo ancora.

Così, ad esempio, nel dodicesimo libro dei *Punica*, quando Annibale, a seguito dei due giorni di pioggia mandati da Giove, e soprattutto dell'intervento diretto di Giunone decide di finalmente di allontanarsi da Roma, i cittadini romani esitano alquanto prima di lasciarsi andare alla gioia:

*at procul e muris videre ut signa revelli
Aeneadae versumque ducem, tacita ora vicissim
ostentant nutuque docent, quod credere magno
non audent haerente metu; nec abire volentis,
sed fraudem insidiasque putant et Punica corda,
ac tacitae nativae infigunt oscula matres,
donec procedens oculis sese abstulit agmen
suspectosque dolos dempto terrore resolvit.
(Sil. 12.733-40)*

Ma quando gli Eneadi videro da lontano, sulle mura, togliere le insegne e il condottiero ritirarsi, si guardano l'un l'altro in silenzio e indicano con gesti ciò che non osano credere, tanto li trattiene ancora la paura; e pensano che non abbiano intenzione di andare via, ma che si tratti di inganni e di insidie, proprie dell'animo punico, e le madri in silenzio baciano i figli: finché l'esercito, proseguendo la sua marcia, non si sottrasse alla loro vista, liberandoli dal sospetto degli inganni e dalla paura.

(Trad. Vinchesi)

In questo caso, in realtà, l'esitazione dei Romani è giustificata sia sul piano mitico-storico sia quello intertestuale: essi, infatti, da buoni discendenti di Enea¹⁹⁴, ricordano che i loro progenitori Troiani erano già stati ingannati in modo simile quando i Greci avevano simulato la partenza da Troia. E infatti se da una parte 'cuori Punici' cui si fa riferimento (*sed fraudem insidiasque putant et Punica corda*, 12.737) sembrano ricordare l'*ars Pelasga*, l'arte dell'inganno considerata in questo caso tipicamente greca, di *Eneide 2* (*Tum vero ardemus scitari*

¹⁹⁴ Si ricordi che nei *Punica* i Romani sono definiti sin dal proemio come "Eneadi" (*Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit / Aeneadam*, Sil. 1.1-2).

et quaerere casus, / ignari scelerum tantorum artisque Pelasgae, Verg. *Aen.* 2.105-6, «Allora davvero ardiamo dal desiderio di saperne di più e di chiedere il motivo di ciò, nulla sapendo di un così enorme misfatto e dell'astuzia pelasga», trad. Casali), dall'altra poi è lo stesso gesto di mostrare i territori precedentemente occupati dal nemico, e ora finalmente liberi, a richiamare chiaramente il modello eneadico:

*iamque omnes pandunt portas. ruit undique laetum
non sperata petens dudum sibi gaudia vulgus.
hi spectant, quo fixa loco tentoria regis
adstiterint, hi, qua celsus de sede vocatus
affatus fuerit turmas, ubi belliger Astur
atque ubi atrox Garamas saevusque tetenderit Hammon.*
(Sil. 12.744-9)

Già aprono tutte le porte; da ogni parte il popolo si precipita, lieto, avido di una felicità che poco prima non sperava. Gli uni guardano dove si ergevano le tende del condottiero, gli altri il luogo dove, alto, egli arringava le schiere, dove l'Asture bellicoso si era attendato, dove il feroce Garamante e il crudele Ammone.
(Trad. Vinchesi)

Il modello di questi versi, infatti non può che essere rintracciato¹⁹⁵ in:

*ergo omnis longo solvit se Teucria luctu:
panduntur portae; invat ire et Dorica castra
desertosque videre locos litusque relictum.
hic Dolopum manus, hic saevos tendebat Achilles,
classibus hic locus, hic acie certare solebant.*
(Verg. *Aen.* 2.26-30)

Così tutta la Teucria si scioglie dal suo lungo dolore. Si spalancano le porte, si è felici di andare, e di vedere l'accampamento dorico e i luoghi che hanno abbandonato, la spiaggia che hanno lasciato: qui aveva le tende la schiera dei Dolopi, qui il crudele Achille; questo era il posto delle navi, qui usavano confrontarsi in battaglia con noi.
(Trad. Casali)

Al di là delle buone ragioni che i Romani hanno per temere Annibale e i suoi uomini, tuttavia, l'idea che si tenda a non credere alle buone notizie (e che non sia del resto opportuno farlo) è un motivo proverbiale che in Virgilio non viene esplicitamente tematizzato, mentre nei *Punica* ricorre anche altrove¹⁹⁶. Così, ad esempio, nel sesto libro le donne romane, al

¹⁹⁵ TELG genannt KORTMANN (2018) p. 324.

¹⁹⁶ TELG genannt KORTMANN (2018) p. 322.

rientro dei soldati reduci dalla battaglia del Trasimeno, si mostrano particolarmente diffidenti, e neppure quando vedono tornare i loro cari si liberano del timore:

*pendent ex ore loquentum,
nec laetis sat certa fides, iterumque morantur
orando et uultu interdum sine uoce precati,
quod rogitant, audire pauent*
(Sil. 6.565-8)

Pendono dalle loro labbra e, anche in caso di notizia lieta, non vi credono con sufficiente certezza, e li fermano per chiedere nuovamente, talvolta interrogano con lo sguardo, non con la voce, e temono di ascoltare quello che domandano.
(Trad. Vinchesi)

Nel decimo libro, poi, lo stesso motivo è ripreso da Annibale, quando a seguito del sogno inviatogli da Giunone comincia a disperare del fatto che otterrà una facile vittoria sui Romani dopo Canne e decide di rifiutare il suggerimento di Magone, che lo esortava ad affrettarsi a raggiungere Roma con l'esercito:

*Huic ductor laetas Tarpeio uertice mensas
spondenti, cum quinta diem nox orbe tulisset,
celatis superum monitis clausoque pauore
vulnera et exhaustas saeuo certamine uires
ac nimium laetis excusat fidere rebus.*
(Sil. 10.375-9)

A questi che gli prometteva fastose mense sulla cima Tarpea, quando la quinta notte avesse portato, di seguito, il giorno, il condottiero tiene nascosti gli avvertimenti degli dèi e dissimula il suo timore, ma adduce a pretesto le ferite, le forze spossate dall'atroce combattimento e l'eccessiva fiducia nel successo.
(Trad. Vinchesi)

Ancora nel diciassettesimo libro, poi, la cattura di Siface è occasione per ribadire nuovamente il concetto:

*Inuadunt nanumque fugae atque attollere fessos
annitentem artus reuocato a uulnere telo
corripiunt, tum uincla uiro manicaeque pudenda
addita, et, exemplum non umquam fidere laetis,
sceptriferas arta palmas uinxere catena.*
(Sil. 17.138-42)

Gli sono addosso e lo catturano, senza ferirlo, mentre cerca invano di sollevarsi sulle gambe fiaccate dalla caduta e di fuggire. Gli misero catene e manette, spettacolo disonorevole e ammonimento a non fidare troppo nella sorte prospera, e con stretti legami avvinsero quelle mani che portarono lo scettro.

(Trad. Vinchesi)

Anzi, proprio il re di Numidia, con le sue mani un tempo avvezze a reggere lo scettro e ora incatenate, diventa il simbolo stesso della sorte infida, sulla quale è bene non fare troppo affidamento, soprattutto quando è positiva.

In Stazio, invece, una riflessione molto simile ricorre nel quinto libro della *Tebaide*, quando Ipsipile si mostra esitante nel riconoscere i figli ormai grandi:

sed Lemnos ad aures

*ut primum dictusque Thoas, per tela manusque
inruerant, matremque avidis complexibus ambo
diripiunt flentes alternaque pectora mutant.*

*Illa uelut rupes inmoto saxea uisu
haeret et expertis non audet credere diuis.*

(Stat. *Theb.* 5.720-4)

Ma non appena giunge loro alle orecchie il nome di Lemno e di Toante, fanno irruzione attraverso i guerrieri e le lance. Allora tutti e due, piangendo, si contendono la madre con abbracci appassionati e se la stringono a turno sul petto. Ma lei come una rupe rimane immobile e non muta espressione, non osando credere alla benevolenza degli dei che conosce troppo bene.

(Trad. Micozzi)

Qui, addirittura, la donna sembra ‘pietrificata’ e resta del tutto impassibile, mentre ci si aspetterebbe una reazione di gioia: la stranezza è però spiegata dal fatto che avendo ella più volte sperimentato l’avversità degli dèi – basti pensare alla complessa vicenda di Lemno, dall’ira di Afrodite allo sbarco degli Argonauti, e quindi alla loro ripartenza – non osa più riporre la sua fiducia in loro (*credere diuis*). Considerando tuttavia che in questo caso non è in gioco un intervento diretto della divinità, in effetti ‘credere negli dèi’ significa credere soprattutto nella buona sorte concessa dagli dèi, e non ha quindi un significato diverso da quello della massima che stiamo analizzando.

E ancora, il medesimo motivo ricorre anche nel libro undicesimo, proprio al momento culmine dell’opera – quando si ha cioè lo scontro diretto tra Eteocle e Polinice. Quest’ultimo, infatti, appena prima dell’uccisione reciproca, esorta provocatoriamente il fratello a ‘imparare a soffire le armi’ e, soprattutto, a non fidare troppo – lui che aveva ottenuto per primo lo scettro di Tebe – sulla sua buona sorte:

Nec parcat cedenti atque increpat hostis:
Quo retrahis, germane, gradus? hoc languida somno,
hoc regnis effeta quies, hoc longa sub umbra
imperia! Exilio rebusque exercita egenis
membra uides; disce arma pati nec fidere laetis.
 (Stat. *Theb.* 11.547-51)

L'avversario pur vedendolo cedere non lo risparmia, e anzi impreca contro di lui: "Dove fuggi, fratello? Ecco il risultato del tempo che hai trascorso nell'inazione, fiaccato dal sonno e dagli agi del regno! Ecco l'effetto di un lungo potere protetto nell'ombra! Hai di fronte un corpo allenato dall'esilio e dal bisogno. Impara a sopportare le privazioni e a non fidarti della buona sorte".

(Trad. Micozzi)

E peraltro, la locuzione *fidere laetis* in fine di esametro è esattamente la stessa che si trovava nel passo del diciassettesimo libro di Silio (anche qui, dunque, verso la fine del poema): al di là della vicinanza quanto al significato, si potrebbe dunque in questo caso postulare anche un'allusione diretta e voluta di un poeta all'altro, e più probabilmente di Silio a Stazio, per quanto stabilire una priorità cronologica tra i *Punica* e la *Tebaide* risulti sempre complesso, essendo le opere grosso modo contemporanee¹⁹⁷.

In ogni caso, prescindendo dalla questione dei rapporti reciproci fra i due epici flavi, andrà notato che il motivo in questione, prima che in Silio e in Stazio, ricorre con particolare frequenza nel teatro senecano, in genere in momenti di grande *pathos*, quasi a sottolineare l'imminente precipitare della situazione. Ad esempio, nel *Thyestes*¹⁹⁸, l'omonimo protagonista così rifletteva tra sé quando, nonostante l'apparente ottima accoglienza riservatagli dal fratello, percepiva una sorta di inquietudine:

Proprium hoc miseros sequitur uitium,
numquam rebus credere laetis:
redeat felix fortuna licet,
tamen afflicto gaudere piget.
Quid me reuocas festumque uetas
celebrare diem, quid flere iubes,
nulla surgens dolor ex causa?
Quis me prohibet flore decenti
vincere comam, prohibet, prohibet?
 (Sen. *Thyest.* 939-46)

¹⁹⁷ Cfr. *supra* n. 40 p. 19.

¹⁹⁸ Questo parallelo e il seguente, dall'*Oedipus*, sono cursoriamente notati nel suo commento da TELG genant KORTMANN 2018, p. 322.

È difetto comune degl'infelici non aver mai fiducia in uno stato di nuova serenità: anche se ritorna la fortuna propizia, pure gli afflitti sono restii a rallegrarsi. — Perché mi richiami e mi proibisci di celebrare questo giorno di festa? Perché mi fai piangere, dolore che sorgi senza una causa? Chi m'impedisce di cingermi i capelli con graziosi fiori? Me lo impedisce, me lo impedisce!

(Trad. Giardina)

Nel caso di *Thyestes*, ovviamente, si tratta di ironia tragica, giacché di lì a poco il protagonista scoprirà che il fratello gli ha imbandito le carni dei figli, ma pure il concetto su cui il personaggio ragiona è lo stesso: chi è avvezzo al dolore tende a non credere alle buone notizie, per quanto la buona fortuna possa essere tornata.

E una riflessione simile – anche se non del tutto analoga – si trova anche nell'*Oedipus*. In questo caso siamo all'inizio della tragedia, ed Edipo, sconvolto dalla paura per la pestilenza in corso, all'arrivo del cognato Creonte si chiede se la situazione potrà avere un esito positivo:

*Horrore quatiōr, fata quo uergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat:
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.*

(Sen. *Oed.* 206-9)

Sono scosso dall'orrore, mi chiedo dove voglia mirare il destino, il mio cuore vacilla tremando per un duplice sentimento: quando speranza e paura si mescolano incerte, l'animo dubbioso desidera e insieme teme di sapere.

(Trad. Giardina)

In questo caso, ovviamente, l'ironia gioca sul fatto che sarà proprio il desiderio di sapere, da parte di Edipo, a mettere in moto la tragedia e a portarlo alla tragica rivelazione di essere l'assassino del padre e lo sposo della madre. E se certo in questo caso si ha una differenza fondamentale rispetto al passo siliano da cui siamo partiti e a quello del *Thyestes* citato sopra, dal momento che qui Edipo non ha neppure l'illusione di una buona notizia, ma semmai ne potrebbe avere una qualche speranza, pure la matrice concettuale in un certo senso è la stessa. Anche di fronte alla possibilità di un miglioramento della situazione presente (*ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent*, Sen. *Oed.* 208), colui che si trovi momentaneamente nelle avversità tende a disperare, e dunque prova in ultima analisi una sensazione di timore – e non di speranza, come ci si potrebbe aspettare.

Tuttavia, anche la massima opposta, secondo cui al contrario chi si trova in difficoltà è pronto a chiedere a tutto ciò che possa risollevarlo la sua situazione, è proverbiale, e viene

citata anch'essa nel *corpus* del teatro senecano¹⁹⁹. In particolare, nell'*Eracle* di Euripide, Megara ammoniva così Anfitrione:

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ: καὶ τῶδε χαίρω καὶ φιλῶ τὰς ἐλπίδας.

ΜΕΓΑΡΑ: κἀγώ: δοκεῖν δὲ τὰδόκητ' οὐ χρή, γέρον.

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ: ἐν ταῖς ἀναβολαῖς τῶν κακῶν ἔνεστ' ἄκη.

(Eur. *Herc.* 91-3)

ANFITRIONE: Godo della vita e amo sperare.

MEGARA: Anch'io; ma non si deve credere a ciò che è assurdo, vecchio.

ANFITRIONE: Nel rinvio v'è un rimedio ai mali.

(Trad. Mirto)

In un frammento di Menandro (fr.286-1 K. – A.), invece, si dice che l'uomo sventurato è per natura credulone (εὐπιστον ἀτυχῶν ἐστὶν ἄνθρωπος φύσει). Inoltre, la stessa osservazione si trova in Demostene (ὁ γὰρ βούλεται, τοῦθ' ἕκαστος καὶ οἶεται 3.19) e, nella letteratura latina, in Cesare *ferre libenter homines id, quod volunt, credunt* (*Gall.* 3.18).

Di tale punto di vista si fa portatrice nel corpus senecano Megara – come osserva Billerbeck, influenzata con ogni probabilità dall'analogo personaggio euripideo²⁰⁰ –, affermando che i miseri tendono a credere facilmente a ciò che desiderano troppo. Il suo punto di vista, tuttavia, è presto corretto da Anfitrione, che a differenza di quanto faceva il suo omologo euripideo – il quale si limitava a rafforzare la speranza sostenendo che il differimento stesso dei mali può essere un rimedio – si lancia qui in una breve discussione teorica per contraddire il principio stesso enunciato dalla sua avversaria retorica:

MEGARA: *Quod nimis miseri uolunt,*

hoc facile credunt.

AMPHITRYON: *Immo quod metuunt nimis*

numquam moueri posse nec tolli putant:

prona est timoris semper in peius fides.

(Sen. *HF* 313-6)

MEGARA. Gli infelici s'illudono che avvenga ciò che troppo desiderano.

ANFITRIONE. Anzi, essi credono che non si possa mai mutare o rimuovere ciò che troppo temono: il timore inclina sempre a aspettarsi il peggio.

(Trad. Giardina)

¹⁹⁹ Cfr. BOYLE (2017), p. 408. BILLERBECK (1999), p. 317-8.

²⁰⁰ *Ibid.*

Si ha dunque l'impressione che qui Seneca stia consapevolmente contraddicendo il modello greco, e che metta tali parole in bocca ad Anfitrione proprio per confutare una massima che, come si può sospettare dalla frequenza di quella contraria nel suo *corpus* poetico, evidentemente egli non condivideva, e per ribadire ancora una volta il concetto fondamentale secondo cui chi è avvezzo a temere, è portato a continuare a farlo, e non ritiene che la sua condizione possa migliorare.

Ma ancora, a riprova della 'senecanità' di tale riflessione, cui sia Silio sia Stazio sembrano essersi ispirati, possiamo osservare che una massima simile, condensata in una sintetica ed efficacissima *sententia* di meno di un verso, compare anche nell'*Oetaeus*, quando Alcmena stenta a credere che il figlio abbia davvero raggiunto il cielo:

*Mane parumper – cessit ex oculis, abit,
in astra fertur. fallor an uultus putat
vidisse natum? Misera mens incredula est.
Es numen et te mundus aeternum tenet:
([Sen.] HO 1977-80)*

Resta ancora un poco! È scomparso dal a vista, se n'è andato, sta salendo agli astri. Mi sbaglio o i miei occhi credono di aver visto mio figlio? La mente di un'infelice stenta a crederlo. Ma tu sei veramente un dio e stai nel cielo
(Trad. Cuccioli Melloni)

Sembrerebbe dunque che si tratti di un tema così tipico del nostro poeta da risultare attrattivo non solo agli occhi dei poeti epici di età flavia, ma persino agli occhi di un buon imitatore, quale verosimilmente doveva essere l'autore dell'*Oetaeus*²⁰¹.

²⁰¹ V. *supra* p. 92.

Terzo capitolo. Tipi senecani in epica

A questo punto, dopo aver analizzato la pervasività del modello senecano in alcuni passi specifici dei poemi, possiamo passare a considerare un altro tipo di presenza senecana, ossia quella di una precisa tipologia di figure, che in alcuni dei personaggi delle tragedie senecane sembrano trovare i loro diretti archetipi: mi riferisco al tipo del tiranno e a quello della *lugens*, la donna – e spesso la madre – in lutto. Si tratta infatti in entrambi i casi di presenze ricorrenti in Seneca, ma impiegate con una certa frequenza anche dai poeti epici dei decenni successivi: se però si possa davvero postulare una qualche dipendenza del Pelia o dell'Eeta delle *Argonautiche*, del Creonte della *Tebaide*, e persino dell'Annibale dei *Punica* direttamente dall'Atreo o dal Creonte senecano, e parimenti se e in che misura la Giocasta di Stazio possa essere considerata parente delle Giocaste tragiche di Seneca, e se lo stesso modello possa essere ripreso per altre matrone flavie, sono domande che hanno trovato sinora solo risposte molto parziali.

1. Atreo e gli altri: il modello dei tiranni senecani in epica flavia²⁰²

Per quanto riguarda la figura del tiranno, il fatto che essa sia tipica del teatro senecano e ne costituisca quasi l'emblema è cosa nota da lungo tempo: per quanto riguarda la sua fortuna, invece, se da una parte il teatro moderno è stato fatto oggetto dei più ampi studi sotto questo punto di vista²⁰³, dall'altra, la presenza di tale modello nella poesia latina di età contemporanea o successiva ha ricevuto un'attenzione assai minore da parte della critica, e ciò vale in particolare per la poesia epica di età flavia.

Anche all'interno di questo ambito più ristretto, però, converrà notare sin da subito che la situazione degli studi è comunque disomogenea. Così, l'influenza della poesia senecana, e in particolare della figura di Atreo – forse fra tutti “il tiranno per eccellenza” – sulle *Argonautiche* di Valerio Flacco, e specialmente sul primo libro del poema, identificato da Marco Scaffai come un vero e proprio «dramma nell'epos» in cui domina la figura di Pelia²⁰⁴, è stata riconosciuta già da Franco Caviglia e poi analizzata più nel dettaglio da Daniela Galli nel suo fondamentale articolo del 2002²⁰⁵. Una discreta attenzione, inoltre, è stata dedicata anche alla *Tebaide*: il merito di aver rilevato per prima dei significativi «echi senecani e lucanei» nel poema staziano va attribuito questa volta a Paola Venini²⁰⁶, ma sono soprattutto i recenti contributi di Federica Bessone²⁰⁷ ad aver messo in luce quanto il modello senecano sia pervasivo e come, in particolare, investa il tema del potere, risultando fondamentale per l'analisi di figure come Eteocle, Polinice e, nel finale, Creonte. Ben diversa, invece, è la situazione per quanto riguarda i *Punica* di Silio Italico: in questo caso, il fatto che la trama – che coincide sostanzialmente con la narrazione della seconda guerra punica – di per sé non preveda la presenza di nessuna vera e propria figura tirannica, né mitica né storica, ha

²⁰² Questo capitolo è frutto di una rielaborazione della mia relazione *Imparare dai peggiori: il modello dei tiranni senecani nei poemi epici di età flavia*, presentata al VI Seminario nazionale per Dottorandi e Dottori di ricerca in Studi Latini organizzato dalla CUSL il 10/12/2021 e successivamente pubblicata presso la Biblioteca di ClassicoContemporaneo: VIGNOLA (2022).

²⁰³ Per uno *status quaestionis* aggiornato si veda in particolare GUASTELLA (2019); ma, giacché studiare la fortuna di Seneca spesso significa proprio studiare la fortuna dei suoi tiranni, numerosi elementi di riflessione sul tema si trovano nei diversi contributi del recente *Companion* dedicato alla ricezione del teatro senecano (DODSON-ROBINSON 2016), che dà ampio spazio proprio alla fortuna moderna e contemporanea.

²⁰⁴ SCAFFAI (1986), in particolare p. 233; ma all'analisi della figura di Pelia come tiranno tragico è dedicato poi l'intero contributo.

²⁰⁵ CAVIGLIA (1999), 20-21; GALLI (2002). Sulla figura di Pelia e sugli altri modelli (in particolare quello eneadeo) che concorrono a plasmarla si veda anche GALLI (2005).

²⁰⁶ VENINI (1965).

²⁰⁷ Mi riferisco in particolare a BESSONE (2006) e BESSONE (2008), in cui la figura del tiranno Creonte viene messa a confronto con quella del buon governante Teseo.

comportato una sostanziale sottovalutazione della presenza senecana²⁰⁸: obiettivo del mio lavoro è dunque anche quello di contribuire a gettare luce sulla pervasività del modello di Seneca in Silio.

Soprattutto, però, lo scopo di questo contributo consiste nel mettere a fuoco un problema più specifico: quello dell'autoconsapevolezza dell'agire del tiranno. Infatti, se è vero che il tema della crudeltà del tiranno ai tempi di Seneca e, a maggior ragione, dei Flavi, doveva godere già di una discreta fortuna, soprattutto in ragione della sua diffusione negli esercizi declamatori²⁰⁹, d'altra parte la presenza di una riflessione da parte del tiranno stesso sul proprio agire risultava assai meno comune²¹⁰. Ora, mi sembra che nei *Punica*, in almeno due casi, venga ripreso un tipo di episodio che mostra al massimo grado questa autoconsapevolezza, e cioè quello in cui il tiranno, posto di fronte a un nemico o a un oppositore che gli chiede di condannarlo a morte, sceglie paradossalmente di salvarlo, condannandolo così, di riflesso "a vita". Un caso, dunque, in cui la somma *saevitia* si traveste da somma *clementia*²¹¹, e, mentre finge di preservare l'incolumità fisica dell'avversario, gli toglie in realtà anche l'ultima possibilità di espressione della propria libertà individuale – una possibilità certo estrema, ma la cui importanza pure era stata ribadita a più riprese da Seneca stesso nelle opere morali. Si vedano in particolare questi passi, tratti rispettivamente l'uno, in cui a parlare è lo stesso dio stoico, dal *De providentia*, e l'altro dalle *Epistole a Lucilio*:

Contemnite fortunam: nullum illi telum quo feriret animum dedi. Ante omnia caui ne quis uos teneret inuitos; patet exitus: si pugnare non uultis, licet fugere. Ideo ex omnibus rebus quas esse uobis necessarias uolui nihil feci facilius quam mori. Prono animam loco posui; trahitur, adtendite modo et uidebitis quam breuis ad libertatem et quam expedita ducat uia.

(Sen. *dial.* 1.6.6-7)

²⁰⁸ Ancora nel 2016, DAVIS, nel suo contributo, per il resto molto dettagliato, sull'influenza, soprattutto politica, della tragedia senecana sull'epica di età flavia, affermava che il poema siliano «does not seem to engage significantly with Senecan tragedy»; 57 n. 1.

²⁰⁹ Cfr. Sen. *Rhet. Con.* 1.7, 2.5, 3.6, 4.7, 5.8, e [Quint.] *decl. min.* 253, 254, 261, 267, 269, 274, 282, 288, 293, 322, 329, 345, 351, 352, 374, 382. Sui rapporti fra tragedia (in particolare senecana) e declamazione v. PASETTI ET AL. (2019), XXV-XXVI e CASAMENTO (2002).

²¹⁰ Cfr. BOYLE (2017) ad *Thyest.* 176-204. In generale sulla figura del tiranno nelle declamazioni v. inoltre TABACCO (1985).

²¹¹ Anche in ambito declamatorio la crudeltà del tiranno poteva raggiungere esiti paradossali: ad esempio nella sedicesima delle declamazioni maggiori pseudo-quintiliane, un tiranno che si trova ad avere potere di vita e di morte su due amici finiti per caso sotto il suo dominio, concede ad uno dei due di tornare in patria per andare a trovare la madre diventata cieca, purché l'altro resti e faccia da garante per il suo ritorno; l'amico tornato in patria è però citato in tribunale dalla madre, che vorrebbe obbligarlo a rimanere presso di lei per accudirla, e ciò offre la materia della *controversia*. Anche qui, la crudeltà del tiranno si esplica paradossalmente attraverso un atto di apparente clemenza: egli concede sì a uno dei due giovani di tornare a trovare la madre in difficoltà, ma ad un prezzo tutt'altro che irrisorio. Richiede infatti all'uno di rischiare la propria vita per concedere all'amico di tornare in patria, e mette l'altro nella drammatica condizione di dover scegliere tra la devozione nei confronti della madre e la lealtà nei confronti del suo compagno, peggiorando di fatto la condizione di entrambi. In proposito cfr. SANTORELLI (2014), 175-91.

Non curatevi della fortuna: non le ho dato nessun'arma con cui potesse colpire l'animo. Prima di tutto ho provveduto a che nessuno vi trattenesse contro la vostra volontà; è aperta, la via d'uscita: se non avete voglia di combattere, vi è consentito fuggire. Perciò, di tutte le cose che ho voluto vi fossero inevitabili, nessuna ho reso più facile che morire. È su di un pendio che ho posto l'anima: è trascinata via. Prestate dunque attenzione, e vedrete quanto breve strada, e quanto agevole, conduca alla libertà.

(Trad. Ramondetti)

Hoc est unum cur de vita non possimus queri: neminem tenet. Bono loco res humanae sunt, quod nemo nisi vitio suo miser est. Placet? vive: non placet? licet eo reverti unde venisti.

(Sen. *epist.* 70.15)

Questa è la sola ragione, per la quale non possiamo lagnarci della vita: essa non trattiene nessuno. Gli uomini si trovano in una felice condizione: poiché nessuno è sventurato se non per propria colpa. La vita è gradita, vivi: ti è sgradita, puoi ritornare là donde sei venuto.

(Trad. Boella)

In questa prospettiva, mi sembra utile partire da un'osservazione di Gianni Guastella, che, nel suo studio del 2019 dedicato alla figura del tiranno senecano e alla sua fortuna, ha messo in luce come in realtà nel *corpus* tragico di Seneca, se si escludono l'*Octavia* e l'*Hercules Oetaeus*, il termine *tyrannus* ricorre meno spesso di quanto ci si aspetterebbe: si tratta complessivamente di tredici occorrenze (di cui peraltro sei nel solo *Furens*)²¹². Allo stesso tempo, però, Guastella ha anche giustamente sottolineato come fra queste occorrenze tre o quattro meritino particolare attenzione, in quanto parte di battute pronunciate dal tiranno stesso.

Nel *Furens*, ad esempio, quando Anfitrione chiede a Lico di poter morire per primo, questi si rifiuta di ucciderlo, rispondendogli che chi punisce con la morte tutti indistintamente non sa «essere un vero tiranno»²¹³:

*AMPHITRYON: Hoc munus a te genitor Alcidae peto,
rogare quod me deceat, ut primus cadam.*

*LYCVS: Qui morte cunctos luere supplicium iubet
nescit tyrannus esse: diversa inroga;
miserum veta perire, felicem iube.*

(Sen. *HF* 509-13)

ANFITRIONE: Come padre di Alcide, solo questo favore ti chiedo, l'unico favore che mi si addice di domandarti: che io possa cadere per primo.

²¹² GUASTELLA (2019), 432-5. Le occorrenze sono: *Ag.* 252; *Ag.* 844; *Ag.* 995; *HF* 43; *HF* 512; *HF* 719; *HF* 739; *HF* 897; *HF* 937; *Phaedr.* 1153; *Thyest.* 177; *Thyest.* 247; *Troad.* 303.

²¹³ A proposito di questo passo, già LANZA (1977), 203 osservava che il Lico senecano sembra superare il modello del Lico euripideo: «[e]gli non solo è crudele, ma ne è consapevole; di più: è il teorico della sua crudeltà». Cfr. anche GUASTELLA (2019), 433-4.

LICO: Chi ordina che tutti paghino con la morte non sa essere un vero tiranno; bisogna imporre pene diversificate: vieta di morire a chi è infelice, comanda di morire a chi è felice.
(Trad. Giardina)

Nel *Thyestes*, invece, a parlare è Atreo, che chiarisce qual è per lui la cosa più vergognosa per un tiranno – cioè, neanche a dirlo, restare invendicato²¹⁴:

*Ignave, iners, enervis et (quod maximum
probrum tyranno rebus in summis reor)
inulte, post tot scelera, post fratris dolos
fasque omne ruptum questibus vanis agis
iratus Atreus?*
(Sen. *Thyest.* 176-80)

Vile, inerte, snervato e – quel che considero la massima onta per un monarca al culmine della potenza – invendicato, dopo tanti delitti, dopo la perfidia del fratello e ogni sacro vincolo infranto, ti abbandoni a vani lamenti, così dunque sei irato Atreo?
(Trad. Giardina)

E poco dopo, dialogando con il *satelles*, specifica che non si accontenterà di una semplice uccisione. È un «tiranno clemente» colui che si limita ad uccidere:

*SATELLES: Ferro peremptus spiritum inimicum expuat.
ATREVS: De fine poenae loqueris; ego poenam volo.
Perimat tyrannus lenis: in regno meo
mors impetratur.*
(Sen. *Thyest.* 245-8)

ACCOLITO: Trafitto dalla spada, sputi fuori l'anima nemica.
ATREO: Tu parli della fine di un supplizio, io voglio il supplizio. Un tiranno mite può sopprimere subito: nel mio regno la morte è una grazia da ottenere.
(Trad. Giardina)

La formulazione, qui, è assai simile a quella del *Furens*: anche per Atreo, come per Lico, il sommo artificio della crudeltà consiste proprio nel trasformare la morte in un bene da impetrare. Tale motivo ricorre anche nel dialogo tra Elettra ed Egisto nell'*Agamennone*:

*ELECTRA: Concede mortem.
AEGISTHVS: Si recusares, darem.
Rudis est tyrannus morte qui poenam exigit.
ELECTRA: Mortem aliquid ultra est? AEGISTHVS: Vita, si cupias mori.*

²¹⁴ Per un'analisi dettagliata del dialogo tra Atreo e il *satelles*, si rimanda a SCHIESARO (2003), 155-63; v. anche GUASTELLA (1999), 32-4.

(Sen. *Ag.* 994-7)

ELETTRA: Concedimi di morire.

EGISTO: Te lo concederei, se tu lo rifiutassi. È un tiranno inesperto quello che castiga con la semplice morte.

ELETTRA: C'è qualcosa di peggio della morte? EGISTO: La vita, se desideri morire.

(Trad. Giardina, con modifiche mie)

Questa volta, addirittura, si passa dal piano teorico al piano pratico: Elettra qui sta chiedendo esplicitamente la morte, ma Egisto, tiranno tutt'altro che *rudis*, si rifiuta di concedergliela, e argomenta con concettismo pieno di crudeltà (di fronte alla stessa vittima!) che, per chi desidererebbe appunto morire, la vita possa essere una punizione anche peggiore²¹⁵.

Appare evidente, dunque, che il tiranno in Seneca sembra caratterizzarsi e autocaratterizzarsi quasi statutariamente come colui che ha portato la crudeltà alla più elevata raffinatezza e che, essendo perfettamente padrone, da una parte, delle proprie passioni (*in primis*, ovviamente, dell'ira) e, dall'altra, del destino altrui, ha letteralmente un potere "di vita o di morte" sui suoi nemici, e sa usarlo a suo piacimento in entrambi i sensi, imponendo la morte a chi vorrebbe vivere e al contrario negandola a chi è così disperato da bramarla, allo scopo di vendicarsi comunque nel modo più spietato possibile²¹⁶.

²¹⁵ Lo stesso tema ricorre anche nella *Medea*; questa volta, però, colei che medita una vendetta "tirannica" è l'eroina eponima, che appunto decide di lasciare in vita il fedifrago Giasone perché abbia a patire una pena ancor più dolorosa: *Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae / [...] date peius aliud, quod precer sponso malum / vivat*, vv. 13-20; «Ora venitemi vicino, dee vendicatrici dei delitti [...] date a me qualcosa di più grave, una sventura che io possa augurare al mio sposo», trad. Giardina.

²¹⁶ Il medesimo paradosso, per cui il poter morire è da considerarsi un beneficio difficile da ottenere, ricorre anche in Lucano: una prima volta nel secondo libro, in riferimento al contesto delle guerre civili (*Crimine quo parui caedem potuere mereri? / Sed satis est iam posse mori*. 2.108-9; «Per quale crimine i piccoli poterono meritare di essere uccisi? Ma è già sufficiente il poter morire»), e poi ancora nel sesto, dopo il macabro rito compiuto da Erittone (*A miser extremum cui mortis munus inique / eripitur, non posse mori*. 6.724-5; «Ah, sventurato, a cui è ingiustamente sottratto l'estremo dono della morte, non poter più morire!»). Ma le occorrenze del verbo *mori* in sentenze dal significato paradossale sono assai più numerose: così ad esempio nel quarto libro si afferma addirittura che gli dei nasconderebbero agli uomini che la morte è cosa positiva per permettere loro di sopportare la vita (*Agnoscere solis / permissum quos iam tangit uicinia fati, / victurosque dei celant, ut uiuere durent, / felix esse mori* 4.517-20; «Riconoscere che la morte è una fortuna è permesso solo a coloro che sono già toccati dall'approssimarsi della morte, e gli dei lo nascondono a coloro che sono destinati a sopravvivere, affinché sopportino la vita»), mentre nel quinto libro la folla dei soldati giunge ad affermare che per Cesare, il quale si era appena spinto in mare aperto sulla barchetta di Amiclate, sarebbe stato addirittura crudele voler morire, dal momento che la vita di molte persone dipendeva dalla sua (*Cum tot in hac anima populorum uita salusque / pendent et tantus caput hoc sibi fecerit orbis, / saenitia est noluisse mori*. 5.685-7; «Dal momento che la vita e la salvezza di tanti popoli dipendono da questa persona e si gran parte del mondo si è scelta questo capo, è crudeltà voler morire»), trad. Lanzarone, qui come nei passi precedenti): in proposito v. MORETTI (1984), 39-40, con ulteriori occorrenze. Ciò che distingue questi passi rispetto a quelli che abbiamo considerato in Seneca, tuttavia, è il fatto che qui, sebbene si stia riflettendo sul tema della morte come estrema, paradossale possibilità concessa dalla vita, non è mai un tiranno o una figura di potere a parlare in prima persona teorizzando, appunto, il suo potere di vita o di morte sull'avversario.

A questo punto, dunque, possiamo passare a chiederci che cosa venga recepito di tali insegnamenti nei *Punica*, chiarendo innanzitutto chi sia il “tiranno” a cui ci riferiamo. Se infatti in Valerio Flacco hanno chiaramente tratti tirannici i personaggi di Pelia ed Eeta, e nella *Tebaide*, anche a motivo della vicenda mitica e della rilevanza, assolutamente fondamentale, assunta dal tema del potere, possiamo dire di aver quasi l'imbarazzo della scelta²¹⁷, con un Eteocle, un Polinice e soprattutto un Creonte²¹⁸ tutti e tre parimenti assetati di potere, nei *Punica* la vicenda, di per sé – se si esclude il brevissimo *excursus* sulla storia di Siracusa²¹⁹ –, non prevedrebbe la presenza di alcun tiranno. Tanto Roma quanto Cartagine, infatti, sono governate da un'assemblea, un *senatus*, e i protagonisti dell'*epos* sono, dall'una e dall'altra parte, dei *duces* o comunque dei magistrati.

Eppure, un personaggio che incarna con ottima approssimazione la figura del despota c'è, ed è ovviamente Annibale: temuto dai suoi concittadini quasi al pari di un dio e crudele nel modo più raffinato, egli è accostato al paradigma del *tyrannus* dal narratore stesso, che lo definisce sorprendentemente come tale in più occasioni nel corso dell'intero poema (1.239, 2.239, 4.707, 5.202, 11.31).

Ancora una volta, però, ciò che interessa ai nostri fini è considerare soprattutto il suo *agire* da tiranno e, ancor di più, la sua autoconsapevolezza nel farlo: Annibale, infatti, proprio come i tiranni senecani, mostra una sorprendente lucidità nell'azione, cui si unisce la capacità

²¹⁷ Nell'intero poema staziano il termine *tyrannus* compare in tutto solo sette volte (1.34; 2.445; 3.82; 3.110; 3.570; 5.716; 11.654), di cui però almeno tre sono particolarmente significative. Il primo è all'interno della sezione introduttiva, quando viene presentato l'argomento del poema: si parlerà appunto dei fratelli, tiranni gemelli, che aspirano allo scettro esiziale di Tebe (*Tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro / facta canam: nunc tendo chelyn satis arma referre / Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis / nec furis post fata modum*. Stat. *Theb.* 1.32-5; «Un giorno verrà, quando, reso più ardito dall'estro delle Muse, canterò le tue gesta: per ora mi limito a tendere la mia cetra. Mi basta raccontare la guerra tebana, lo scettro che fu fatale a due tiranni, la furia che dilaga oltre la morte»); la stessa parola, poi, ricorre anche quando, ormai morti i fratelli, la tragedia di Tebe trova una prosecuzione nel dominio dispotico di Creonte, che, spinto dall'amore dello scettro, sale ancora una volta al soglio funesto per i tiranni Aonii (*Scandit fatale tyrannis / flebilis Aoniae solium: pro blanda potestas / et sceptri malesuadus amor! Numquamne priorum / haerebunt documenta novis?* Stat. *Theb.* 11.654-57; «Sale piangendo sul trono fatale ai tiranni della Beozia. Ah, seduzione del potere, e amore dello scettro, che è così malvagio consigliere»). Il termine *tyrannus*, inoltre, è usato da Eteocle stesso quando, nel secondo libro, poco dopo aver dichiarato di volersi tenere lo scettro di Tebe, afferma che lo fa perché il popolo non debba obbedire a un *dubius tyrannus*, vale a dire a un tiranno che cambia ogni anno, come avrebbe voluto il patto iniziale: *Iam pectora volgi / adsuevere iugo: pudet heu! Plebisque patrumque, / ne totiens incerta ferant mutentque gementes / imperia et dubio pigeat parere tyranno*, Stat. *Theb.* 2.442-5; «Ormai gli animi dei sudditi si sono abituati a questo giogo; ho ritengo, ahimé, per il popolo e per i nobili padri: che non debbano tante volte sopportare l'incertezza e lamentarsi di mutare chi li governa, e non abbiano a ramaricarsi di obbedire a un re di dubbia autorità», trad. Micozzi, qui come nei passi precedenti.

²¹⁸ Una volta ascenso al trono, infatti, questi, letteralmente ‘impregnato dei cattivi costumi della corte’ (che rivelano però la sua vera indole), assume subito il ruolo di tiranno e immediatamente ordina di impedire la sepoltura agli Argivi: *Primum adeo saevis inbutus moribus aulae / indicium specimenque sui inbet igne supremo / arceri Danaos, nudoque sub axe relinqui / infelix bellum et tristes sine sedibus umbras*. Stat. *Theb.* 11.661-4; «Al punto che, contaminato dai crudeli costumi del palazzo (primo segno rivelatore della sua indole), ingiunge di vietare ai Greci il rogo supremo, e ordina che i poveri soldati defunti e le tristi ombre senza dimora siano abbandonati sotto il cielo aperto», trad. Micozzi.

²¹⁹ Sil. 14.79-109.

di teorizzare apertamente la perizia della sua crudeltà. E in questo caso un passo paragonabile a quello dell'undicesimo libro della *Tebaide* si ha già nel libro settimo, nell'ambito di un episodio di importanza nel complesso ridotta all'interno dell'economia del poema. Siamo infatti poco dopo la battaglia del Trasimeno, in una fase della guerra in cui i Cartaginesi stanno di fatto avendo la meglio, ma soffrono per la strenua resistenza di Fabio Massimo, che intende evitare lo scontro diretto; pertanto, Annibale decide di interrogare Cilnio, un guerriero italico fatto prigioniero dai Punici, per avere notizie più precise proprio su Fabio (7.29-73). A dispetto della situazione per lui assolutamente sfavorevole, Cilnio però è tutt'altro che intimorito da Annibale: decide anzi di magnificare in un discorso alquanto esteso (7.34-68) il valore del *Cunctator*, e giunge a provocare apertamente il suo potente nemico, sostenendo che anche nel fiore degli anni egli non sarebbe in grado di eguagliare il vigore del vecchio. La ragione di tale comportamento ce la chiarisce il narratore: il giovane aretino desidera suscitare la furia di Annibale e ottenere così la morte (*ardens extrema mali et rumpere vitam*, 7.33; «bramando por fine alle sue sventure e troncane la vita», trad. Vinchesi), considerata preferibile rispetto alla prospettiva di una lunga prigionia sotto i proverbialmente crudeli Cartaginesi²²⁰.

Ora, se teniamo conto del fatto che Annibale nei *Punica* è caratterizzato come personaggio costituzionalmente incline all'ira, il piano di Cilnio sembrerebbe avere ottime probabilità di successo. Del resto, il condottiero punico è colui che nel primo libro ha letteralmente “indossato” le ire di Giunone (*iamque deae cunctas sibi belliger induit iras / Hannibal*, 1.38-9; «già il bellicoso Annibale si è fatto carico di tutte le ire della dea», trad. Vinchesi), facendosene esecutore terreno. E successivamente, nel corso del poema, quello dell'ira è diventato addirittura una sorta di *fil rouge* che collega tra loro i diversi membri della famiglia Barca, quasi fosse un tratto ereditario. È infatti proprio grazie al volto torvo che Annibale riconosce come proprio il figlioletto ancora infante (ma già irato) nel libro terzo²²¹, mentre Amilcare, padre di Annibale, conserva la sua *rabies* persino nell'oltretomba²²².

²²⁰ Cfr. p. es. Sil. 1.169-70: *at Poeni, succensa ira turbataque luctu / et saevis gens laeta, ruunt tormentaue portant*; «Ma i Punici, razza che gioisce nella crudeltà, si precipitano su di lui ardenti d'ira e sconvolti per il dolore», trad. Vinchesi. Sulla crudeltà di Annibale si veda anche il celebre ritratto liviano: *Has tantas viri virtutes ingentia vitia aequabant: inhumana crudelitas, perfidia plus quam Punica, nihil veri, nihil sancti, nullus deum metus, nullum ius iurandum, nulla religio*, Liv. 21.4.9; «queste tanto grandi virtù dell'uomo le pareggiavano vizi ingenti: una crudeltà disumana, una perfidia eccessiva anche per un Cartaginese, niente di vero, niente di santo, nessun timore degli dei, nessun rispetto per il giuramento, nessuna religione», trad. mia.

²²¹ *Ora parentis / agnosco torvaque oculos sub fronte minaces / vagitumque gravem atque irarum elementa mearum*, Sil. 3.75-7; «Riconosco in lui i tratti di mio padre, gli occhi minacciosi sotto la fronte fiera e, nel cupo vagito, i segni dei miei stessi furori», trad. Vinchesi. Su tale episodio si veda la dettagliata analisi di FUCECCHI (1992); più in generale sul tema dell'ira nei *Punica* v. invece GIAZZON (2011).

²²² *Si studium et saevam cognoscere Hamilcaris umbram: / illa est (cerne procul) cui frons nec morte remissa / irarum servat rabiem*, Sil. 13.732-4; «Se desideri conoscere anche l'ombra feroce di Amilcare, è quello (guarda laggiù) la cui

Nell'episodio del settimo libro, tuttavia, Annibale si mostra più pronto del proprio interlocutore, riuscendo a intuirne il proposito suicida, e a prevenirlo:

*Quem cernens avidum leti post talia Poenus
“Nequiquam nostras, demens,” ait “elicis iras
et captiva paras moriendo evadere vincla.
Vivendum est. Arta seruentur colla catena.”*
(Sil. 7.70-2)

‘Invano, o insensato’ disse ‘cerchi di provocare la mia ira e di sfuggire con la morte alle catene della prigionia. Devi vivere. Stringete i ferri intorno al suo collo’.
(Trad. Vinchesi)

Annibale, dunque, ha compreso perfettamente il piano di Cilnio, e la sua decisione di mantenere in vita l'avversario nasce da un perfezionamento della *saevitia*, e non da un moto di *clementia*. Nell'ottica perversa del Cartaginese, la morte non sarebbe altro che un modo di sfuggire alla prigionia, un inganno che lo priverebbe del suo potere di vita e di morte sul prigioniero. Ma c'è di più: in questo passo Annibale non solo si mostra in grado di dominare e differire la propria ira, ma ne discute con aperta consapevolezza. Egli si rende conto che Cilnio sta tentando di sfruttare quello che ritiene un suo punto debole (*nequiquam nostras, demens...elicis iras*)²²³, e per tutta risposta reagisce con freddezza e lucida – ma allo stesso tempo perfida – calma: quasi come se avesse appreso la lezione dell'Atreo e dell'Egisto senecani, sa bene che sarebbe segno di inesperienza punire con la morte chi la desidera, e decide dunque di pronunciare un'inesorabile condanna “a vita” (*vivendum est*).

Ma non è questo l'unico passo in cui Annibale agisce in tal maniera. Più avanti, infatti, nel libro undicesimo, troviamo un episodio in cui l'aspirazione di Annibale al potere assoluto

fronte non si distende neppure dopo la morte, ma conserva la sua collera rabbiosa», trad. Vinchesi. L'incontro di Scipione con Amilcare durante la *nékyia* è stato analizzato da REITZ (1982), 106-9.

²²³ Una strategia simile era tentata anche da Edipo nella Tebaide: nel libro undicesimo, infatti, quest'ultimo cerca di stuzzicare a bella posta il nuovo sovrano allo scopo di ottenere la condanna a morte (*Exilium intendis. Timida inclementia regum / ista! Feros avidus quin protinus inbuis enses? / crede, licet, veniat cupidus parere satelles / intrepidusque secet non evitantia colla. / Incipe! An expectas, ut pronus supplice dextra / sternar et inmitis domini vestigia quaeram? / Finge autem temptare, sines?* Stat. *Theb.* 11.684-90; «È questa una prova ben vile della spietatezza di un tiranno! Perché invece non immergi nel sangue, insaziabile, la tua spada spietata? Credimi, lo puoi: accorra un cortigiano bramoso d'obbedirti e, senza scrupoli, recida dal collo questa testa che non si sottrae. Datti da fare! O forse aspetti che sia io a prostrarmi a terra e a cercare con supplice mano i piedi del mio padrone implacabile? E immagina che pure io tenti di farlo: lo permetterai?»). La sua strategia viene tuttavia rivelata dalla figlia Antigone, e risulta alla fine inefficace (*Et nunc ecce tuas irritat callidus iras / suppliciumque cupit; sed tu maioribus, oro, / imperii potiare bonis, altusque iacentes / praetereas, et magna ducum vereare priorum / funera*, Stat. *Theb.* 11.716-20; «E ora, ecco, egli provoca abilmente la tua collera e agogna il castigo. Ma tu, ti prego, gioisci dei maggiori vantaggi che ti dispensa il potere, e, dall'alto della tua posizione, non badare a chi è prostrato e rispetta l'immensa rovina dei signori di un tempo», trad. Micozzi, come sopra): il presupposto implicito anche qui è che di fronte a un tiranno non si può chiedere apertamente la morte – ricordiamo del resto come era finito il tentativo di Elettra in Seneca –, ma la si può ottenere semmai con l'inganno.

si scontra con un'opposizione eminentemente politica: quella capuana, che trova il suo ultimo rappresentante in Decio, strenuamente leale nei confronti di Roma e pertanto del tutto avverso al nuovo potere cartaginese (11.155-258)²²⁴. Decio, infatti, non solo si mantiene in cuor suo fedele agli antichi alleati, ma esorta anche i concittadini, in una lunga arringa, a non passare dalla parte dei Punici (11.160-88), mantenendosi, lui solo, almeno moralmente libero (*liber, ueluti nullus penetrasset in urbem / Hannibal*, 11.229-30; «libero, come se Annibale non fosse mai entrato nella città», trad. Vinchesi).

La vera prova della sua grandezza si ha però nel momento in cui si trova al cospetto di Annibale, e non perde la propria fermezza, ma passa persino a rimproverare aspramente il potente nemico (*et maior Capuaa mens imperterrita mole / invicta stabat torvoque minacia vultu / iussa ducis verbisque etiam incessabat amaris*, 11.208-9; «quell'anima più grande di tutta Capua restava imperterrita, ferma nella sua grandezza invincibile, e ascoltava con sguardo torvo gli ordini minacciosi del condottiero, e anzi lo attaccava con aspre parole», trad. Vinchesi). Di fronte a tale inattesa opposizione, questa volta il Cartaginese non riesce a reprimere un moto di vera e propria rabbia:

*Suffuderat ora
sanguis, et a toruo surgebant lumine flammae.
Tum rictus spumans et anhelis faucibus acta
uersabant penitus dirum suspiria murmur.
Sic urbem inuectus, toto comitante senatu
et uulgo ad spectanda ducis simul ora ruente,
effundit cunctam rabiem irarumque procellas.
(Sil. 11.218-24)*

Il volto era soffuso di sangue e gli occhi fiammeggiavano torvi. La bocca schiumava e il respiro affannato che usciva dal fondo della sua gola ansimante suscitava un fremito terribile. Così, entrato nella città, mentre tutto il senato lo accompagnava, e il popolo si precipitava per vedere il volto del condottiero, egli dette sfogo a tutta la sua collera e alla tempesta della sua ira.

(Trad. Vinchesi)

È questa una descrizione molto precisa della fenomenologia dell'ira, in cui è peraltro possibile riconoscere molti dei sintomi dell'ira elencati nel *De ira* senecano²²⁵:

²²⁴ Per un confronto con la fonte liviana (Liv. 23.7.4-12; 23.10) si veda il commento di SPALTENSTEIN (1990) *ad loc.* e più specificamente AUHAGEN (2011), 93-5. Sulla figura di Decio in Silio Italico, v. anche MCGUIRE (1997) 219-29, che offre un'analisi molto dettagliata del personaggio, ma forse leggermente viziata dalla sua tesi di fondo – cioè che, dal momento che non commette effettivamente suicidio per riaffermare la propria libertà, Decio sarebbe di fatto un impostore, che chiede ai suoi concittadini di compiere un atto che egli stesso rifugge.

²²⁵ Inoltre, anche l'immagine delle *procellae irarum*, seppur indirettamente, sembra rimandare a Seneca per l'impiego della metafora marina nella descrizione dei moti dell'animo v. LOTTITO (2001), 15-20 e *passim*.

nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt.

(Sen. *dial.* 3.1.3)

giacché come di chi è pazzo i sintomi sicuri sono lo sguardo pronto a tutto e minaccioso, la fronte accigliata, la faccia torva, il passo troppo rapido, le mani sempre in movimento, il colore mutato del viso, il respiro frequente e troppo intenso, così di chi si adira segni identici sono gli stessi.

(Trad. Ramondetti)

Inoltre, è interessante osservare che anche in questo caso la scelta di Annibale è la medesima: ancora una volta, egli decide di non uccidere il prigioniero sul momento, ma di mantenerlo in vita per una successiva punizione nella madrepatria: così lo fa legare e imbarcare per Cartagine²²⁶, riservandolo, letteralmente alle sue *lentae irae* (*reduci lentas seruatus ad iras*, 11.378; «riservato alla lenta ira del reduce Annibale», trad. Vinchesi).

E se da una parte la crudeltà del comandante cartaginese si esplica di nuovo in un (previsto) differimento e perfezionamento della pena, e dunque il soddisfacimento della sua ira viene sapientemente rimandato a un momento successivo allo scopo preciso di infliggere una punizione ulteriore, che coincide con l'indugio, dall'altra il fatto che tale comportamento possa essere riconosciuto come proprio di un tiranno è sottolineato anche da Decio stesso, che mentre viene legato pronuncia tali parole:

*At Decius, dum uincla ligant, "Necte ocius" inquit
"nam sic Hannibalem decet intrauisse) catenas,
foederis infausti pretium. Sic uictima prorsus
digna cadit Decius. Nec enim te sanguine laetum
humano sit fas caesis placasse iuuencis.
En dextra! En foedus! Nondum tibi curia necdum
templorum intrati postes: iam panditur acri
imperio carcer. Perge ac primordia tanta
accumula paribus factis. Mihi fama sub umbras
te feret oppressum Capuae cecidisse ruinis."*

(Sil. 11.247-56)

Ma Decio, mentre è incatenato, 'Annoda più in fretta' dice 'queste catene (è così che conviene che Annibale faccia il suo ingresso), prezzo di un patto infausto. Così, dunque, cade, degna vittima, Decio. Sarebbe sacrilegio placare con un sacrificio di giovenchi te, che ti appaghi solo di sangue umano. Oh, quale destra! Oh, quale patto! Non sei ancora entrato nella curia, non hai varcato ancora la soglia dei templi e già il carcere si apre sotto i tuoi duri ordini.

²²⁶ Sarà poi solo per un caso – oppure, se seguiamo il poeta dei *Punica*, per un intervento divino –, che grazie a un naufragio egli riuscirà a sfuggire a un supplizio già pressoché sicuro, cfr. Sil. 11.377-80.

Continua, e a così grandi inizi aggiungi imprese che li uguagliano. A me, nel regno delle ombre, la fama annuncerà che sei caduto, schiacciato sotto le rovine di Capua’.
(Trad. Vinchesi)

Ciò che viene notato dall’oppresso qui è innanzitutto che il nuovo dominatore dà prova del suo potere dispotico sin dal suo primo impossessarsi dalla città (*nondum tibi curia necdum / templorum intrati postes: iam panditur acri / imperio carcer*, 11.252-4): Annibale a Capua, prima ancora di entrare nei templi, ha spalancato le porte del carcere. Ma c’è di più: quando accusa il Cartaginese di essere *laetus humano sanguine*, Decio in realtà gli sta rinfacciando, sia pure attraverso l’uso di una metafora, di essere un vero e proprio tiranno. Il riferimento è infatti alla celeberrima immagine usata da Platone nella *Repubblica* e poi ripresa con minima variazione anche da Seneca nel *De clementia*, secondo cui, appunto, il tiranno differisce dal buon governante proprio per il fatto che, letteralmente “dopo aver gustato carne umana”, egli non può fare a meno di trasformarsi in un lupo o in una bestia feroce:

- Τις ἀρχὴ οὖν μεταβολῆς ἐκ προστάτου ἐπὶ τύραννον; ἢ δῆλον ὅτι ἐπειδὴν ταῦτὸν ἄρξεται δρᾶν ὁ προστάτης τῷ ἐν τῷ μύθῳ ὃς περὶ τὸ ἐν Ἀρκαδίᾳ τὸ τοῦ Διὸς τοῦ Λυκαίου ἱερὸν λέγεται;

- Τις; ἔφη.

- Ὡς ἄρα ὁ γευσάμενος τοῦ ἀνθρωπίνου σπλάγχνου, ἐν ἄλλοις ἄλλων ἱερείων ἐνὸς ἐγκατατετμημένου, ἀνάγκη δὴ τούτῳ λύκῳ γενέσθαι. ἢ οὐκ ἀκήκοας τὸν λόγον;
(Plat. *rep.* 565d-e)

‘Qual è dunque l’inizio della trasformazione da capo a tiranno? o non è chiaro che essa ha luogo quando il capo comincia ad agire proprio come nel mito che si racconta a proposito del santuario di Zeus in Arcadia?’

‘Quale?’

‘Questo: chi ha assaggiato un pezzetto di interiora umane che è stato mescolato con quelli di altre vittime, costui è necessario che si trasformi in un lupo. Non hai sentito questa storia?’

(Trad. Vegetti)

Quid interest inter tyrannum ac regem (species enim ipsa fortunae ac licentia par est), nisi quod tyranni in voluptatem saeviunt, reges non nisi ex causa ac necessitate? [...] quis tamen umquam tyrannus tam avidè humanum sanguinem bibit quam ille, qui septem milia civium Romanorum contrucidari iussit [...]?
(Sen. *dem.* 1.11.4; 12-2)

Che differenza sussiste tra il tiranno e il re (l’apparenza in sé della loro sorte e l’arbitrio sono uguali, infatti), se non quella che i tiranni infieriscono per piacere, i re solo se costretti da un inderogabile motivo? [...] tuttavia quale tiranno ha mai bevuto il sangue umano in maniera tanto ingorda quanto lui, che dispose di far massacrare settemila cittadini romani [...]?
(Trad. Malaspina, con modifiche mie)

Nello scambio di battute tra Decio ed Annibale, dunque, il motivo della tirannia, di fatto sotteso a tutto l'episodio, viene portato alla luce; ma, soprattutto, se Annibale si comporta implicitamente come un tiranno tragico, Decio ne smaschera il dispotismo riagganciandosi alla caratterizzazione tipica del tiranno sul piano politico e morale. Del resto, il mondo dei *Punica* rimane sempre quello della storia, e non del mito: così l'oppositore del despota non è più lo sventurato eroe tragico, ma il cittadino libero, il cui drammatico scontro con il potere non può prescindere da implicazioni politiche e filosofiche²²⁷.

Nel complesso, dunque, sembra di poter dire che il poeta dei *Punica*, anche in assenza – almeno nei passi qui considerati – di riferimenti e allusioni dirette alle tragedie, abbia fatto tesoro della lezione dei tiranni senecani e, proprio come i suoi modelli, non si limita ad applicarla, ma la teorizza anche apertamente, da *tyrannus non rudis*. Non solo: questa mossa è divenuta ormai così tipica e prevedibile che in genere è il suddito stesso, prevenendo la condanna “a vita”, a ricercare spontaneamente la morte attraverso una sfida aperta al detentore del potere. Del resto, nella Capua dei *Punica*, trasformatasi anch'essa con l'avvento dei Cartaginesi in una terra adatta a ogni nefandezza, siamo in un mondo in cui ormai la crudeltà elevata ad arte e la brama di potere hanno pervertito ogni valore: così persino l'estremo beneficio della natura, la possibilità di morire, diventa un privilegio concesso a proprio piacimento dal signore di turno, e agli altri non resta, come voleva l'Atreo di Seneca, che impetrarlo – inutile dirlo – invano.

²²⁷ Tanto più che nel personaggio di Decio è stato riconosciuto da AUHAGEN (2011) un vero e proprio eroe stoico.

2. Ecuba, Marcia e le altre: la figura della madre in lutto, da Seneca ai poemi flavi

Un'altra figura tipica del teatro senecano è quella della donna in lutto, che piange il marito, o un figlio morto in guerra – o che addirittura che si appressa allo scontro decisivo in cui troverà la morte. Un esempio paradigmatico di tale tipo di personaggio, in Seneca, è costituito dall'Ecuba²²⁸ delle *Troades*, che dopo la caduta della sua città si trova a piangere il marito Priamo, il figlio Ettore e Troia tutta²²⁹; ma nella stessa tragedia troviamo anche Andromaca la vedova di Ettore, che oltre alla morte del marito sarà costretta ad assistere anche a quella del figlio Astianatte, e se ampliamo un po' il campo di indagine, e non ci limitiamo a considerare unicamente la donna che ha subito un lutto, ma anche quella che sta per subirlo, possiamo aggiungere all'elenco la Giocasta delle *Phoenissae* (insieme con quella dell'*Edipo*), modello importante per la Giocasta staziana.

2.1. Imilce e il sacrificio del figlio in Silio Italico

Nei *Punica* di Silio Italico, una prima figura femminile che ricorda i personaggi senecani è costituita dalla moglie spagnola di Annibale, Imilce. Si tratta – è opportuno notarlo sin da subito – di un personaggio in cui nelle fonti storiche non c'è quasi traccia, e nel delineare il quale possiamo dunque immaginare che Silio abbia goduto di ampi margini di libertà.

L'unico tra gli storici a parlare di una sposa del comandante cartaginese è infatti Livio²³⁰, ma anche questi si limita unicamente a ricordare che la moglie di Annibale era originaria di Castulone, senza farne neppure il nome. Nei *Punica*, invece, alla donna è riservato uno spazio abbastanza ampio. Imilce compare una prima volta nel terzo libro (vv. 61-157),

²²⁸ Sulla figura di Ecuba come *lugens* v. PAPAIOANNOU (2007), p. 249, che tuttavia si riferisce al personaggio di Ecuba nelle *Metamorfosi* ovidiane (vv. 13.402-575); in proposito, v. anche il commento di HARDIE (2015), *passim* e in particolare pp. 296-7; più recentemente, la figura di Ecuba in lutto come modello per la Cornelia lucanea è stata analizzata da TZOUNAKAS (2018). Su altri possibili modelli tragici per la figura di Cornelia v. anche AMBÜHL (2015), pp. 123-4, 285-6, che ritiene che nel personaggio di Cornelia, o almeno in alcuni passi che la riguardano, si possano cogliere echi della figura di Absirto (in partic. a 8.97-100) e di alcune donne tebane coinvolte nella tragedia di Eteocle e Polinice, come Argia ed Evadne, ma anche della Atena delle *Supplici* euripidee, che con il suo intervento fa in modo che la guerra prosegua.

²²⁹ Il lamento di Ecuba, accompagnata dalle donne Troiane, costituisce la parodo della tragedia: in particolare, ai vv. 67-130 viene compianto Ettore, ai vv. 131-140 viene compianto Priamo, mentre i vv. 141-163 costituiscono – come suggerisce STOK (1999a), p. 71 – un paradossale *makarismós* di Priamo, che è morto prima di cadere prigioniero dei Greci – in questo Seneca riprende il modello del '*felix Priamus*' ovidiano, cfr. *Met.* 13.520.

²³⁰ *Castulo, urbs Hispaniae valida ac nobilis et adeo coniuncta societate Poenis ut uxor inde Hannibali esset*, Liv. 24.41.7; «Castulone, città della Spagna influente e nobile, e a tal punto unita in alleanza ai Cartaginesi, che la moglie di Annibale veniva da lì» (trad. mia).

quando, in seguito alla presa di Sagunto, incontra insieme con il figlioletto – in un'evidente riproposizione latina del celebre incontro tra Ettore e Andromaca alle porte Scee²³¹ – il marito Annibale, che le chiede di abbandonare la Spagna per ritirarsi a Cartagine, e successivamente nel quarto libro (vv. 774-807), quando, venuta a sapere che è stato richiesto il sacrificio di suo figlio per propiziare l'esito della guerra, tiene un accorato discorso per salvare il bambino e riesce a ottenere che il consiglio della città rimetta la decisione definitiva sul sacrificio ad Annibale (il quale alla fine salverà il figlio).

Da ultimo, nel diciassettesimo libro, poco prima della conclusione delle operazioni belliche e del poema, Imilce è citata ancora una volta (v. 334): Annibale, spinto da una serie di circostanze avverse, ha ormai rinunciato al suo progetto di conquistare Roma nell'immediato e, per quanto controvoglia, si è imbarcato per tornare a Cartagine; durante il viaggio verso casa, dunque, il pensiero va proprio alla moglie e al figlio, distanti ormai da molti anni, e che il condottiero cartaginese si appressa appunto a rivedere.

La caratterizzazione tragica del personaggio, tuttavia, emerge soprattutto in uno di questi tre passi, cioè quello del quarto libro. In questo episodio, infatti, la donna viene presentata con tratti ben diversi rispetto a quelli che aveva mostrato al momento del congedo da Annibale: se allora Imilce aveva ottemperato alle richieste del marito nel complesso di buon grado e aveva mantenuto un discreto controllo, distanziandosi anche significativamente dal paradigma della *relicta* elegiaca, in questo caso la donna si mostra sin dalla sua entrata in scena decisamente meno razionale e conciliante. Particolarmente significativa è la similitudine con la baccante²³²:

*Asperat haec foedata genas lacerataque crines
atque urbem complet maesti clamoris Imilce,
Edonis ut Pangaea super trieteride mota
it iuga et inclusum suspirat pectore Bacchum.*
(Sil. 4.774-7)

Inasprisce i loro timori Imilce; le gote ferite e la chioma lacera, riempie la città di lugubri grida. Così l'Edonide al destarsi dei riti triennali percorre i gioghi del Pangeo ed esala gli ardori di Bacco racchiuso nel suo petto.
(Trad. Vinchesi)

²³¹ Cfr. BRUÈRE (1952) p. 219 e nota 2 con ulteriore bibliografia. Sulle differenze tra il passo siliano e il suo modello omerico cfr. invece FUCECCHI (1992), pp. 47-9.

²³² SPALTENSTEIN (1986), p. 328 ritiene che il modello principale qui sia costituito dal passo del quarto libro dell'*Eneide* in cui Didone viene paragonata a una baccante: *Saeuit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur, qualis commotis excita sacris / Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho / orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron*, Verg. *Aen.* 4.300-3; «Si scatenata, priva di senno, e ovunque, infiammata, per la città va infuriando, come al muoversi dei sacri arredi si eccita la tiade, quando, udito il grido di Bacco, la pungola l'orgia triennale e con notturno grido la chiama il Citerone», trad. Carena.

Sin dall'inizio, dunque, qui Imilce è presentata come dominata dal *furore*²³³. E se è vero che, come è stato più volte osservato²³⁴, in tale episodio il personaggio della moglie di Annibale serba memoria di svariati altri personaggi femminili dell'epos latino, dalle virgiliane Didone ed Amata alla matrona delirante del primo libro del *De bello civili*²³⁵ – nonché dalla stessa figura di Cornelia, analogamente allontanata dal marito nel corso delle operazioni belliche²³⁶, d'altra parte il modello principale sembra essere costituito – come ha riconosciuto già Marco Fucecchi²³⁷ – dall'Andromaca tragica delle *Troades* senecane. Sebbene infatti l'Andromaca senecana, dopo la morte del marito e la susseguente sconfitta di Troia, possa essere considerata a tutti gli effetti una '*lugens*', mentre a rigore l'Imilce di Silio, in una fase in cui la guerra è appena iniziata, e per di più sta proseguendo con esito alquanto favorevole per i Cartaginesi, non dovrebbe rientrare nel paradigma della donna in lutto – né ora né in realtà in tutto il poema, giacché sia Annibale sia, per quanto ne sappiamo, il figlio restano in vita fino alla fine degli eventi narrati da Silio –, tuttavia il fatto di trovarsi a difendere il figlio infante da una minaccia imminente la trasforma in un perfetto *pendant* dell'Andromaca di Seneca che, perso il marito e la patria, concentra ogni sua energia residua sulla protezione del piccolo Astianatte – con esiti nel suo caso infausti e propriamente 'tragici'.

E in effetti, anche l'Andromaca senecana, proprio come Imilce, si era paragonata prima ad un'Amazzone e poi, appunto, a una baccante²³⁸:

*qualis Argolicas ferox
turmas Amazon stravit, aut qualis deo
percussa Maenas entheo silvas gradu
armata thyrsos terret atque expers sui
vulnus dedit nec sensit, in medios ruam*

²³³ Sulla raffigurazione di Imilce come baccante e, al contempo, come figura non-Romana v. AUGOUSTAKIS (2008), pp. 59-61 e *passim*.

²³⁴ V. BRUÈRE (1952), p. 220-2 con n.8 e *passim*. Tra i modelli epici citati ci sono Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio. Bruère (pp. 219-20) riconosce inoltre come particolarmente significativo l'influsso di Curzio Rufo, in quanto in un passo della *Historia Alexandri* viene raccontato di come durante l'assedio di Tiro da parte delle truppe di Alessandro i Tirii avessero messo al sicuro le donne e i bambini presso i loro alleati Cartaginesi (4.3.20), e poco dopo (4.3.23) si trova invece la notizia che i Cartaginesi avevano anticamente il costume di sacrificare un bambino agli dèi nei momenti di particolare difficoltà: secondo Bruère dunque Silio avrebbe ripreso entrambi questi luoghi nella storia di Imilce, anch'essa bipartita fra libro 3 e libro 4 dei *Punica*. L'importanza di tale modello è tuttavia ridimensionata da FUCECCHI (1992).

²³⁵ L'affinità del passo siliano con quello lucaneo della matrona invasata è piuttosto evidente: *Nam qualis uertice Pindi / Edonis Ogygio decurrit plena Lyaeo, / talis et attonitam rapitur matrona per urbem / vocibus his prodens urgentem pectora Phoebum*, Lucan. 1.674-7; «Difatti, come dalla vetta del Pindo scende di corsa la Menade piena del tebano Lico, così una matrona corre per la città sbigottita rivelando con queste parole Febo che le pressava il petto», trad. Lanzarone. Cfr. SPALTENSTEIN (1986), p. 328. In proposito cfr. anche AUGOUSTAKIS (2008), pp. 60-1.

²³⁶ NICOL (1936), pp. 86-7.

²³⁷ FUCECCHI (1992), pp. 50-4.

²³⁸ FUCECCHI (1992), p. 54.

tumuloque cineris socia defenso cadam.
(Sen. *Troad.* 672-7)

Come la fiera Amazzone abbatté le schiere Argoliche o come la Menade, colpita dal dio, col passo pieno di lui atterrisce le selve armata di tirso, e fuori di sé dà ferite senza accorgersene, così io mi scaglierò in mezzo a voi e, difendendo il sepolcro di Ettore, cadrò compagna delle sue ceneri.
(Trad. Giardina)

In entrambi i casi, dunque, la donna – almeno in teoria – è spinta dal dolore e dalla paura ad assumere un atteggiamento privo di ogni razionalità e interamente mosso dal *furor*, tanto da poter essere paragonata a una menade invasata da Dioniso. Tale similitudine risulta del tutto perspicua nel caso di Andromaca, che effettivamente, messa sotto pressione da Ulisse, finisce per tradirsi, mostrando la sua paura per Astianatte (ovviamente ancora in vita, e non morto come vorrebbe fingere), e viene dunque ricattata dal suo astuto avversario²³⁹. Assai più problematico risulta invece il suo recupero in Silio, se teniamo conto del fatto che poco dopo Imilce persuade il marito Annibale ad ottemperare alla sua richiesta con un discorso che di irrazionale ha ben poco (vv. 779-802), e che anzi fa proprio della razionalità – contrapposta alla superstizione tradizionale cartaginese – uno dei suoi principali punti di forza.

Ma le somiglianze non finiscono qui: sia in Seneca sia in Silio la madre, infatti, proponeva di sostituirsi al figlio con un parole abbastanza simili²⁴⁰:

Sit satis ante aras caesos uidisse iuuenos.
Aut si uelle nefas superos fixumque sedetque,
me, me, quae genui, uestris absumite uotis.
(Sil. 4.796-8)

Che vi basti ormai, ve ne prego, di vedere immolati sugli altari i giovenchi. O, se credete fermamente che gli dèi vogliano questo crimine, me uccidete, me, sua madre, per soddisfare i vostri voti.
(Trad. Vinchesi)

Passo questo con ogni verosimiglianza memore dei versi senecani:

Me, me sternite hic ferro prius.
repellor, heu me.
(Sen. *Troad.* 680-1)

²³⁹ Sen. *Troad.* 623-31.

²⁴⁰ *Ibid.*

Me, me abbattete qui con la spada. Ahimè, mi respingono indietro!
(Trad. Giardina)

Nel complesso, dunque, se è vero che Imilce sembra riprendere diversi aspetti del personaggio di Andromaca, a partire già dall'episodio omerico dell'incontro alle porte Scee, d'altra parte il rischio corso dal figlio fa sì che al modello epico si venga a unire quello tragico, ed evidentemente – come mostrano le allusioni testuali – si tratta questa volta di un modello latino: l'Imilce di Silio, insomma, non è più solo l'Andromaca del sesto libro dell'*Iliade*, ma 'ingloba' l'esperienza tragica del personaggio, propria appunto delle *Troiane* prima euripidee e poi, soprattutto, come rivelano chiaramente le allusioni testuali, senecane²⁴¹.

2.2. Marcia e la *vivax senectus*

Ma sino a questo punto, ci siamo soffermati su elementi in larga parte già notati dalla critica. Quello che invece non mi sembra sia stato sinora messo in evidenza è il fatto che, come nelle *Troades* alla figura della giovane vedova Andromaca, privata da ultimo anche del figlio piccolo Astianatte, risponde quello della suocera, l'anziana vedova Ecuba privata in vecchiaia della sua ultima figlia Polissena, così, a ben vedere, nel tessuto dei *Punica* alla figura di Imilce, che rischia di perdere il figlio per il barbaro costume cartaginese, può rispondere quella di Marcia²⁴², l'anziana moglie del console Atilio Regolo, cui è dedicato un ampio *excursus* nel sesto libro del poema²⁴³.

In questo caso, certo, le due donne sono di parte opposta: ma il dramma della guerra, almeno in questa fase, non sembra conoscere confini – del resto, se seguiamo l'interpretazione offertaci dallo stesso Silio nel proemio, la seconda guerra punica è una guerra in cui il pericolo più grande fu corso proprio dai Romani, futuri vincitori, con il rischio di vedere la loro città direttamente conquistata dai nemici²⁴⁴.

²⁴¹ Sul rapporto tra le Troiane senecane e i loro modelli euripidei si veda FANTHAM (1982), pp. 71-5.

²⁴² Nella figura di Marcia confluiscono modelli assai diversi: innanzitutto, infatti, il nome stesso della donna – non altrimenti attestato nella tradizione su Regolo – sembra derivare dall'omonima moglie di Catone nel *Bellum Civile* lucaneo, come ha osservato già VON ALBRECHT (1964), p.85; cfr. anche AUGOUSTAKIS 2010 p.158 n.4; è stata proposta anche una convincente rilettura 'elegiaca' del personaggio e, soprattutto, della sequenza del commiato da Regolo da ARIEMMA (1999); su alcuni altri tratti elegiaci riconoscibili nella Marcia siliana (e nella sua antecedente lucanea) sono poi tornata in VIGNOLA (forthcoming).

²⁴³ Sil. 6.118-550.

²⁴⁴ *Sed medio finem bello excidiumque nicissim / molitae gentes, propiusque fuere periclo, / quis superare datum: reseravit Dardanus arces / ductor Agenoreas, obsessa Palatia uallo / Poenorum, ac muris defendit Roma salutem*, Sil.1.12-16; «Ma fu nella seconda guerra che i due popoli si accanirono nell'abbattersi a vicenda, fino alla distruzione totale e quello a cui fu concesso di avere il sopravvento si trovò più vicino al pericolo estremo: un condottiero dardanio disserrò le rocche agenoree, il Palatino fu accerchiato dalle trincee puniche e Roma garantì con le mura la propria salvezza», trad. Vinchesi.

Marcia dunque, già vedova, in quanto aveva perso il marito nella prima guerra punica, come Sillio stesso ricorda nel lungo *flashback* dedicato a Regolo²⁴⁵ che occupa buona parte del sesto libro del poema, nel corso della seconda è costretta a fare i conti con il pericoloso corso del figlio Serrano. Questi, infatti, essendo stato ferito durante la sconfitta del Trasimeno, si ritrova privo di compagni e di aiuto²⁴⁶ e alla fine trova rifugio e ospitalità presso Maro, un antico *comes* del padre, che coglie l'occasione per raccontargli le ultime gesta di Regolo – dall'arrivo a Cartagine alla guida delle truppe romane, alla tragica morte durante la prigionia –, di cui si dice testimone oculare, allo scopo di rincorarlo e, allo stesso tempo, esortarlo alla virtù nel seguire le orme del genitore²⁴⁷.

La donna, tuttavia, nel momento in cui vede arrivare Maro con il figlio, si ritrova di nuovo proiettata nell'antico lutto, e teme che il conflitto contro Cartagine, rinnovatosi a distanza di anni, possa strapparle oltre al marito anche il giovane figlio:

*Hic inter trepidos curae uenerandus agebat
Serranum Marus, atque olim post fata mariti
non egressa domum uitato Marcia coetu
et lucem causa natorum passa ruebat
in luctum similem antiquo. Turbata repente
agnoscensque Marum "Fidei comes inclite magnae,
hunc certe mihi reddis" ait. "Leue uulnus? An alte
usque ad nostra ferus penetrauit uiscera mucro?
Quicquid id est, dum non uinctum Carthago catenis
abripit poenaeque instauret monstra paternae,
gratum est, o superi. Quotiens heu, nate, petebam,
ne patrias iras animosque in proelia ferres
neu te belligeri stimulare in arma parentis
triste decus. Nimum uiuacis dura senectae
supplicia expendi. Quaeso, iam parcite, si qua
numina pugnastis nobis."
(Sil. 6.574-89)*

Qui, fra la folla trepidante, Maro, venerando per la sua sollecitudine, conduceva Serrano, e Marcia, che dopo la morte del marito non era mai più uscita dalla sua casa, evitando di uscire,

²⁴⁵ Sulla figura di Regolo nei *Punica* – paragonabile, in quanto 'eroe stoico' del poema, a quella di Catone nel *Bellum Civile* – si vedano, fra gli altri, i contributi di BASSETT (1955) e (1966), rispettivamente sull'episodio dell'uccisione del serpente del Bagra da parte di Regolo e sul suo ruolo di eroe stoico del poema, FRÖLICH (2000), che commenta l'intero libro sesto dando particolare rilievo proprio alla figura del console, WILSON (2004), che mette in luce le criticità insite nel comportamento del personaggio, LANGLANDS (2008) pp. 267-80 che considera il valore esemplare dell'episodio, e STUCCHI (2006), che si concentra invece sulla fine del personaggio e sulla sua agonia. In generale, sulla figura storica di Regolo si veda invece MIX (1970) e GENDRE – LOUITSCH (2001), e sullo stoicismo nei *Punica* BILLERBECK (1986a), (1986b) e MATIER (1990).

²⁴⁶ *Haud illi comitum super ullus et atris / vulneribus qui ferret opem*, Sil. 6.68-69; «Non gli restava nessuno dei compagni, nessuno che curasse le orribili ferite», trad. Vinchesi.

²⁴⁷ L'incontro tra Maro e Serrano è stato analizzato abbastanza recentemente da VINCHESI (2011), che si è concentrata soprattutto sulla figura dello 'scudiero' di Regolo.

e sopportava di vivere per amore dei figli, ora accorreva incontro a un dolore pari a quello di un tempo. All'improvviso turbata e riconoscendo Maro, esclama: 'Illustre compagno di una grande Lealtà, queto almeno tu me lo restituisci. È leggera la sua ferita? O la punta crudele è penetrata a fondo, fino alle mie viscere? Comunque sia, purché Cartagine non me lo rapisca avvinto in catene e rinnovi così la mostruosità della punizione inflitta a suo padre, io vi ringrazio, o dei. Quante volte, ahimè ti chiedevo, figlio mio, di non portare in battaglia l'ira e l'animosità di tuo padre e di non lasciarti istigare a combattere dalla sventurata gloria del tuo genitore guerriero. La mia troppo lunga vecchiaia l'ho pagata a prezzo di dure sofferenze. Risparmiatemi ormai, ve ne prego, o dei, se qualcuno di voi mi è stato nemico?'.
(Trad. Vinchesi)

L'intero discorso di Marcia, qui, è giocato su un registro altamente patetico. Se già dopo il supplizio di Regolo, la donna ha infatti continuato a vivere in un lutto perpetuo²⁴⁸ (*non egressa domum uitato Marcia coetu*, 6.576), tollerando di rimanere in vita solo per i figli (*et lucem causa natorum passa*, 6.577), ora la vista di Serrano ferito la fa precipitare nuovamente nel dolore (*ruebat / in luctum similem antiquo*, 6.577-8)²⁴⁹. E proprio questa è la ragione che la porta – come è stato osservato, in modo abbastanza problematico²⁵⁰ – a mettere in questione la bontà dell'esempio di Regolo, arrivando a rivendicare di aver più volte chiesto al figlio di non seguirlo²⁵¹.

²⁴⁸ Non posso fare a meno di notare che si tratta proprio di quel tipo di lutto che Seneca, nella *consolatio*, sconsigliava alla sua Marcia, la figlia dello storico Cremuzio Cordo: a questa infatti veniva sconsigliato di seguire l'esempio di Ottavia, che dopo la morte di Marcello si era completamente ritirata dalla vita pubblica (*Tenebris et solitudini familiarissima, ne ad fratrem quidem respiciens, carmina celebrandae Marcelli memoriae composita aliosque studiorum honores reiecit et aures suas aduersus omne solacium clusit. A sollemnibus officiis seducta et ipsam magnitudinis fraternae nimis circumluculentem fortunam exosa defodit se et abdidit*. Sen. *dial.* 6.2.5; «Amica esclusivamente del buio e della solitudine, non avendo riguardo neppure per il fratello, respinse i versi composti per celebrare la memoria di Marcello e altre attestazioni d'onore letterarie, e chiuse le orecchie a ogni consolazione. In disparte dalle consuete cerimonie solenni, e odiando vivamente persino la condizione in cui il fratello era posto dalla propria grandezza, perché irradiava tutt'attorno a sé troppa luce, si seppellì e si nascose», trad. Ramondetti).

²⁴⁹ Si noti che nel poema non si fa più menzione dell'altro figlio di Marcia, che pure compariva nel racconto di Maro: *Ecce trabens geminum natorum Marcia pignus, / infelix nimia magni uirtute mariti, / squalentem crinem et tristes lacerabat amictus. / Agnoscisne diem? an teneris non haesit in annis?* Sil. 6.403-6; «Ed ecco che, trascinando con sé i due figli, Marcia, sventurata per l'eccessiva virtù del suo grande sposo, lacerava la chioma in disordine e la veste del lutto. Ti ricordi di quel giorno? O i tuoi teneri anni non ne hanno fissato il ricorso?», trad. Vinchesi. Dall'ultimo dei versi citati capiamo che uno dei figli che la donna aveva con sé era proprio Serrano; dell'altro invece non è citato – né in Silio né nelle fonti storiche – neppure il nome.

²⁵⁰ Si è occupato di questo tema in particolare AUGOUSTAKIS (2010), pp. 156-67 – in cui rilegge alla luce delle teorie di Julia Kristeva le osservazioni già formulate in AUGOUSTAKIS (2001) e poi (2006). Sempre sulla problematicità dell'esempio di Regolo v. inoltre WILSON (2004) e più recentemente WALTER (2019), che tuttavia più che sull'esempio stesso di Regolo sposta l'attenzione sul ruolo della Fama, in questo caso alquanto ambiguo.

²⁵¹ Il confronto implicito è con la figura di Cornelia nel *Bellum Civile*: in questo caso, infatti, la continuazione dell'opera di Pompeo era demandata proprio alla mediazione della donna, che riceveva esplicitamente l'incarico di riferire gli ultimi *mandata* del Magnus al figlio, legittimando da ultimo anche il passaggio di consegne dell'esercito a Catone: *Tu pete bellorum casus et signa per orbem, / Sexte, paterna moue; namque haec mandata reliquit / Pompeius uobis in nostra condita cura: / "Me cum fatalis leto damnauerit hora, / excipite, o nati, bellum ciuile, nec umquam, / dum terris aliquis nostra de stirpe manebit, / Caesaribus regnare uacet. uel sceptrum uel urbes / libertate sua ualidas impellite fama / nominis; has uobis partes, haec arma relinquo. / Inueniet classes quisquis Pompeius in undas / uenerit, et noster nullis non gentibus heres / bella dabit; tantum indomitos memoresque paterni / iuris habete animos. uni parere decebit, / si faciet partes pro libertate, Catoni.*" Lucan. 9.84-97; «Tu, o Sesto, avviami verso le vicende della guerra e muovi le insegne paterne per il mondo; infatti Pompeo ha lasciato per voi questi ordini, conservati per mia cura: "Quando l'ora fatale mi

Tuttavia, l'elemento che più qualifica Marcia come potenziale nuova Ecuba nella sconfitta troiana è l'idea di aver quasi commesso un crimine a restare in vita dopo la morte del marito – crimine che ha già scontato con il suo terribile dolore, e che ora rischia di pagare a un prezzo ancora maggiore. Marcia piange infatti i 'duri supplizi di una vecchiaia troppo longeva' (*nimum uiuacis dura senectae / supplicia expendi. Quaeso, iam parcite, si qua / numina pugnastis nobis*, 6.587-9), con parole che ricordano molto da vicino quelle dell'anziana regina di Troia.

Ma questa, a ben vedere, era una lamentela che già Ovidio attribuiva alla sua Ecuba:

*Nunc trabor exul, inops, tumulis auolsa meorum,
Penelopae munus; quae me data pensa trabentem
matribus ostendens Ithacis: "haec Hectoris illa est
clara parens, haec est" dicet "Priameia coniunx."
Postque tot amissos tu nunc, quae sola lenabas
maternos luctus, hostilia busta piasti.
Inferias hosti peperisti. Quo ferrea resto?
Quidne moror? Quo me seruas, annosa senectus?
(Ov. Met. 13.510-7)*

Ora sono trascinata in esilio, in miseria, strappata alle tombe dei miei, sarò offerta a Penelope, che mi farà filare la lana e, mostrandomi alle madri di Itaca, 'Questa' dirà 'è la famosa madre di Ettore, questa è la moglie di Priamo'. Dopo tanti cari perduti, adesso anche tu, la sola che alleviava il mio strazio di madre, hai placato l'ombra del nemico. Offerte funebri per il nemico ho partorito. Perché, dura come il ferro, resisto? Cosa aspetto? Cosa ancora mi serbi, annosa vecchiaia? (Trad. Chiarini, con modifiche mie)

Almeno incidentalmente, tuttavia, andrà osservato che a questo punto l'Ecuba delle *Metamorfosi* – che sta per scoprire la morte anche dell'ultimo figlio, Polidoro, per poi cercare l'estrema vendetta contro Polimestore prima di trasformarsi in cagna – ha già saputo della morte di Polissena, mentre Marcia in realtà ha di fronte il figlio vivo e vegeto, per quanto ferito.

E un *pattern* molto simile ricorre anche nelle *Troades* senecane, in cui Ecuba – vedova già all'inizio della tragedia – nel prologo, prima ancora di venire a scoprire dell'infelice destino della figlia Polissena e del nipote Astianatte, così parla tra sé e sé:

avrà condannato a morte, ereditate, o figli, la guerra civile, e, finché sulla terra resterà qualcuno della nostra stirpe, i Cesari non abbiano mai la possibilità di regnare. Con la fama del nome spingete sia i regni sia le città forti nella loro libertà: vi lascio questo partito, questo esercito. Qualunque Pompeo si sarà messo in mare troverà una flotta, e il nostro erede offrirà guerra a tutti i popoli: soltanto abbiate un animo indomito e memore delle prerogative di vostro padre. Sarà bene ubbidire al solo Catone, se parteggerà per la libertà.», trad. Lanzarone.

*Prior Hecuba uidi grauida nec tacui metus
 et uana nates ante Cassandram fui.
 Non cautus ignes Ithacus aut Ithaci comes
 nocturnus in uos sparsit aut fallax Sinon:
 meus ignis iste est, facibus ardetis meis.
Sed quid ruinas urbis euersae gemis.
uiuax senectus? respice infelix ad hos
 luctus recentes: Troia iam uetus est malum.
 (Sen. Troad. 36-43)*

Prima di tutti io, Ecuba, ancora gravida li previdi e non tacqui i miei timori, prima di Cassandra fui indovina non creduta. Non lo scaltro Itacese o il compagno dell'Itacese di notte o il falso Sinone gettarono questi fuochi tra di voi: questo fuoco è mio, ardete per colpa delle mie fiaccole. Ma perché lamenti la caduta della città distrutta, vecchiaia troppo a lungo sopravvissuta? Guarda, infelice, questi recenti lutti: Troia è già una sventura invecchiata.
 (Trad. Giardina)

Il modello ovidiano qui è ripreso quasi letteralmente: se nelle *Metamorfosi* Ecuba si chiedeva perché la sua antica vecchiaia ancora la tenesse in vita (*quo me seruas, annosa senectus?* 13.517), ora la Ecuba di Silio parla esplicitamente di una vecchia *uiuax*, ‘che vive (troppo) a lungo’, quasi come se fosse una colpa essere sopravvissuta alla sua città.

E proprio quest’espressione, *uiuax senectus*, sembra essere particolarmente cara a Seneca, che la impiega anche in un altro caso in cui un anziano si trova a sopravvivere a buona parte della sua famiglia. Nel *Furens* infatti, quando Ercole, nel pieno della sua follia, si scaglia contro la moglie Megara, massacrandola, così parla Anfitrione:

*In coningem nunc claua libratur grauis:
 perfregit ossa, corpori trunco caput
 abest nec usquam est. cernere hoc audes, nimis
uiuax senectus? si piget luctus, habes
 mortem paratam – pectus en telo indue,
 uel stipitem istum huc caede monstrorum inlitum
 conuerte
 (Sen. HF 1024-30)*

Ora la pesante clava viene vibrata contro la moglie: le ha già fracassato le ossa, al corpo tronco manca la testa e non è più in nessun luogo. Osi vedere questo, mia vecchiaia troppo a lungo sopravvissuta? Se ti rincresce il lutto, hai pronta la morte: offri il petto ai dardi, o volgi contro te stesso questa clava intrisa del sangue dei miei figli.
 (Trad. Giardina)

L'anziano padre di Ercole, dunque, si addolora del fatto di essere costretto ad assistere al furore del figlio e ai lutti che esso provoca, e in questo caso esplicita il concetto: la sua vecchiaia non è semplicemente *vivax*, è *nimis vivax*, vv.1026-7, (si potrebbe tradurre quasi 'troppo attaccata alla vita'), e l'unica apparente soluzione è quella di pensare a un modo di procacciarsi la morte – anche se in realtà subito dopo questa battuta, la follia di Ercole si placherà nel sonno²⁵², e Anfitrione, rimasto in vita, avrà il ruolo determinante di impedire il suicidio di Ercole stesso facendo appello alla sua pietà filiale²⁵³.

Si noti allora, almeno incidentalmente, che una vicenda assai simile, con un padre che lamentava di essere costretto ad assistere alla rovina del figlio – causata per giunta questa volta proprio dall'eccessivo amore nei suoi confronti, che aveva portato il giovane addirittura alla morte in un estremo tentativo di salvarlo – si trovava in Virgilio. Dopo la morte di Lauso, infatti, anche il terribile Mezenzio si abbandona a un lamento altamente patetico, e medita la morte:

*Tantane me tenuit uiuendi, nate, uoluptas,
ut pro me hostili paterer succedere dextrae,
quem genui? tuane haec genitor per uulnera seruor
morte tua uiuens? heu, nunc misero mihi demum
exilium infelix, nunc alte uulnus adactum!*
(Verg. *Aen.* 10.846-50)

Tanto mi ha trattenuto, o mio nato, il diletto di vivere, da lasciare che al mio posto, sotto la destra nemica subentrasse chi avevo generato? Così io, tuo genitore, per le tue ferite mi conservo, per la tua morte vivo? Ohi, per me ora, misero, alla fine è infelice l'esilio; ora una profonda ferita mi è inferta!
(Trad. Carena)

Certo, qui siamo in un contesto del tutto diverso: Mezenzio, infatti, a differenza di Anfitrione – e a maggior ragione di una Ecuba, o di una Marcia – può considerarsi in qualche modo responsabile per la morte del figlio. Tuttavia, proprio la riflessione su un eccessivo attaccamento alla vita da parte di un padre che si trova a sopravvivere al figlio, mi fa pensare che anche questo passo rientri come modello archetipico nella nostra serie di passi, tanto più che Silio, nel momento in cui riprende – anzi, direi quasi cita – la locuzione senecana *uiuax*

²⁵² V. *supra* parte 1 §4.

²⁵³ *Per sancta generis sacra, per ius nominis / utrumque nostri, siue me altorem uocas / seu tu parentem, perque uenerandos piis / canos, senectae parce desertae, precor, / annisque fessis; unicum lapsae domus / firmamen, unum lumen afflicto malis / temet reserua*, Sen. *HF* 1246-52; «Per i sacri legami della parentela, per il duplice diritto derivante dal mio nome, sia che tu mi chiami colui che ti ha nutrito, sia che tu mi chiami colui che ti ha generato, e per i bianchi capelli, che devono essere venerati da chi è pio, risparmia, ti prego, la mia vecchiaia abbandonata e i miei anni stanchi; unico sostegno della casa abbattuta, unica luce per chi è afflitto dalle disgrazie, conservati per me», trad. Giardina.

senectus – che peraltro riprende con una formulazione più esplicita e più vicina a quella del *Furens* (*nimum niuacis ... senectae*, Sil. 6.587) – in un passo in cui l’analogia di situazione rimanda chiaramente alla vicenda di Ecuba, non rinuncia a inserire qualche dettaglio virgiliano. Così, il modo in cui Marcia si informa sulla gravità della ferita di Serrano (*Leue uulnus? An alte / usque ad nostra ferus penetrauit uiscera mucro?* Sil. 6.580-1), che sul piano letterale si capisce solo se teniamo presente il celebre motivo per cui un figlio si considera carne della madre e i due si identificano a tal punto che la donna può considerare come inferta sé stessa una ferita inferta alla sua prole, si giustifica pienamente sul piano intertestuale se le consideriamo un’aperta allusione al passo di Mezenzio (*nunc misero mihi demum / exilium infelix, nunc alte uulnus adactum!* Verg. *Aen.* 10.849-50)²⁵⁴; tuttavia, mentre in Virgilio in tali parole si poteva leggere anche una sorta di ironia tragica – dato che effettivamente il padre avrebbe di lì a poco trovato la morte in conseguenza della morte del figlio, e dunque si poteva considerare effettivamente “colpito” – in Silio rimane solo la funzione retorica.

A Marcia, insomma, proprio come accadeva già con Imilce, basta presagire il lutto futuro per calarsi immediatamente nella figura della *lugens*, e cominciare a parlare con il *pathos* e con il lessico di chi un lutto del genere lo ha già subito – primo modello fra tutti, appunto, l’Ecuba senecana.

2.3. Le madri di Roma: un coro tragico?

Nelle *Troades* senecane, accanto alle due figure di Andromaca ed Ecuba, che vivono nel modo più aspro i lutti legati alla caduta di Troia, troviamo, sotto forma di coro, una molteplicità di altre figure femminili, che rispecchia e condivide continuamente il dolore delle protagoniste. Chiaramente nei *Punica*, che appartengono al genere epico, non è possibile immaginare direttamente nulla di simile. Eppure, a ben vedere un ‘personaggio corale’ è possibile riconoscerlo nella figura collettiva delle *matres* romane, che – almeno nella prima metà del poema – sono chiamate più volte in causa, e in alcuni momenti sembrano ‘assistere’, per quanto da lontano, agli eventi bellici, quasi costituissero una sorta di coro tragico che vede e commenta quanto accade sulla scena.

Di *matres* che sarebbero state colpite dalla guerra, del resto si parlava già nel primo libro, in un passo che potremmo definire programmatico, cioè quando il padre convince il piccolo Annibale a giurare odio eterno nei confronti di Roma, instillando in lui sin dalla più

²⁵⁴ Il parallelo tra Silio e Virgilio è notato cursoriamente da SPALTENSTEIN (1986), p. 432, che tuttavia non si sofferma ad analizzarlo.

tenera età il desiderio di cercare una rivalse per l'onta subita da Cartagine nella prima guerra Punica.

Una volta condotto il bambino all'interno del santuario consacrato a Didone – luogo ovviamente carico di significato simbolico –, infatti, Amilcare così lo esortava:

*“Gens recidiua Phrygum Cadmeae stirpis alumnos
foederibus non aequa premit. si fata negarint
dedecus id patriae nostra depellere dextra,
haec tua sit laus, nate, uelis. age, concipe bella
latura exitium Laurentibus. horreat ortus
iam pubes Tyrrbena tuos, partusque recusent
te surgente, puer, Latiae producere matres.”*
(Sil. 1.106-12)

Il risorto popolo dei Frigi opprime con ingiusti trattati i figli della stirpe di Cadmo. Se i fati non mi hanno consentito di respingere con la destra questo disonore dalla patria, fa' in modo, figlio mio, di rivendicare per te tale gloria. Proponiti, orsù, in cuor tuo guerre che portino morte ai Laurenti. Che la gioventù tirrena tema ormai la tua nascita e le madri latine, vedendoti crescere, rifuggano, figlio mio, dal mettere al mondo una prole.
(Trad. Vinchesi)

Dunque, il massimo risultato cui Annibale può aspirare è non solo spaventare la gioventù romana, ma arrivare ad incutere una tale paura nelle donne da impedire nuovi parti, in modo da stroncare idealmente 'sul nascere' la stirpe nemica.

Ora, come osserva Feeney²⁵⁵, tale idea è un'amplificazione del motivo – già oraziano – per cui la guerra è odiata dalle madri, e Annibale, in quanto fautore di guerre, è odiato dai genitori²⁵⁶:

*Multos castra inuuant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata;*
(Hor. Carm. 1.1.23-5)

²⁵⁵ FEENEY (1982) pp. 78-9.

²⁵⁶ Inoltre, già nell'*Iliade* Achille così parlava nel momento in cui decideva di tornare a combattere: ὡς καὶ ἐγὼν, εἰ δὴ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται, / κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω: νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην, / καὶ τίνα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων / ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρεϊάων ἀπαλάων / δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην, / γνοῖεν δ' ὡς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι / μὴ δέ μ' ἔρυκε μάχης φιλέουσά περ· οὐδέ με πείσεις, Hom. *Il.* 18.120-6; «Così anch'io, se è simile il mio destino, morirò e giacerò sulla terra; ma ora voglio conquistare gloria grandissima, voglio che le donne di Troia, le discendenti di Dardano dalle ricche vesti, piangendo con gemiti amari, asciughino con entrambe le mani le tenere guance inondate di lacrime, e comprendano che da troppo tempo io non prendo parte alla guerra; e tu, anche se lo fai per amore, non tenermi lontano dalla battaglia: non potrai persuadermi», trad. Ciani. In questo caso, certo, l'eroe non si riferisce propriamente alle madri, ma più in generale alle donne nemiche, che immagina di far piangere con il suo ritorno alle armi. V. FEENEY (1982) p. 78.

A molti piacciono l'accampamento e il suono della tromba, misto a quello del lituo, e le guerre detestate dalle madri.

(Trad. Colamarino e Bo)

nec fera caerulea domuit Germania pube

parentibusque abominatus Hannibal

(Hor. *Epod.* 16.7-8)

non domò con la sua cerulea gioventù la terribile Germania, né Annibale, detestato dai nostri genitori

(Trad. Colamarino e Bo, con modifiche mie)

Ma nello specifico, l'idea che addirittura un bambino possa crescere per far paura alle *matres* di parte nemica – pensiero cui si rifanno chiaramente le parole di Amilcare – è senecana²⁵⁷. Nelle *Troades*, infatti, di fronte al terrore di Andromaca, che cercava con ogni mezzo di salvare il piccolo Astianatte, Ulisse rispondeva di essere sì toccato dal terrore della donna, ma di essere ancor più toccato dal terrore che avrebbero provato le madri greche qualora il figlio di Ettore non fosse stato ucciso, giacché egli sarebbe cresciuto per arrecare loro lutti²⁵⁸:

ULIXES: Matris quidem me maeror attonitae mouet,

magis Pelasgae me tamen matres mouent,

quarum iste magnos crescit in luctus puer.

(Sen. *Troad.* 736-8)

ULISSE: Certamente mi turba il dolore di una madre disperata, ma mi turba di più il pensiero delle madri Pelasghe, per il cui colore sta crescendo questo fanciullo.

(Trad. Giardina)

Con tali parole, dunque, alle ragioni delle *matres* troiane, che dominano l'intera tragedia, vengono contrapposte polemicamente le ragioni delle madri greche, presentate qui anche loro come possibili vittime della guerra – in questo caso una nuova guerra, motivata da un presunto desiderio di vendetta di Astianatte, che Ulisse si propone di sventare

²⁵⁷ Il parallelo è notato da FEENEY (1982), p. 79, e citato poi nuovamente da SPALTENSTEIN (1986), il quale tuttavia ritiene che il modello principale sia virgiliano, e venga dal sesto libro dell'*Eneide*, in cui la nascita di Augusto viene annunciata come motivo di terrore per le popolazioni del Caspio, per la terra Meozia e per la zona della foce del Nilo sin dai tempi di Enea: *Huius in aduentum iam nunc et Caspia regna / responsis horrent diuum et Maeotia tellus, / et septemgemini turbant trepida ostia Nili*, Verg. *Aen.* 6.798-800; «Al pensiero del suo avvento, fin d'ora i regni del Caspio rabbriviscono per i responsi divini, e la terra meotica, mentre le sette bocche del Nilo s'intorbidano di trepidazione», trad. Carena.

²⁵⁸ Sulla ricercatezza retorica della battuta di Ulisse cfr. FANTHAM (1982), p. 312 e KEULEN (2001), p. 392.

uccidendo il fanciullo²⁵⁹. Così, alla tradizionale visione della guerra come scontro tra uomini viene qui contrapposta una visione alternativa, come scontro fra lutti e paure diverse: nelle *Troades*, tragedia del dolore femminile, quello che conta non è la sconfitta in sé, ma la paura e il dolore che essa provoca.

Tuttavia, in Seneca, l'opposizione *mater Troiana* / *matres Pelasgae* si ferma qui. In Silio invece le *matres* romane o di parte romana, oppure anche cartaginesi, restano un gruppo di figure secondarie, la cui presenza tuttavia ricorre più e più volte sino alla fine del poema. Così, durante l'assedio di Sagunto, sentiamo la voce delle *matres* della città, che assistono dalle mura agli eventi bellici, e vorrebbero riuscire a salvare i loro cari²⁶⁰, e più tardi, di fronte alla sconfitta, la Furia che, sotto l'aspetto della saguntina Tiburna, spinge il popolo al suicidio, fa leva proprio sulla preoccupazione per le *matres*, cui deve essere ad ogni costo risparmiata la servitù²⁶¹: ed effettivamente i Saguntini scelgono di darsi la morte piuttosto che cadere, e lasciar cadere le loro donne, nelle mani del nemico.

E ancora nel sesto libro, nel corso del *flashback* dedicato alla vicenda di Regolo, quando Maro rievoca la disperazione di Marcia alla vista del marito prigioniero – siamo nel corso della famosa ambasceria condotta da Regolo in città, quella in cui sconsigliò ai concittadini di accettare lo scambio di prigionieri proposto dai nemici, anche se avrebbe comportato la sua liberazione –, così si sofferma a commentare:

*Ecce trahens geminum natorum Marcia pignus,
infelix nimia magni uirtute mariti,
squalentem crinem et tristes lacerabat amictus.
Agnoscisne diem? an teneris non haesit in annis?
Atque ea, postquam habitu iuxta et uelamine Poeno
deformem aspexit, fuis ululatibus aegra
labitur, et gelidos mortis color occupat artus.
Si qua deis pietas, tales, Carthago, uidere
dent tibi Sidonias matres.*
(Sil. 6.403-11)

²⁵⁹ Come osserva CAVIGLIA (1981) «proprio quella comunanza di interessi, nel cui nome Andromaca aveva supplicato, si rivela un motivo in più per affrettare la condanna di Astianatte: egli dovrà essere ucciso nel nome della *pietas* verso le madri greche *quarum iste magnus crescit in luctus puer*», p. 77.

²⁶⁰ *Conclamant matres, celsoque e culmine muri / lamentis uox mixta sonat; nunc nomine noto / appellant, seras fesso nunc pandere portas / posse uolunt*, Sil. 2.251-4; «Gridano, insieme, le donne e dall'alto delle mura risuonano voci miste a lamenti; ora chiamano per nome l'eroe, un nome a loro familiare, ora vorrebbero, troppo tardi, poter aprire le porte al fuggitivo affranto», trad. Vinchesi.

²⁶¹ *Sed uos, o iuuenes, uetuit quos conscia uirtus / posse capi, quis telum ingens contra aspera mors est, / vestris seruitio manibus subducite matres*, Sil. 2.575-7; «Ma voi, giovani guerrieri, cui la coscienza del vostro valore vieta di accettare la prigionia, voi che avete un'arma possente contro le avversità del destino, la morte, liberate le madri dalla schiavitù, con le vostre mani», trad. Vinchesi.

Ed ecco che, trascinando con sé i due figli, Marcia, sventurata per l'eccessiva virtù del suo grande sposo, lacerava la chioma in disordine e la veste del lutto. Ti ricordi di quel giorno? O i tuoi teneri anni non ne hanno fissato il ricordo? Ma quando lo vede, irriconoscibile nell'aspetto e nell'abbigliamento punico, grida e si accascia affranta, mentre un pallore mortale si diffonde nelle membra raggelate. Se gli dei conoscono giustizia, ti facciano vedere così le donne Sidonie, o Cartagine.

(Trad. Vinchesi)

In questo caso, certo, a parlare è Maro, dunque un personaggio di parte romana, ma pure il fatto che, di fronte alla disperazione di Marcia, il suo pensiero vada alle madri cartaginesi – sebbene in questo caso solo per augurare loro una simile sventura – ricorda assai da vicino le parole di Ulisse in Seneca, che di fronte alla disperazione di Andromaca diceva di agire per scongiurare che tale sorte toccasse alle sue compatriote.

E, peraltro, il medesimo tema sarà utilizzato in seguito anche in senso inverso. Se appunto dopo la battaglia del Trasimeno, quando le cose si mettono male per i Romani, Maro si augura che la situazione si possa ribaltare, nel diciassettesimo libro addirittura Annibale stesso, quando è ormai sulla nave che lo riporterà a Cartagine, come richiesto dai suoi compatrioti, si augura di rimanere causa di terrore per le madri nemiche:

nec deinde relinquo

*securam te, Roma, mei, patriaeque superstes
ad spes armorum uiuam tibi. ꝑnam modo pugna
praecellis, resident hostesꝑ: mihi satque superque,
ut me Dardaniae matres atque Itala tellus,
dum uiuam, expectent nec pacem pectore norint.*

(Sil. 17.610-5)

Né la paura di me ti lascerà, Roma, e, superstite alla patria, io continuerò a vivere nella speranza di riprendere la guerra. Hai vinto poco fa una sola battaglia, i nemici restano; per me basta e avanza che le madri dardanie e la terra d'Italia attendano il mio ritorno, per tutto il tempo che vivrò, e non conoscano la pace nei loro cuori.

(Trad. Vinchesi)

Annibale, dunque, nel momento in cui è costretto a rinunciare al suo sogno di conquistare direttamente l'Italia, si consola pensando al fatto che, fintanto che rimane in vita, costituirà sempre una preoccupazione per Roma – che non sarà mai, etimologicamente, *secura* – e per le madri romane, proprio come nelle *Troades* Ulisse, di fronte alle richieste di Andromaca, argomentava che fintanto che il figlio Astianatte fosse rimasto in vita, avrebbe dovuto preoccuparsi dei lutti delle madri greche. E se certo per un momento l'ideale auto-identificazione di Annibale con un Astianatte può stupire, pure dobbiamo ricordare che sin

dall'inizio del poema siliano, Annibale viene presentato proprio come il vendicatore dello sconfitto padre Amilcare, e dunque come il *puer* che – per volere del genitore – giura odio eterno al nemico: è un predestinato e, in un certo senso, un Astianatte rimasto in vita, che con la seconda guerra punica può cercare un riscatto per la sconfitta del padre.

Ma torniamo alla prima parte del poema siliano: qui le donne che restano protagoniste dell'azione sono quelle romane. Così poco dopo l'episodio di Maro, nel settimo libro, la devozione della popolazione romana, e in particolare delle *matres*, contribuisce a stornare il pericolo imminente:

*At patres Latiasque nurus raptabat ad aras
cura deum. Maesto suffusae lumina uultu
femineus matres graditur chorus; ordine longo
Iunoni pallam conceptaque uota dicabant:
“Huc ades, o regina deum, gens casta precamur
Et ferimus, digno quaecumque est nomine, turba
Ausonidum pulchrumque et, acu et subtemine fuluo
quod nostrae neuere manus, uenerabile donum.
Ac dum decrescit matrum metus, hoc tibi, diua,
interea uelamen erit. Si pellere nostris
Marmaricam terris nubem dabis, omnis in auro
pressa tibi uaria fulgebit gemma corona.”*
(Sil. 7.74-85)

Intanto la devozione verso gli dei spingeva i senatori e le matrone del Lazio agli altari. S'avanza uno stuolo di donne, sono le madri con gli occhi pieni di lacrime nel volto triste; in lunga processione offrivano a Giunone un mantello e voti solenni: “Assistici, regina degli dei, noi, casto popolo, ti preghiamo e ti portiamo, noi, folla di tutte le donne d'Ausonia che hanno un nome nobile, questo splendido e augusto dono, che le nostre mani hanno tessuto con l'ago e bordato d'oro. E finché non s'attenua il timore delle madri, questa veste sarà intanto tua. Ma se tu ci accorderai di cacciare dalla nostra terra la tempesta marmarica, per te risplenderà una corona d'oro tempestate di pietre svariate’.
(Trad. Vinchesi)

La scena qui descritta è una scena collettiva, che include tutte le componenti della popolazione normalmente escluse dalla guerra (*patres, nurus, matres*), con l'eccezione dei *pueri*, chiaramente non adatti al rito in questione. Eppure, su 12 versi, ben 11 e mezzo sono dedicati proprio alle *matres*, che peraltro sono indicate come *femineus chorus*. Tale espressione, da una parte, a livello di dizione poetica, ricorda il *chorus matrum* del trionfo istoriato sullo scudo di Enea nell'ottavo libro dell'*Eneide*²⁶²:

²⁶² Si tratta di una *supplicatio*. Cfr. O'HARA (2018), pp. 114-5, FRATANTUONO – SMITH (2018), pp. 734-5.

*At Caesar, triplici invecus Romana triumpho
moenia, dis Italis votum immortale sacrabat,
maxuma tercentum totam delubra per urbem.
Laetitia ludisque viae plausuque fremebant;
omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae;
ante aras terram caesi stravere iuveni.*
(Verg. *Aen.* 8.714-9)

Ma Cesare, introdotto a Roma in un triplice trionfo fra le mura, agli dèi d'Italia, voto immortale consacrava trecento sublimi santuari in tutta la città. Di letizia e di giochi le vie e di applausi fremevano; in tutti i templi un coro di matrone, in tutti un'ara, e davanti alle are la terra coperta di giovenchi immolati.

(Trad. Carena)

D'altra parte, però, la *iunctura* intera *femineus chorus* è ovidiana, e viene dal terzo libro dei *Fasti*, dove indica un corteo bacchico:

*Femina cur praesit, non est rationis opertae:
femineos thyrsu concitat ille chorus.*
(Ovid. *Fast.* 3.763-4)

La ragione per cui siano le donne a occuparsene, è tutt'altro che oscura: con il suo tirso egli guida stuoli di donne.

(Trad. Stok)

E successivamente, è ripresa ancora da Seneca nella parodo della *Medea*, in cui il coro paragona la sposa (Creusa) alle altre componenti di un non meglio determinato 'coro femminile':

*Sic, sic, caelicolae, precor,
vincat femina coniuges,
vir longe superet viros.
Haec cum femineo constitit in choro,
unius facies praenitet omnibus.*
(Sen. *Med.* 90-5)

Così, così, dèi celesti, vi prego, la sposa vinca le altre spose, lo sposo superi di molto gli altri sposi. Quando costei si dispone dentro il coro delle donne, il volto di lei sola rifulge al di sopra di tutte le altre.

(Trad. Giardina)

Soprattutto, però, nel caso dei *Punica*, la scelta del termine *chorus* – che ricorre per altre tre volte nel poema, ma sempre con un significato abbastanza tecnico²⁶³ – mi sembra possa alludere alla natura ‘tragica’ di questo gruppo, proprio come se anche la guerra annibalica – e la tragedia tutta romana che si sta consumando sui campi di battaglia – richiedesse la presenza di un suo proprio coro, pronto a commentarla.

Ma il culmine della tragedia romana, ovviamente, si ha nel momento in cui Annibale è più prossimo a Roma stessa – è il celebre motivo dell’*Hannibal ad portas*²⁶⁴:

*At matres Latiae, ceu moenia nulla supersint,
attonitae passim furibundis gressibus errant.
Ante oculos astant lacerae trepidantibus umbrae,
quaeque grauem ad Trebiam quaeque ad Ticina fluenta
oppetiere necem, Paulus Gracchusque cruenti
Flaminiusque simul miseris ante ora uagantur.
Clausit turba uias.
(Sil. 12.545-51)*

Intanto le madri latine, come se le mura non esistessero più, erano sbigottite qua e là con passo delirante. Trepidano e dinanzi ai loro occhi si levano spettri mutilati, quelli che trovarono la morte al Trebbia, quelli presso le acque del Ticino, Paolo e Gracco coperti di sangue e insieme Flaminio vagano dinanzi agli sguardi delle sventurate.
(Trad. Vinchesi)

E proprio mentre sembra che la situazione stia volgendo al peggio per i Romani, l’attenzione del narratore si sposta nuovamente sulle donne: e si noti che, sebbene si tratti a rigore di una sequenza che è ambientata prima della battaglia cruciale – che si mostrerà tuttavia non decisiva a causa del maltempo o, se vogliamo, del temporale inviato da Giove – Silio ce le mostra già pronte a interpretare il ruolo delle sconfitte: per loro è come se Roma fosse già caduta, e non ci fossero più delle mura a proteggerle (*ceu moenia nulla supersint*, 12.545).

²⁶³ Nel libro tre e nel libro quattro si parla, rispettivamente, di un coro di Nereidi e di un coro di ninfe (*fluit omnis ab antris / Nereidum chorus et sueto certamine nandi / candida perspicuo conectunt brachia ponto*, Sil. 3.412-4; «tutto il coro delle Nereidi esce dalle grotte e nuotando a gara, come son solite fare, intrecciando le candide braccia tra le acque trasparenti»; *miratur pater aeternos cessare repente / Eridanus cursus, Nympharum que intima maestas / implevit chorus attonitis ululatibus antra*, Sil. 4.690-2; «il padre Eridano si stupisce al vedere il suo corso perenne arrestarsi d’improvviso e, mesto, il coro delle ninfe riempi di grida sgomenta le grotte profonde»; nel diciassettesimo libro invece si parla del corteggio della Magna Mater (*circum arguta cavis tinnitibus aera, simulque / certabant rauco resonantia tympana pulsu / semivirique chori, gemino qui Dindyma monte / casta colunt, qui Dictaeo bacchantur in antro, / quique Idaea inga et lucos novere silentes*, Sil. 17.18-22; «Tutt’intorno risuonano il tintinnare arguto del bronzo cavo e insieme, a gara, il rauco rimbombo dei timpani battuti dalla mano: sono presenti i cori degli eunuchi, che vivono sulla duplice cima del casto Dindimo e danzano i loro baccanali negli antri dittei, e conoscono i giochi e i boschi silenti dell’Ida », trad. Vinchesi, come nei passi precedenti.

²⁶⁴ TELG genannt KORTMANN (2018), pp. 17-20.

Già in Livio, modello di Silio, si faceva riferimento alla paura delle *matres*, ma in un tempo precedente, quando Annibale si trovava ancora a una certa distanza dalle porte della città, a Fregelle:

Ploratus mulierum non ex priuatis solum domibus exaudiebatur, sed undique matronae in publicum effusae circa deum delubra discurrunt crinibus passis aras uerrentes, nixae genibus, supinas manus ad caelum ac deos tendentes orantesque ut urbem Romanam e manibus hostium eriperent matresque Romanas et liberos paruos inuiolatos seruarent.

(Liv. 26.9.7-8)

I pianti delle donne non si sentivano soltanto dalle private dimore, ma dovunque le matrone riversatesi nelle strade corrono qua e là intorno agli altari degli dèi, sfiorando gli altari con le chiome sciolte, piegate sulle ginocchia, tendendo le palme delle mani rivolte al cielo e agli dei e pregando che strappassero la città di Roma dalle mani dei nemici e mantenessero le madri romane e i piccoli figli al riparo da ogni offesa.

(Trad. Fiore)

Successivamente, era citato un ulteriore momento di scompiglio quando Annibale aveva ormai raggiunto l'Aniene²⁶⁵, ma in questo caso senza particolare riferimento alle donne²⁶⁶. Silio, invece, dal canto suo, sembra dare particolare rilievo proprio alla componente femminile della popolazione, tanto che, appena più avanti, immediatamente prima dello scontro decisivo, mentre i Cartaginesi vengono esortati dal loro comandante Annibale in un vero e proprio discorso (Sil. 12.577-586), i Romani trovano incitamento nella presenza delle donne:

*talibus hinc Poenus; sed contra Oenotria pubes
non ullas voces ducis aut praecepta requirit.
sat matres stimulant natiq̄ue et cara supinas
tendentum palmas lacrimantiaq̄ue ora parentum.
ostentant paruos vagituq̄ue incita pulsant
corda virum, armatis infigunt oscula dextris.
ire volunt et pro muris opponere densi
pectora respectantq̄ue suos fletumq̄ue resorbent.
ut vero impulso patefactae cardine portae
et simul erupit iunctis exercitus armis,*

²⁶⁵ Cfr. anche la versione di Polyb. 9.6.

²⁶⁶ *Ea res tantum tumultum ac fugam praebuit ut, nisi castra Punica extra urbem fuissent, effusura se omnis pauida multitudo fuerit; tunc in domos atque in tecta refugiebant, uagosque in uiis suos <pro> hostibus lapidibus telisque incessabant. Nec comprimi tumultus apeririq̄ue error poterat, refertis itineribus agrestium turba pecorumq̄ue quae repentinus pauor in urbem compulerat,* Liv. 26.10.7-8; «Questo fatto provocò un così grande allarme e fuga che se gli accampamenti punici non fossero stati all'esterno della città, tutta l'atterrita moltitudine si sarebbe precipitata fuori; allora cercavano scampo nelle abitazioni e negli edifici e attaccavano con le pietre e i dardi i loro, dispersi nelle vie, scambiandoli per nemici. E il trambusto non si poteva calmare e lo sbaglio essere chiarito, essendo ingombre le strade da una folla di campagnoli e di bestiame che la subitanea paura aveva sospinto in città», trad. Fiore.

*funditur immixtus gemitu precibusque per altos
ad caelum muros clangor, sparsaeque solutis
crinibus exululant matres atque ubera nudant.*
(Sil. 12.587-99)

Con tali parole parlò allora il Punico; ma sul fronte opposto i guerrieri dell'Enotria non hanno bisogno né delle parole né degli ordini del loro comandante. Bastano a incitarli le spose e i figli e i cari volti in lacrime dei genitori che levano le mani al cielo. Le donne mostrano i piccoli e stimolano i cuori degli sposi commossi dai vagiti, imprimono baci sulle destre armate. Gli uomini vogliono andare e opporre, serrati, i loro petti in luogo delle mura; si volgono a guardare i propri cari e rimandano indietro le lacrime. Ma non appena le porte si spalancarono, spinti i cardini, e l'esercito si lanciò fuori in formazioni congiunte, si diffonde per le alte mura e sale verso il cielo un frastuono di armi misto ai gemiti per le preghiere, le madri ululano qua e là, sparse, con i capelli sciolti, e snudano il seno.
(Trad. Vinchesi)

Qui tanto il gesto di mostrare i bambini quanto quello di baciare le destre trovano importanti corrispettivi in epica. In particolare, gli *oscula* sembrerebbero essere di memoria virgiliana, e rimandano al passo del secondo libro dell'*Eneide* in cui le donne di Troia così supplicavano le porte e la casa invocando la loro protezione:

*Tum pavidae tectis matres ingentibus errant
amplexaeque tenent postes atque oscula figunt.*
(Verg. *Aen.* 2.489-90)

Allora madri impaurite vagano per gli enormi saloni, abbracciano stipiti e li stringono, vi imprimono baci.
(Trad. Casali)

Certo, in Virgilio i baci erano rivolti ai *postes*, simbolo dello spazio sicuro di cui le *matres* rischiavano di essere drammaticamente private, ma pure nel complesso il contesto può essere considerato molto simile, visto che ci troviamo in un momento determinante, in cui il nemico è ormai vicinissimo, con Pirro che sta per fare irruzione nella parte più interna della reggia.

Per quanto riguarda invece il mostrare i figli, il corrispettivo più vicino sembrerebbe essere un passo della *Tebaide* staziana, anch'esso molto vicino per analogia di situazione:

*Flent pueri et flendi nequeunt cognoscere causas
attoniti et tantum matrum lamenta trementes.
Illas cogit amor, nec habent extrema pudorem:
ipsae tela viris, ipsae iram animosque ministrant,
hortanturque unaque ruunt, nec avita gementes*

limina nec parvos cessant ostendere natos.
(Stat. *Theb.* 10.568-73)

I bambini piangono, pur non conoscendo la causa di quel pianto, resi sgomenti e impauriti dai lamenti delle loro madri. Queste, è l'amore a spingerle, perché ogni pudore cade nell'estremo pericolo: sono loro a consegnare le armi agli sposi e a dispensare ardore e coraggio, incitando alla lotta e attaccando il nemico insieme agli sposi, senza mai smettere di mostrare loro tra le lacrime le case e i piccoli figli.
(Trad. Micozzi)

Qui la città che sta per cadere è ovviamente Tebe, e le donne che cercano invano un'estrema protezione sono le Tebane. E in questo caso il rapporto con il passo siliano è ancora più stretto: anche in questo caso, infatti, paura (i bambini sono spaventati dai pianti delle madri: *matrum lamenta trementes*, 10.569) ed esortazione al valore (*ipsae tela viris, ipsae iram animosque ministrant, / hortanturque unaque ruunt*, 10.571-2) si mescolano: dunque, anche se è impossibile stabilire con certezza una precedenza temporale tra i due passi, pure una qualche forma di influsso dell'uno sull'altro sembra assai verosimile.

Nel complesso, tuttavia andrà osservato che mentre in Stazio non c'è una precisa scansione temporale della scena, in Silio il comportamento delle matrone è decisamente più accorto. In un primo momento, infatti, prevale l'aspetto dell'esortazione al valore – quasi come se si animasse la scena immaginata dal Pompeo di Lucano prima della battaglia di Farsalo²⁶⁷:

*Credite pendentes e summis moenibus Urbis
crinibus effusis hortari in proelia matres.
Credite grandaevum uetitumque aetate senatum
arma sequi sacros pedibus prosternere canos,
atque ipsam domini metuentem occurrere Romam*
(Lucan. 7.369-73).

Immaginate le madri che, con i capelli sciolti, si sporgano dall'alto delle mura della città e vi esortino alla battaglia; immaginate che i vecchi senatori, a cui l'età impedisce di seguire l'esercito, prosternino ai vostri piedi la veneranda canizie e che vi si faccia incontro la stessa Roma che ha paura della tirannide
(Trad. Lanzarone)

²⁶⁷ Tuttavia, nel *Bellum Civile* in realtà siamo sempre nel contesto di un tradizionale discorso di esortazione al valore: infatti qui è Pompeo a parlare alle sue truppe, chiedendo loro di pensare alle *matres*. Silio, che narra una vicenda storica ambientata a Roma, ha buon gioco nel passare dal piano dell'immaginazione a quello della realtà. In proposito v. VIGNOLA (2021), pp. 285-6.

In questa fase, dunque, le donne sembrano fare tutto ciò che può motivare gli uomini al combattimento, quasi a sottolineare la piena unità della popolazione romana nella sua componente maschile e femminile di fronte al nemico cartaginese. In un secondo momento, invece, dopo che gli uomini sono già usciti – e dunque, dobbiamo intendere, non possono più vederle – prevale l'aspetto della paura e del lutto, come se quel medesimo combattimento fosse già finito e avesse decretato la sconfitta di Roma.

E qui in particolare l'ultimo gesto, ossia quello di scoprirsi il seno²⁶⁸ – simbolo stesso della maternità, e dunque del ruolo con cui queste donne sono identificate e si identificano nella società – è di memoria tragica:

*Perge, o parens, et concita celerem gradum,
compesce tela, fratribus ferrum excute,
nudum inter enses pectus infestos tene:
aut solve bellum, mater, aut prima excipe.*
(Sen. *Phoen.* 403-6)

Va, madre, va e accelera il passo, trattieni le loro armi, strappa la spada ai fratelli, tieni il tuo seno nudo fra le loro spade nemiche: o poni fine alla guerra, madre, o sii tu la prima vittima.
(Trad. Cuccioli Melloni)

In questo passo, nello specifico, sta parlando Antigone, e chiede alla madre Giocasta²⁶⁹ di recarsi dai fratelli e di fermarli proprio frapponendo tra i due contendenti il petto nudo²⁷⁰.

Ma soprattutto, in Seneca si denudava il petto – questa volta non per esortare o fermare qualcuno, ma semplicemente in segno di lutto – il coro delle *Troades* nella lunga parodo anapestica (vv. 67-163). Anzi qui addirittura Ecuba, dialogando con le sue compatriote, rifletteva ad alta voce sul valore del gesto, che diventava quasi identificativo della condizione di prigioniera appena assunta dalle donne troiane:

²⁶⁸ Si tratta di un gesto che tradizionalmente è usato per fermare i figli: cfr. già SITTLL (1890), p.173. Celeberrimo è il caso della Clitennestra eschilea (Aesch. *Cho.* 896-8), il più antico attestato; ma storicamente gli autori flavi dovevano avere ben presente il recente caso di Agrippina, che di fronte ai ripetuti tentativi di assassinio da parte del figlio Nerone, alla fine, resasi conto di non riuscire più a sfuggire alla morte – almeno secondo il resoconto taciteo, chiaramente posteriore ai poemi flavi – avrebbe chiesto al centurione incaricato di ucciderla di colpire proprio il ventre: *iam in mortem centurioni ferrum destringenti protendens uterum "ventrem feri" exclamavit multisque vulneribus confecta est*, Tac. *Ann.* 14.8; «ella, allora, al centurione che alza il pugnale per ucciderla protende il ventre dicendo: "Colpisci qui!" E, trafitta da molte pugnate, muore» (trad. Storoni Mazzolani).

²⁶⁹ Lo stesso gesto è ripreso in Stat. *Theb.* 7.481-3.

²⁷⁰ FRANK (1995), p.187 commenta in proposito: «The prominent position of *nudum* stresses Jocasta's vulnerability among the *enses infestos*. Miller is probably correct to translate *nudum* as 'bared' and not simply as 'unarmed': Jocasta is to be imagined as offering her naked breast to the raised swords of her sons.». Cfr. MILLER (1917).

*Fidae casus nostri comites,
 soluite crinem;
 per colla fluant maesta capilli
 tepido Troiae puluere turpes:
 complete manus,
 hoc ex Troia sumpsisse licet.
 Paret exertos turba lacertos;
 ueste remissa substringe sinus
 uteroque tenus pateant artus.
 Cui coniugio pectora uelas,
 captiue pudor?
 Cingat tunicas palla solutas,
 uacet ad crebri uerbera planctus
 furibunda manus –
 placet hic habitus, placet: agnosco
 Troada turbam.
 (Sen. Troad. 83-95 bis)*

Fedeli compagne della mia sventura, sciogliete le chiome, sui tristi colli scendano fluenti i capelli bruttati dalla polvere ancor calda di Troia: la nostra schiera prepari le braccia alzate; tirando indietro la veste lega in alto le sue pieghe e le membra siano scoperte fino al grembo. Per quale marito veli il tuo petto, pudore di prigioniere? Il pallio cinga le tuniche sciolte, sia libera per i colpi di un incessante lamento funebre la mano impazzita. Mi piace, mi piace questo nostro aspetto: riconosco la mia schiera Troiana.

(Trad. Giardina)

Le compagne di Ecuba, dunque, per prima cosa si sciolgono i capelli, poi si riempiono le mani le ceneri di Troia per sporcarsene le chiome e il viso, e quindi si scoprono le spalle, stringendo la veste abbassata solo alla cintola, in modo da lasciare il petto scoperto ‘fino al grembo’ – ma si noti che il termine preciso, *uter*, ha un forte collegamento con il ruolo generativo della donna, così come del resto lo avevano gli *uberu* denudati dalle donne siliane.

D'altra parte, le donne di Troia – a differenza, si noterà, delle Romane, cui in effetti questa sorte non toccherà mai nel poema siliano – sono delle prigioniere, delle schiave, e quindi, come osserva amaramente la donna, non ha più senso per loro preservare il pudore per un marito (*Cui coniugio pectora uelas, / captiue pudor?* vv. 92-3). Non solo: questo contegno diventa addirittura ciò che le contraddistingue, tanto che Ecuba, vedendole scoperte, col mantello che cinge appena le tuniche allentate e la mano pronta a colpirsi il petto dichiara finalmente di riconoscerle (*placet hic habitus, placet: agnosco / Troada turbam*, vv. 95-95 bis)²⁷¹: i

²⁷¹ Si noti che un paradosso simile, per cui un personaggio ‘piace’ solo nel momento del lutto, si ha nel secondo libro di Lucano, quando Marcia, appena rimasta vedova del suo secondo marito chiede di essere ripresa in moglie da Catone, che a sua volta accetterà di risposarla – seppure unicamente a titolo nominale, giacché al allo stoico Catone non si addice unione che non sia pensata per generare prole: *Sed postquam condidit urna / supremos cineres, miserando concita uultu, / effusas laniata comas contusaque pectus / verberibus crebris cineresque ingesta sepulchri, / non aliter placitura uiro, sic maesta profatur*, Lucan. 2.333-7; «ma, dopo che ha riposto nell’urna le ultime ceneri,

dieci anni di guerra, evidentemente, le hanno avvezate a piangere i frequenti lutti, e ormai la regina riconosce le sue compagne solo in quanto *lugentes*.

E poco dopo è il coro stesso a tornare sull'argomento, affermando di aver eseguito gli ordini di Ecuba:

*Soluimus omnes lacerum multo
funere crinem;
coma demissa est libera nodo
sparsitque cinis feruidus ora.
Cadit ex umeris uestis apertis
inumque tegit suffulta latus;
iam nuda uocant pectora dextras.
(Sen. Troad. 99-106)*

Tutte abbiamo sciolto i capelli laceri per tanti funerali; la nostra chioma libera dal nodo è lasciata cadere e la calda cenere ha cosperso le nostre facce. Dalle spalle spogliate cade il vestito e copre il fondo dei fianchi giacendo su di essi; ormai i petti nudi invocano le mani.
(Trad. Giardina)

Mi sembra dunque che il fatto che le donne siliane, nel momento in cui Roma è più vicina al pericolo assumano un contegno molto simile, con chiari segni di lutto (*exululant matres atque ubera nudant*, 12.599), abbia l'effetto di riportare alla memoria il contegno delle loro antenate – del resto le vicende di Roma nei *Punica* sono presentate innanzitutto come vicende degli Eneadi²⁷² – e far temere, anche se solo per pochi versi, che la storia possa ripetersi: come Troia è andata incontro a distruzione, così ora anche Roma rischia di essere invasa da un nemico che si trova ormai alle porte²⁷³.

precipitosa col volto degno di pietà, straziata nei capelli sciolti, percossa al petto da frequenti colpi, e ricoperta dalle ceneri del sepolcro, senza voler piacere al marito in altro modo, così, triste, gli parla», trad. Lanzarone.

²⁷² Sil.1.1-3: *Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit / Aeneadum patiturque ferox Oenotria iura / Carthago*, «Canto la guerra che ha innalzato al cielo la gloria degli Eneadi e sottomesso la feroce Cartagine alle leggi dell'Enotria», trad. Vinchesi.

²⁷³ Del resto, non sarebbe questo l'unico passo in cui vengono sfruttate le somiglianze con la vicenda di Troia. Anche poco più avanti, quando a seguito del combattimento mancato a causa del maltempo i Cartaginesi decidono di allontanarsi da Roma, si immagina che i Romani gioiscano proprio come avevano (invano) gioito i Troiani nel momento in cui, cadendo nell'inganno ordito ai loro danni, avevano pensato che i Greci avessero finalmente lasciato la città, e che ugualmente ispezionino i luoghi un tempo occupati dai nemici: *Hi spectant, quo fixa loco tentoria regis / astiterint, hi, qua celsus de sede uocatas / affatus fuerit turmas, ubi belliger Astur / atque ubi atrox Garamas saeunusque tetenderit Hammon*, Sil. 12.746-9; «Gli uni guardano dove si ergevano le tende del condottiero, gli altri il luogo dove, alto, egli arringava le schiere, dove l'Asture bellicoso si era attendato, dove il feroce Garamante il crudele Ammone», trad. Vinchesi, evidente citazione di Verg. *Aen.* 2.27-30, *Panduntur portae; inuat ire et Dorica castra / desertosque uidere locos litusque relictum. / Hic Dolopum manus, hic saeunus tendebat Achilles, / classibus hic locus, hic acie certare solebant*, «Si spalancano le porte, si è felici di andare, e di vedere l'accampamento dorico e i luoghi che hanno abbandonato, la spiaggia che hanno lasciato: qui aveva le tende la schiera dei Dolopi, qui il crudele Achille; questo era il posto delle navi, qui usavano confrontarsi in battaglia con noi», trad. Casali.

Naturalmente, però, sappiamo che la vicenda dei *Punica* avrà ben altro corso e così, mentre la tragedia di Troia si chiude con la triste partenza delle prigioniere per le loro nuove destinazioni, il dodicesimo libro di Silio – quello che chiude la seconda esade, e segna il punto più basso delle sorti di Roma – si chiude su una nota positiva, con le *matres* che possono finalmente gioire per l'allontanarsi del nemico²⁷⁴:

[...] *ac tacitae natis infigunt oscula matres,
donec procedens oculis sese abstulit agmen
suspectosque dolos dempto terrore resoluit.
Tum uero passim sacra in Capitolia pergunt
inque uicem amplexi permixta uoce triumphum
Tarpeii clamant Iouis ac delubra coronant.*
(Sil. 12.738-43)

[...] e le madri in silenzio baciano i figli: finché l'esercito, proseguendo la sua marcia, non si sottrasse alla loro vista, liberandoli dal sospetto degli inganni e della paura. Allora, sparsi, si dirigono verso i santuari del Campidoglio e abbracciandosi l'un l'altro gridano, mescolando le voci, che quello è il trionfo di Giove tarpeo e incoronano il tempio.
(Trad. Vinchesi)

A questo punto anche il ruolo specifico delle donne si esaurisce e la popolazione romana tutta, composta da uomini e donne, può finalmente compiere il rito di *lustratio* che indica che il pericolo è definitivamente stornato:

*Corpora nunc uina sparguntur gurgitis unda,
nunc Anieniculis statuunt altaria nymphis.
Tum festam repetunt lustratis moenibus urbem.*
(Sil. 12.750-2)

Ora immergono i corpi nell'acqua viva del fiume, ora erigono altari alle ninfe dell'Aniene. Poi, purificate le mura, tornano nella città in festa.
(Trad. Vinchesi)

Su questa nota di collettiva letizia si chiude la seconda esade del poema siliano.

2.4. Giocasta, dalle tragedie senecane alla *Tebaide*

Un'altra figura femminile che merita di diritto un posto in questa rassegna è poi Giocasta: madre e moglie di Edipo, e quindi madre dei suoi figli Eteocle e Polinice, è

²⁷⁴ E in questo caso si tratta di una gioia ben motivata: al contrario i Troiani gioivano falsamente per la partenza dei Greci (Verg. *Aen.* 2.241-9) e sarebbero stati di lì a poco sorpresi dall'inganno del cavallo.

personaggio importante dell'*Oedipus* e delle *Phoenissae* – rientrando così fra i pochissimi personaggi che compaiono in più di una delle tragedie senecane –, nonché della *Tebaide* staziana.

E, ovviamente, la complessa vicenda della casa regnante di Tebe, pur con qualche variante, la espone a numerosi lutti, dalla morte di Laio in poi: grosso modo possiamo però introdurre una distinzione tra le versioni del mito che la volevano suicida dopo la scoperta dell'incesto di Edipo – prime fra tutte l'Odissea, nel libro undicesimo (vv. 271-80), e l'*Edipore* sofocleo – e quelle in cui rimaneva invece in vita abbastanza a lungo da vedere lo scontro tra i figli Eteocle e Polinice – come il componimento stesicoreo tramandato dal papiro di Lille 76²⁷⁵, ma anche appunto le *Phoenissae* euripidee e senecane (anche se queste ultime si interrompono di fatto prima che il doppio fratricidio si possa consumare) e la *Tebaide*²⁷⁶.

Ma in particolare, se vogliamo considerare come avviene il recupero della Giocasta senecana nel poema flavio, c'è un momento della storia che merita particolare attenzione. Infatti, prima che si arrivi allo scontro decisivo tra Eteocle e Polinice, in entrambe le opere la madre cerca con tutte le sue forze di fermarli, e in particolare nella tragedia questo tentativo occupa quasi un terzo dell'opera tramandata (vv. 401-664)²⁷⁷.

Il progetto, proposto già dal *satelles* – che rimprovera la regina, avvisandola del fatto che mentre lei consuma il tempo in inutili lamentele gli eserciti sono già schierati²⁷⁸ – è semplice: Giocasta si recherà sul campo di battaglia dai fratelli e, frapponendo fra i due giovani armati il petto denudato, cercherà di impedire che si affrontino nell'ormai imminente battaglia:

[*SATELLES*]: *I, redde amorem fratribus, pacem omnibus,
et impia arma matris oppositu impedi.*

ANTIGONA: *Perge, o parens, et concita celerem gradum,
compesce tela, fratribus ferrum excute,
nudum inter enses pectus infestos tene:
aut solue bellum, mater, aut prima excipe.*

²⁷⁵ Per uno *status quaestionis* abbastanza recente sul papiro di Lille e sulla versione mitica in esso presentata v. PITOTTO (2010). Cfr. anche BREMER (1987) ed ERCOLES – FIORENTINI (2011), che propone un confronto tra la versione di Stesicoro e quella euripidea.

²⁷⁶ Una breve disamina delle fonti sulla figura di Giocasta si trova in SMOLENAARS (1994), pp. 213-7.

²⁷⁷ Anche nelle *Phoenissae* euripidee Giocasta provava a mediare tra i figli, ma in questo caso il suo tentativo avveniva in un momento precedente, quando le truppe argive avevano già raggiunto Tebe, ma non erano ancora schierate a battaglia, e infatti la donna – molto più pacata e *compos sui* rispetto ai suoi corrispettivi senecani e staziani – riusciva a ottenere un vero e proprio armistizio che permetteva al figlio Polinice di raggiungere Eteocle a Tebe. Su Euripide come fonte di Stazio v. SMOLENAARS (1994), pp. 214-5.

²⁷⁸ *Regina, dum tu flebiles questus cies / terisque tempus, saena nudatis stetit / acies in armis; aera iam bellum cient / aquilaque pugnam signifer moia uocat*, Sen. *Phoen.* 387-90; «Regina, mentre tu passi il tempo a piangere e a lamentarti l'esercito nemico è là, terribile, con le armi in pugno; le trombe danno già il segnale di guerra e l'alfiere, muovendo l'insegna, chiama alla battaglia», trad. Cuccioli Melloni.

*IOCASTA: Ibo, ibo et armis obuuium opponam caput,
stabo inter arma; petere qui fratrem uolet,
petat ante matrem. Tela, qui fuerit pius,
rogante ponat matre; qui non est pius
incipiat a me. Feruidos inuenes anus
tenebo, nullum teste me fiet nefas;
aut si aliquod et me teste committi potest,
non fiet unum.*

(Sen. *Phoen.* 401-14)

[GUARDIA]: Va', ristabilisci l'amore tra i fratelli, la pace fra tutti e ostacola il loro empio compito mettendoti tu, madre, fra di loro.

ANTIGONE: Va', madre, va' e accelera il passo, trattieni le loro armi, strappa la spada ai fratelli, tieni il tuo seno nudo fra le loro spade nemiche: o poni fine alla guerra, madre, o sii ne tu la prima vittima.

GIOCASTA: Andrò, andrò e offrirò il mio corpo alle loro armi, mi frapperò alle armi; quello che vorrà assalire suo fratello, assalga prima sua madre. Quello che sarà un figlio amoroso deponga le armi per le preghiere di sua madre; quello che non lo sarà, cominci da me. Vecchia come sono, tratterò questi giovani impetuosi, nessun crimine sarà commesso davanti ai miei occhi; o se potrà esserne commesso uno davanti a me, non sarà il solo.

(Trad. Cuccioli Melloni)

Anche in questo caso, dunque, il gesto proposto è quello che abbiamo visto nel capitolo precedente – anche se con funzione del tutto diversa – con riferimento alle *Troades* e poi al dodicesimo libro dei *Punica*. Giocasta, all'estremo della disperazione, anche su consiglio di altri personaggi, progetta di recarsi dai figli denudandosi il petto, così da attirare la loro attenzione sul proprio ruolo materno e sfruttarlo per impetrare la fine delle ostilità.

Ed effettivamente, poi, la donna agisce secondo il suo piano, come ci conferma il discorso del *satelles*. Solo lo stato incompiuto dell'opera senecana ci impedisce di assistere alla conclusione – con ogni probabilità fallimentare e drammatica – della sua estrema mediazione²⁷⁹:

*Vadit furenti similis aut etiam furit.
Sagitta qualis Parthica uelox manu
excussa fertur, qualis insano ratis
premente uento rapitur aut qualis cadit
delapsa caelo stella, cum stringens polum
rectam citatis ignibus rumpit uiam,
attonita cursu fugit et binas statim
diduxit acies.*

[...]

Laniata canas mater ostendit comas,

²⁷⁹ Un'anticipazione, tuttavia, è presente già nel discorso del *satelles*: *Negare matri, qui diu dubitat, potest*, Sen. *Phoen.* 442; «Chi esita così a lungo a rifiutare le preghiere di una madre, è capace di rifiutarle», trad. Cuccioli Melloni.

rogat abnuentis, irrigat fletu genas.
(Sen. *Phoen.* 427-41)

Si aggira simile a una Furia, o piuttosto è una Furia. Come vola una rapida freccia, lanciata dalla mano di un Parto, o come una barca viene spazzata via dalla spinta di un vento furioso, o come cade una stella, scendendo giù dal firmamento quando, striando il cielo, traccia con il suo rapido fuoco una linea retta, essa è fuggita via di corsa, attonita e subito ha separato i due eserciti. [...]

La madre si strappa e mostra loro i bianchi capelli, implora i ribelli, bagna di pianto le loro guance.

(Trad. Cuccioli Melloni)

In questo passo ricorrono diversi dei motivi su cui ci siamo soffermati nei paragrafi precedenti: il motivo del *furor* (*vadit furenti similis aut etiam furi*²⁸⁰, v. 427) infatti rimanda alla similitudine con la baccante²⁸¹, mentre lo strapparsi i capelli – in questo caso bianchi, con riferimento alla canizie come ulteriore motivo patetico – era fra i gesti di lutto compiuti dalle donne troiane nella parodo delle *Troades* (*soluimus omnes lacerum multo / funere crinem*, vv. 99-100).

È interessante osservare, tuttavia, che mentre nella tragedia senecana Giocasta, dopo un iniziale momento di disperazione, arrivava a compiere questo gesto estremo su spinta del *satelles* e della figlia, in Stazio la donna agisce in piena autonomia. Anzi, per la verità nella *Tebaide* primo tentativo di mediazione da parte della madre si ha già nel settimo libro – dunque in un momento in cui le truppe argive sono appena sbarcate a Tebe, e lo scontro decisivo, che avrà luogo solo nell’undicesimo libro, è ancora relativamente lontano. In questo caso, però, Giocasta non incontra entrambi i figli, ma, accompagnata da Antigone e Ismene, che la scortano da una parte e dall’altra, si reca nell’accampamento argivo, dal figlio Polinice, e tenta di persuaderlo a desistere dal suo proposito²⁸²:

*Ecce truces oculos sordentibus obsita canis
exanguis Iocasta genas et brachia planctu
nigra ferens ramumque oleae cum uelleris atri
nexibus, Eumenidum uelut antiquissima, portis
egreditur magna cum maiestate malorum.
Hinc atque hinc natae, melior iam sexus, aniles
praecipitantem artus et plus quam possit euntem
sustentant. uenit ante hostes, et pectore nudo
claustra aduersa ferit tremulisque ululatibus orat*

²⁸⁰ Sulla struttura retorica di questo verso v. FRANK (1995), pp. 192-3, che cita come paralleli Verg. *Aen.* 6.454, e Ov. *Met.* 6.667-8 e 13.607.

²⁸¹ V. *supra* p. 135-6 a proposito di Imilce.

²⁸² VESSEY (1971), p. 87.

admitti.

(Stat. *Theb.* 7.474-83)

Ecco allora che Giocasta, simile alla più vecchia delle Eumenidi, esce dalle porte in tutta la maestà dei suoi dolori: ha gli occhi feroci coperti dai bianchi capelli scomposti, le guance pallide, le braccia livide dei colpi che lei stessa si è inferta nel dolore, e porta un ramoscello di olivo intrecciato di nere bende. Ai due lati le stanno le figlie, ormai il sesso migliore, e la sorreggono mentre muove in fretta le sue gambe di vecchia più di quanto le consentano le sue forze. Giunge davanti ai nemici: col petto scoperto ferisce le sbarre dell'accampamento e con grida selvagge e tremanti implora che la si faccia entrare.

(Trad. Micozzi)

Anche qui, la donna si presenta in atteggiamento dimesso, con i capelli bianchi ricoperti di polvere (tenderei a dare appunto questo significato a *sordentibus...canis*, 7.474) e le braccia livide per i frequenti colpi – elemento anche questo chiaramente legato alla sfera del lutto, che addirittura ricorda la Ecuba della parodo delle *Troades*²⁸³ piuttosto che la Giocasta senecana delle *Phoenissae*.

Invece, la similitudine con l'Eumenide (*Eumenidum uelut antiquissima*, 7.477) può forse trovare una perspicua spiegazione sul piano intertestuale. Se ricordiamo infatti che in Seneca Giocasta «incede simile a uno che infurii, o addirittura infuria»²⁸⁴, capiamo che qui Stazio, nel suo sforzo di generale innalzamento del *pathos*, ha buon gioco nel trasformarla in tutto e per tutto in una Furia.

Ma soprattutto, già in questo passo ricorre un gesto denso di significato che sarà poi ripreso anche nel libro undicesimo. Seguendo il consiglio offertole dalla figlia Antigone nella tragedia senecana (*nudum inter enses pectus infestos tene*, v. 405), Giocasta qui si presenta davanti alle truppe (in questo caso nemiche) a petto nudo (*pectore nudo / claustra aduersa ferit tremulisque ululatibus orat / admitti*, 7.481-3). Ed esattamente lo stesso dettaglio ricorre anche nel libro undicesimo, nel passo in cui la donna si reca dal figlio Eteocle, pronto ormai ad uscire incontro al fratello in armi, riproponendo quindi una sequenza che ricorda ancor più da vicino il modello senecano²⁸⁵, in cui pure quello di Giocasta doveva essere (con ogni

²⁸³ *Vacet ad crebri uerbera planctus / furibunda manus*, vv. 93-4, «sia libera per i colpi di un incessante lamento funebre la mano impazzita»; *iam nuda uocant pectora dextras*, v.106, «ormai i petti nudi invocano le mani»; e *saenite manus: / pulsu pectus tundite uasto, / non sum solito contenta sono*, vv. 113-15, «infierite mani, colpite il petto con un battito violento, non mi accontento del suono consueto», trad. Giardina, come nei passi precedenti.

²⁸⁴ *Vadit furenti similis aut etiam furit*, v. 427, passo che Giardina traduce direttamente come «Si aggira simile a una Furia, o piuttosto è una Furia», offrendo così un significato ancor più vicino a quello del passo staziano rispetto alla lettera della dizione senecana.

²⁸⁵ Si noti tuttavia un'importante differenza rispetto a Seneca: mentre nella tragedia Antigone suggeriva alla madre di recarsi di corsa dai fratelli a petto nudo per impedire che venissero alle armi, qui la fanciulla – insieme con la sorella Ismene e le compagne – prova a trattenerla, in un vano tentativo di fermarla che in ultima analisi finisce unicamente per sottolinearne la determinazione.

verosimiglianza, considerando il carattere incompiuto dell'opera) un tentativo di mediazione estremo, che avrebbe preceduto di poco lo scontro definitivo²⁸⁶:

*At genetrix, primam funestae sortis ut amens
expauit famam (nec tarde credidit), ibat
scissa comam uultusque et pectore nuda cruento,
non sexus decorisue memor: Pentheia qualis
mater ad insani scandeat culmina montis,
promissum saeua caput adlatura Lyaeo.*
(Stat. Theb. 11.315-20)

Ma quando la madre, fuori di sé, ebbe con terrore il presentimento di quell'evento funesto (e non tardò a crederci), si mosse, col volto e i capelli laceri, il petto denudato e coperto di sangue, dimentica ormai del suo essere donna e della sua dignità. Allo stesso modo saliva alla vetta del monte del delirio la madre di Penteo per portare il capo promesso al crudele Lico.
(Trad. Micozzi)

Anche qui, ricorre il motivo dei capelli strappati (*scissa comam*, 11.317) e quello del petto denudato (*pectore nuda cruento*, 11.317), cui si aggiunge ancora una volta la similitudine con Agave in veste di baccante²⁸⁷, che esprime il furore della donna (*Pentheia qualis / mater...*, 11.318-20). E a seguire, è Giocasta stessa a sottolineare nuovamente la sua condizione, opponendosi anche fisicamente all'azione del figlio:

*Me miseram! uinces? Prius haec tamen arma necesse est
experiare domi: stabo ipso in limine portae
auspicium infelix scelerumque inmanis imago.
Haec tibi canities, haec sunt calcanda, nefande,
ubera, perque uterum sonipes hic matris agendus.
parce: quid oppositam capulo parmaque repellis?*
(Stat. Theb. 11.338-43)

Ah, me infelice! Vincerai dunque? Prima tuttavia devi saggiare queste armi in casa tua! Starò ferma proprio sulla soglia della porta, presagio sinistro e visione terribile di crimini. Dovrai calpestare, infame, questi bianchi capelli, questo seno, e spronare il tuo cavallo sul ventre di tua madre. Risparmiammi! Perché dunque mentre cerco di oppormi mi respingi con l'elsa della spada e con lo scudo?
(Trad. Micozzi)

²⁸⁶ *Iamque decus galeae, iam spicula saeua ligabat / ductor et ad lituos bilarem intrepidumque tubarum / prospiciebat equum, subito cum apparuit ingens / mater, et ipse metu famulumque expalluit omni / coetus, et oblatam retro dedit armiger hastam*, Stat. Theb. 11.324-8; «Il re già legava il suo elmo magnifico e i dardi crudeli e vedeva il suo cavallo gioire intrepido al suono della tromba, quando, immensa, gli apparve innanzi la figura della madre. Il re con tutta la folla dei servitori impallidi di paura, e lo scudiero ritirò l'asta che gli stava porgendo», trad. Micozzi.

²⁸⁷ Sul potenziale intertestuale di questa similitudine si è concentrata recentemente VOIGT (2015). V. Anche GANIBAN (2007), p. 160.

Ancora una volta, quindi, il corpo è portato prepotentemente sulla scena – in questo caso solo metaforica – dell'azione bellica e ne diviene protagonista. Perso ogni pudore, la regina di Tebe – il cui stato, del resto può essere ormai paragonato per molti aspetti a quello delle Troiane compagne di Ecuba, che ugualmente dopo la sconfitta della città non si preoccupavano più della loro reputazione e di preservare il pudore – indica al figlio, ormai pronto per affrontare l'esercito nemico, nell'ordine i capelli bianchi, il seno e il ventre. Sono di nuovo questi, dunque, gli elementi che, proprio come in Seneca, si fanno simbolo del suo ruolo di genitrice, e dell'autorità con la quale può (tentare di) imporre ai figli la propria volontà.

Si noterà tuttavia che nelle *Phoenissae* Giocasta si frapponeva letteralmente fra i due contendenti, ripetendo di fatto il famoso gesto delle Sabine, di memoria liviana:

Tum Sabinae mulieres, quarum ex iniuria bellum ortum erat, crinibus passis scissaque veste victo malis muliebris pavore ausae se inter tela volantia inferre, ex transverso impetu facto dirimere infestas acies, dirimere iras, hinc patres hinc viros orantes, ne se sanguine nefando soceri generique respergerent, ne parricidio macularent partus suos, nepotum illi, hi liberum progeniem.

(Liv. 1.13.1-2)

Allora le donne sabine, dalla cui offesa aveva tratto origine la guerra, sciolti i capelli e lacerate le vesti, vinta dai mali la paura femminile, osarono gettarsi in mezzo alla pioggia dei dardi, ed irrompendo dai fianchi dividere le schiere nemiche, dividere le ire, pregando di qua i padri, di là i mariti, che non si bagnassero del sangue nefando del suocero e del genero, che non macchiassero con l'assassinio di congiunti la loro progenie, gli uni i nipoti e gli altri i figli.

(Trad. Perelli)

In Stazio, invece, la donna cerca piuttosto di fermare il figlio Eteocle, non ancora uscito dalla città, ed è solo a questi che di fatto si rivolge, mentre Antigone, dall'alto delle mura, compie l'opera complementare rivolgendosi al fratello Polinice:

*At parte ex alia tacitos obstante tumultu
Antigone furata gradus (nec casta retardat
uirginitas) uolat Ogygii fastigia muri
exuperare furens; senior comes haeret eunti
actor, et hic summas non duraturus ad arces.
Utque procul uisis paulum dubitavit in armis,
agnovitque (nefas!) iaculis et uoce superba
tectis incessentem, magno prius omnia planctu
implet et ex muris ceu descensura profatur*

(Stat. *Theb.* 11.354-62)

Contemporaneamente, dall'altra parte del campo Antigone vola via innanzi, insinuando furtiva i suoi passi nel tumulto della mischia, ansiosa di salire alla vetta della torre Ogygia (e

non l'attarda certo il suo pudore di fanciulla). Accompagna i suoi passi, stretto al suo fianco, il vecchio Attore, ma non ha la forza di arrivare fino in cima alla rocca. La giovane esita un poco alla vista dell'armi di lontano, poi lo riconosce, ai dardi e alla voce fiera, mentre si dirige verso la città. Subito leva un grido che riempie tutto lo spazio, poi, come fosse in procinto di gettarsi giù, gli parla così
(Trad. Micozzi)

E il suo discorso, che si estende per una ventina di versi (vv. 363-82), riporta in effetti almeno un parziale successo, giacché per un momento il conflitto sembra placarsi davvero²⁸⁸:

*his paulum furor elanguescere dictis
coeperat, obstreperet quamquam atque obstaret Erinyis;
iam summissa manus, lente iam flectit habenas,
iam tacet; erumpunt gemitus, lacrimasque fatetur
cassis; hebet irae, pariterque et abire nocentem
et uenisse pudet*
(Stat. *Theb.* 11.382-7)

A questi discorsi il furore di Polinice comincia ad affievolirsi, nonostante lo strepito e la resistenza dell'Erinni. Ormai ha abbassato la mano, ormai piega lentamente le redini e s'è fatto silenzioso. Dall'elmo prorompono gemiti e stillano lacrime. L'ira s'attenua, ed egli ha vergogna tanto di andarsene con un senso di colpa, come di esser venuto.
(Trad. Micozzi)

Tuttavia, un nuovo intervento dell'Eumenide porta Eteocle a respingere la madre e a uscire in armi dalle mura (11.387-9): è la fine della mediazione tentata dalle donne, e a questo punto il destino della città è ormai segnato.

²⁸⁸ In particolare, il fatto che i soldati piangano ricorda un celebre episodio lucaneo. Durante la battaglia di Ilerda, nel quarto libro del *Bellum Civile*, i soldati delle due parti riconoscono come parenti i loro nemici – *topos* questo tipico della guerra civile –, e allora, abbandonata l'ostilità, corrono ad abbracciarsi superando le fortificazioni e scoppiano a piangere pensando ai delitti di cui avrebbero potuto (e finiranno per) macchiarsi: *Postquam spatio languentia nullo / mutua conspicuos habuerunt lumina uultus, / [hic fratres natosque suos uidere patresque,] / deprensus est ciuile nefas. Tenuere parumper / ora metu, tantum nutu motoque salutant / ense suos; mox ut stimulis maioribus ardens / rupit amor leges, audet transcendere uallum / miles, in amplexu effusas tendere palmas. / Hospitis ille ciet nomen, uocat ille propinquum, / admonet hunc studiis consors puerilibus aetas; / nec Romanus erat qui non agnouerat hostem. / Arma rigant lacrimis, singulibus oscula rumpunt, / et quamuis nullo maculatus sanguine miles, / quae potuit fecisse, timet*, Lucan. 4.169-82; «Dopo che gli occhi, non indeboliti dalla distanza, poterono vedere chiaramente e reciprocamente i volti, [a questo punto videro i fratelli, i figli e i padri] colsero l'empietà della guerra civile. Per un po' trattennero le parole per la paura, salutarono i loro cari soltanto con cenni del capo e muovendo le spade. Subito dopo, non appena l'amore, ardente per stimoli maggiori, infranse le leggi, il soldato osò attraversare il vallo, tendere le palme distese nell'abbraccio. Uno grida il nome di un ospite, un altro chiama un parente, l'età che aveva condiviso gli interessi fanciulleschi rende memore costui; e non era romano chi non avesse riconosciuto un nemico. Bagnano le armi di lacrime, interrompono i baci con i singulti e, benché i soldati non siano macchiati da alcun sangue, temono ciò che avrebbero potuto fare», trad. Lanzarone. In particolare, Stazio sembra riprendere il modello Lucaneo nell'icastica rappresentazione delle armi bagnate di lacrime (*arma rigant lacrimis* in Lucano, 4.180; *lacrimasque fatetur / cassis* in Stazio, 11.385-6). Sui fatti v. la breve sintesi di ASSO (2010) p. 144.

Nel complesso, dunque, possiamo dire che il modello delle *Phoenissae* è ripreso per alcuni aspetti fondamentali, con la figura di Giocasta che per fermare i figli ripete esattamente i gesti che compiva in Seneca²⁸⁹, ma è arricchito dalla triplicazione del tentativo di mediazione. Nel primo caso, infatti, è appunto Giocasta a prendere l'iniziativa, nel settimo libro, e successivamente sempre la madre decide di affrontare il solo Eteocle nell'undicesimo, mentre Antigone si rivolge separatamente a Polinice. L'effetto, chiaramente, è quello di moltiplicare le esortazioni ad interrompere le ostilità e dunque ad aumentare l'effetto di *suspense*, in particolare nel libro undicesimo, dunque un momento cruciale che potremmo individuare come il culmine della *Spannung* dell'intero poema: per un attimo sembra davvero che le ostilità possano fermarsi, e che la guerra possa finire qui. Tuttavia, il mito richiede un'altra conclusione, e basterà un minimo intervento divino per riportare la vicenda nel solco noto.

Più che di semplice imitazione, però, tutti questi elementi ci portano a individuare un più complesso processo di emulazione, in cui Stazio riprende e quasi cita la scena senecana per poi arricchirla, in un'esasperata *Steigerung* del *pathos* che supera persino il modello tragico. Non basta un intervento di Giocasta: ne vengono inseriti ben due, nel settimo e nell'undicesimo libro (peraltro con elementi comuni, primo fra tutti il dettaglio del petto denudato), e non basta neppure la mediazione della sola Giocasta, che viene affiancata anche dalla figlia Antigone, cui è delegato il compito di placare Polinice.

Dunque, in generale, possiamo affermare che anche la figura della madre in lutto (o preoccupata per un prossimo lutto), esattamente come quella del tiranno, costituisce un terreno privilegiato su cui tanto Silio quanto Stazio attingono ben volentieri alla lezione senecana, ma in entrambi i casi con ampi margini di libertà. Così, se Silio tende ad adattare il modello mitologico e teatrale ad episodi della storia romana e al genere epico, Stazio, pur rimanendo a grandi linee nell'ambito della medesima vicenda, non rinuncia a rinnovare almeno parzialmente la propria trama, tentando addirittura di aumentare il *pathos* insito nel modello tragico, e potenziando e arricchendo proprio quei momenti della storia che più si prestano a far emergere la spettacolarità del dolore.

In quanto personaggio squisitamente tragico, infatti, questo tipo di figura femminile consente di creare una sorta di parentesi drammatica all'interno del flusso dell'azione bellica,

²⁸⁹ Da segnalare tuttavia anche il ricorso al motivo del *non ego*, tipicamente elegiaco o comunque legato alla sfera amorosa (cfr. Verg. *Aen.* 4.425-7; Ov. *Her.* 6.47-50 e 7.165-6; Sil. 6.504-6). Proprio come se fosse un'amante abbandonata, infatti, Giocasta ribadisce al figlio che "non è stata lei" a maledirlo – come ha fatto invece il padre – e non vi è dunque ragione perché egli debba trascurare le sue preghiere (*Non ego te contra Stygiis feralia sanxi / vota deis, caeco nec Erinyas ore rogavi. / Exaudi miseram: genetrix te, saepe, precatur, / non pater*, Stat. *Theb.* 11.344-7; «Non fui io a rivolgere agli dèi inferi imprecazioni contro di te, né a invocare le Erinni col viso ottenebrato. Da' ascolto a quest'infelice: è la madre, figlio crudele, a supplicarti, non tuo padre», trad. Micozzi).

e di concentrare l'attenzione del lettore non più sugli eventi in sé, ma sui loro riflessi nella psicologia drammatica dei personaggi²⁹⁰.

²⁹⁰ Interessanti le osservazioni di MICOZZI (1998), p. 114 in proposito delle scene staziane in cui sono coinvolte figure materne – tra cui, appunto, quella di Giocasta: «In questi passi il poeta manifesta una tendenza all'accumulo delle manifestazioni dolorose, quasi a voler creare e sostenere una forma di *pathos continuum*. Concorrono allo scopo le sensibili risorse di uno stile infiammato, commovente, e l'attenzione portata di preferenza su personaggi materni, più idonei a mostrare il libero erompere dei sentimenti e a suscitare una sorta di spettacolarità tragica».

Conclusioni

Giunti al termine di questo percorso, è forse tempo di tracciare un breve bilancio dei risultati della nostra indagine. Se infatti certo non basta questa panoramica a esaurire un tema ampio come quello del recupero del teatro senecano in epica flavia, soprattutto tenendo conto delle molteplici (ma potremmo dire quasi innumerevoli) declinazioni che il termine ‘recupero’ può avere in questo contesto, dalla ripresa puntuale di una *tessera*, magari fuori contesto, alla rielaborazione più o meno fedele di un’intera parte dell’opera – come il caso considerato nell’ultimo paragrafo, con la riproposizione nella *Tebaide* di un tentativo di mediazione tra Eteocle e Polinice da parte di Giocasta che deve moltissimo all’analogo tentativo di mediazione messo in scena nelle *Phoenissae* senecane –, d’altra parte si auspica di aver quantomeno contribuito a gettare luce proprio sui modi, e soprattutto sulle finalità, con cui questo recupero può avvenire.

Così, nel primo capitolo l’attenzione si è concentrata su casi di fortuna o dichiarati o comunque ben riconoscibili di immagini e scene senecane: particolarmente interessante mi sembra la valorizzazione dell’immagine della *favilla* scissa di Tebe. Sebbene infatti in questo caso non si tratti certo di un’invenzione senecana, come testimoniano i diversi modelli greci citati al paragrafo 1.1, e sebbene già prima di Seneca l’immagine di un rogo bipartito fosse collegata in vario modo alla saga tebana, pure tanto Lucano, nell’ambito della descrizione dei prodigi che annunciano lo scoppio della guerra civile, quanto i poeti flavii e Stazio in particolare, nel momento in cui tornano su tale immagine, attraverso piccole ma numerose allusioni, non rinunciano a richiamarsi alla sua particolare declinazione senecana, in cui un’inquietante fiamma scissa compare nel corso del complesso *extispicium* compiuto da Manto per conto del padre Tiresia nell’*Oedipus*. Si tratta dunque di una versione del tutto particolare, in cui il prodigio anticipa, e non segue, il drammatico scontro fra i due fratelli²⁹¹.

E ancora, ritengo degno di nota il fatto che in un episodio tutto sommato marginale dei *Punica*, come quello dell’equivoco che porta al parricidio compiuto da Solimo poco prima della battaglia di Canne, il modello – questa volta non dichiarato, ma riconoscibile dalle allusioni testuali – sia il parricida per eccellenza, Edipo, e più nello specifico l’Edipo senecano. Anche in questo caso a garantire la superiorità, o quantomeno la compresenza, del modello latino rispetto a quelli greci è il fatto che il poeta flavio non si limita a delineare la vicenda di un parricida involontario che può riportare alla memoria quella dell’eroe tebano, ma inserisce

²⁹¹ La versione più nota è quella in cui si sarebbe scissa la *favilla* dell’unica pira su cui venivano arsi i cadaveri dei fratelli Eteocle e Polinice; Ovidio però attribuisce a Callimaco una versione differente, in cui il fuoco in questione è quello di un sacrificio tributato ai due in un secondo momento.

nel suo episodio dettagli – come l’assoluzione ‘delle mani’ del figlio da parte del padre, o del presunto tale, o l’insistenza sul tema della visione, dell’oscurità e della notte –, che trovano una legittimazione più perspicua sul piano intertestuale che su quello letterale. In altre parole, non vi sarebbe nessun motivo per cui il padre Satrico dovrebbe precisare che assolve non in generale il figlio Solimo, ma la sua mano, se non il fatto che in Seneca Edipo affermava che il fatto che Polybo fosse ancora in vita, appunto ‘assolveva le sue mani’; né, tantomeno, ci spiegheremmo perché Solimo tema che i suoi occhi e il suo sguardo possano contaminare la luna cui si rivolge se non sapessimo che Edipo (in questo caso pressoché in tutte le versioni) si puniva accecandosi (e in Seneca la *nox* compariva come metafora dell’oscurità che si era autoprocurato).

Questo episodio, peraltro, ci permette anche una breve riflessione su questioni legate al genere letterario: se è vero che il passaggio dalla tragedia (sofoclea o senecana che sia) all’*epos* dei *Punica* comporta necessariamente una transcodificazione, pure sembrerebbe che il poeta flavio non rinunci a mantenere nella sua opera alcuni elementi propri del codice tragico, più che di quello epico. E proprio questa commistione di generi, a mio parere, nel tempo ha anche influito sul giudizio della critica, poco incline a concedere a un poeta epico la licenza che si attribuisce a uno tragico. Così, l’improbabile serie di coincidenze che portava al parricidio siliano è stato considerato prova della goffaggine della poesia dei *Punica*, come pure il fatto che tale serie di peripezie avvenisse nel giro di una sola notte, mentre più probabilmente il tutto andrebbe rivalutato come un consapevole e semmai scolastico omaggio al modello e al genere tragico, che *richiedeva* una complessa serie di coincidenze (nessun critico si è mai stupito troppo del fatto che il giovane Edipo al crocicchio avesse incontrato proprio il padre Laios!) e tanto più *richiedeva* che l’azione avvenisse in un tempo breve, idealmente di un solo giorno – o di una sola notte.

La fortuna della sezione della *Fedra* in cui è narrata la morte di Ippolito e, più in particolare, l’attacco a lui sferrato da parte del toro marino mandato da Nettuno su richiesta del padre Teseo, invece, sembra inserirsi in una serie di episodi simili che in vari contesti narrano l’attacco di un mostro o di una creatura marina di varia foggia. In questo caso, ovviamente, il modello primo non può che essere quello euripideo, ma pure già la versione senecana, in cui la descrizione del toro ha un rilievo ben maggiore, sembra recepire anche il modello del celeberrimo episodio virgiliano di Laocoonte – tanto più che il toro senecano ha coda serpentina –, e del mostro marino che in Manilio assaliva Andromeda. E particolarmente interessante risulta il fatto che Seneca diventi a sua volta, come si è cercato di dimostrare, modello fondamentale, ripreso a livello tematico e lessicale, per l’episodio di

Ercole ed Esione in Valerio Flacco. In questo caso, la struttura stessa della vicenda, con una donna in pericolo, legata a uno scoglio e minacciata dal mostro, che deve essere salvata dall'eroe di turno, ricorda molto da vicino l'episodio maniliano di Perseo e Andromeda: non stupisce dunque che attraverso il modello senecano Valerio sembri risalire anche all'episodio degli *Astronomica*, per il resto – a quanto sembrerebbe dagli studi – ben poco 'fortunato' nella letteratura successiva. Si tratta infatti di un raffinato gioco di *window reference* che ben si presta a illustrare l'elevato livello di letterarietà e di complessità della poesia degli *Argonautica* e, più in generale, della poesia epica flavia.

Ancora, poi, è interessante osservare come possa godere di una sua propria fortuna anche un coro. Le sezioni corali, dedicate spesso in Seneca a riflessioni di ordine filosofico-morale, possono risultare talvolta alquanto 'slegate' dalla trama, e dunque potenzialmente meno attrattive per i poeti successivi che intendano rifarsi invece a uno specifico episodio tragico, ma un caso del tutto particolare, che aveva attratto già attratto l'attenzione di Alfonso Traina²⁹², è costituito dal coro del *Furens* dedicato al tema del sonno. Qui il canto dei coreuti, che chiedono al dio *Somnus* sostanzialmente di intervenire a placare le sofferenze di Ercole, può essere letto come una vera e propria preghiera, che come tale si inserisce in un filone di preghiere e invocazioni al Sonno sviluppatosi già in Grecia (nell'epica, ma anche in altri generi letterari) e che nella letteratura latina trova i suoi due esiti più compiuti proprio in Seneca e a seguire in Stazio. Questi, infatti, pochi decenni dopo la morte di Seneca, comporrà a sua volta una preghiera autonoma al Sonno, oggi tramandata come ecloga 5.3 delle *Silvae*, in cui l'io lirico si rivolge direttamente al dio per chiedergli di accorrere in suo aiuto liberandolo dall'insonnia. Non solo: anche nella *Tebaide* il medesimo tema ricopre una certa importanza, in quanto nel decimo libro del poema è narrato l'episodio – di matrice questa volta innanzitutto ovidiana – della visita di Iride alla dimora del dio, e in entrambi i testi staziani sia il modo in cui è rappresentato il dio, per la scelta di attributi e immagini, sia il modo in cui ad esso ci si rivolge sembrano essere decisamente influenzati dalla memoria dell'ode corale senecana che, da questo punto di vista, può essere considerata un punto di riferimento sul tema.

Seppure indirettamente, poi, anche l'intero secondo capitolo è dedicato alla fortuna dei cori tragici: in questa sede, infatti, l'attenzione è stata rivolta nello specifico al recupero di massime e immagini legate alla riflessione morale e talvolta condensate in vere e proprie *sententiae* che, se in generale abbondano in tutta la produzione filosofica senecana, nel

²⁹² Cfr. TRAINA (1967), TRAINA (1968).

contesto del tutto particolare della produzione tragica trovano di norma la loro collocazione d'elezione all'interno dei cori.

In particolare, sono stati analizzati quattro differenti nuclei tematici: un primo legato al tema del destino dell'uomo e nello specifico al fatto che la stessa nascita comporta necessariamente, prima o poi, in un momento determinato, anche la morte; un secondo e un terzo legati poi a due immagini specifiche, ossia quella della 'ruota della vita' e quella del *clivus* presso cui si trova la dimora della Virtù personificata; da ultimo, il *topos* per cui quando ci si trova nelle difficoltà si tende a non credere mai alle buone notizie. E proprio quest'ultimo caso risulta particolarmente interessante, in quanto si tratta di una riflessione che è ripresa più volte all'interno della stessa produzione tragica senecana (nel *Thyestes*, nell'*Oedipus* e nel *Furens*, oltre che nel verosimilmente spurio *Oetaeus*), ma anche di un motivo che si trova in netta opposizione rispetto a quello antitetico per cui chi è nelle difficoltà tende ad essere accecato dalle proprie stesse speranze. E tale opposizione risulta particolarmente evidente nel passo del *Furens*, in quanto qui Seneca riprende in modo molto chiaro un passo dell'Ercole euripideo, ma fa correggere dal suo Anfitrione la prospettiva di Megara (che riprendeva più da vicino il testo euripideo) secondo la quale appunto gli infelici tendono a credere sin troppo volentieri a ciò che sperano, sostenendo al contrario che la paura eccessiva porti a pensare che nulla possa cambiare mai e che non possa che accadere di peggio. In questo senso, dunque, mi sembra che il teatro senecano, con il suo ripetuto tornare e ritornare su questo motivo, contribuisca alla definizione del *topos* – a mia conoscenza non particolarmente diffuso prima di Seneca – e dunque costituisca il modello d'elezione per Silio e Stazio, che entrambi si allineano alla posizione 'di Anfitrione'.

Infine, il terzo capitolo è dedicato alla fortuna di due particolari tipologie di personaggi senecani, a partire da quello del tiranno, notoriamente dotato di un ruolo pivotale nel teatro di Seneca – un esempio su tutti è quello dell'Atreo del *Thyestes*, che potremmo considerare quasi più come il regista che come un semplice personaggio della vicenda. Nella difficoltà di studiare nel complesso l'influsso che la lezione di Seneca ha avuto sui poeti flavii – tema su cui comunque gli studi puntuali non sono mancati, in particolare in riferimento a Stazio –, si è scelto di rivolgere l'attenzione su un particolare aspetto della complessa psicologia dei tiranni senecani, che mi sembra li distingua alquanto dalla maggior parte dei tiranni tragici greci dei quali potrebbero legittimamente essere considerati discendenti letterari, ossia la tendenza ad essere profondamente consapevoli del terribile potere di cui sono detentori, e a usarlo nel modo più atroce per i loro antagonisti.

Così Atreo e compagni, posti di fronte a un oppositore completamente arreso, che chiede loro unicamente la morte, arrivano a teorizzare apertamente che è un ‘tiranno inesperto’ (*rudis tyrannus*, la formulazione è dell’Egisto dell’*Agamennone*) chi porti a compimento la sua vendetta esigendo la pena di morte: la vera arte della crudeltà consiste nel mantenere in vita il proprio nemico, in quanto è questa la punizione più crudele per chi desideri morire.

E del resto questa posizione, apparentemente paradossale, risulta invece del tutto perspicua se consideriamo che si tratta di un tema strettamente connesso a un elemento cardine della riflessione filosofica senecana, e più in generale dello stoicismo. Più volte, infatti, nelle opere morali Seneca ribadisce che la possibilità, concreta e tutto sommato sempre praticabile, di darsi la morte in caso ci si trovi a vivere in circostanze ritenute inaccettabili – quali siano poi queste circostanze inaccettabili è chiaramente tutto da determinare – costituisce il più grande beneficio della natura nei confronti dell’uomo, che in questo modo ha, o dovrebbe avere, sempre una possibilità di scelta. Partendo dunque da tali premesse filosofiche, appare chiaro che il comportamento dei tiranni senecani, peraltro in alcuni casi apertamente teorizzato nel dialogo con i rispettivi avversari, costituisce per Seneca l’artificio ultimo della crudeltà, in quanto riesce ad andare persino ‘contro natura’ sottraendo all’uomo l’estremo vantaggio che la sua condizione di mortale gli offre. E proprio il recupero di questo artificio, unito alla sua aperta teorizzazione, a mio parere costituisce la più importante lezione sull’uso del potere impartita dal teatro senecano e recepita dai poeti flavii.

L’ultimo paragrafo, infine, è dedicato a una figura femminile: quello della donna, o più spesso della madre, in lutto, oppure preoccupata per un lutto che sente come imminente. In questo caso un modello particolarmente interessante è costituito dalle *Troades* senecane che, rappresentando il dolore delle sconfitte di fronte alla tragedia della distruzione di Troia, offrono di fatto quasi un campionario di figure di questo tipo. E in effetti, se già da tempo è stato riconosciuto che l’Andromaca senecana può essere considerata un modello di un certo rilievo per l’Imilce dei *Punica*, così mi sembra che pure l’anziana Ecuba possa trovare il suo corrispettivo nel poema siliano nella figura di Marcia, l’anziana moglie del defunto console Marco Atilio Regolo, e che persino alcune sezioni ‘corali’ del poema, in cui le protagoniste sono le *matres* romane, riproducano temi e gestualità propri delle *matres* troiane di Seneca.

In questo senso, mi pare che il recupero di tali figure – sapientemente inserite da Silio in momenti in cui la tensione narrativa è particolarmente elevata, come nel dodicesimo libro, quando Annibale è ormai presso le porte di Roma – consenta al poeta di aprire una finestra su una prospettiva potenzialmente problematica, cioè quella femminile. Nel racconto di una

vicenda bellica come quella su cui si impernia il poema siliano, infatti, dare spazio alla prospettiva femminile significa anche dare spazio a una voce almeno potenzialmente critica: tendenzialmente più lontane dall'etica guerresca propria degli integerrimi eroi della tradizione romana, le donne possono infatti liberamente mettere in luce le sofferenze e il lutto che arrecano le gloriose imprese compiute dagli uomini, statutariamente celebrate nell'epica²⁹³. E sebbene in Silio tale contrasto non sembri assumere mai una forma distruttiva – non si arriva di fatto a mettere in discussione l'etica della guerra e, ancor di più, del *mos maiorum*, e si insiste anzi più volte sull'unità della popolazione romana in tutte le sue componenti di fronte al pericolo rappresentato da Annibale –, nondimeno mi pare che da questa commistione di epica e tragedia in alcuni passi nasca una riflessione su criticità e problemi intrinseci nella vicenda narrata, in cui si possono scorgere tratti di modernità non sempre riconosciuti dalla critica.

Ancora, poi, qualche considerazione è dedicata alla figura di Giocasta. Personaggio già senecano – presente sia nell'*Oedipus* sia nelle *Phoenissae* –, Giocasta è infatti figura fondamentale nella vicenda di Tebe: non vi è da stupirsi dunque che compaia e abbia un ruolo di rilievo anche nella *Tebaide* staziana. Tuttavia, ciò su cui si è voluto concentrare l'attenzione è il fatto che un'ampia sezione del libro undicesimo, in cui è proprio la madre a compiere l'estremo tentativo di fermare lo scontro fratricida, sembra costruita sul modello di un'analogica scena della *Phoenissae*, che tuttavia viene sottilmente modificata allo scopo di aumentarne ulteriormente il *pathos* – ad esempio inserendo un intervento anche da parte di Antigone, e raddoppiando così l'esortazione alla pace. Tuttavia, mentre la tragedia senecana risulta incompiuta, e il lettore non può conoscere dunque l'esito ultimo della vicenda – per quanto il fatto che la mediazione di Giocasta non riesca a fermare la furia dei fratelli sia garantito dal mito –, nella *Tebaide* il prosieguo della storia è effettivamente narrato. Basta così un intervento dell'Erinni a far fallire il tentativo della madre, e a far precipitare la situazione nell'empio scontro tra i due figli di Edipo. In questo modo, Stazio, recuperando evidentemente proprio la versione senecana delle *Phoenissae* nella parte comune, si riserva poi un discreto margine di libertà per chiudere la vicenda, e ricollegare la scena senecana alla ben nota conclusione del mito: in parte si pone in un rapporto di emulazione con il modello, in parte se ne fa continuatore, creando una sorta di seguito epico della vicenda tragica.

Nel complesso, mi sembra dunque che le modalità con cui i poeti flavii alludono all'opera tragica senecana, la rielaborano, vi riflettono sopra o ne creano addirittura – come

²⁹³ Questo elemento è stato giustamente messo in rilievo, forse con qualche piccolo eccesso dovuto alla particolare prospettiva di lettura, dichiaratamente pervasa dalla teoria di Kristeva, già da AUGOUSTAKIS (2010).

in quest'ultimo caso – una propria versione siano quanto mai varie. E se ciò da un lato dimostra la vitalità e la fortuna, pressoché immediate, della poesia di Seneca, dall'altro rende molto difficile ogni forma di classificazione di tali forme di recupero.

In questo senso, il percorso che ho delineato sinora non intende porsi come una categorizzazione rigida, ma piuttosto come una piccola serie di piste di ricerca, di cui ho esplorato in questa sede i primi risultati, e che mi auguro possano produrre in futuro ulteriori frutti, contribuendo a portare a una migliore definizione tanto il problema del rapporto tra poesia flavia e poesia neroniana quanto quello della prima ricezione delle opere drammatiche di Seneca.

Appendice. Il motivo del serpente nei *Punica*

Nel terzo paragrafo del primo capitolo, cercando di seguire le tracce della fortuna della sezione finale della *Phaedra* senecana, abbiamo già incontrato due degli svariati ‘mostri’ che popolano i poemi flavi: il mostro marino che nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco minaccia la principessa troiana Esione e il serpente che nel quinto libro della *Tebaide* uccide il piccolo Ofelte/Archemoro – il primo, innocente caduto della guerra tra argivi e tebani.

Quello delle creature mostruose, in particolare di forma serpentina, tuttavia, è un motivo estremamente fecondo nella letteratura flaviana, e mi sembra che assuma un ruolo particolarmente pregnante per la sua natura ominosa nei *Punica*, in cui compare più e più volte, sempre in relazione ad avvenimenti di notevole rilevanza nell’economia della vicenda.

In primo luogo, il nome stesso di Sagunto, città dove ha inizio la vicenda, è legato – secondo la versione siliana – alla vicenda del mitico compagno di Ercole, Zacinto, che lì sarebbe morto proprio per il morso di un serpente²⁹⁴. In seguito, un primo *omen* legato a un serpente si ha nel terzo libro, quando Annibale, dopo aver congedato la moglie Imilce, ritorna a Gades e si prepara ad attraversare le Alpi per raggiungere finalmente l’Italia.

Mentre sta dormendo gli appare infatti sogno Mercurio, che lo esorta alla solerzia, gli proibisce di guardarsi indietro e promette di condurlo alle mura di Roma:

*En age, si quid inest animo par fortibus ausis
fer gressus agiles mecum et comitare uocantem.
Respexisse ueto; monet hoc pater ille deorum.
Victorem ante altae statuam te moenia Romae.*
(Sil. 3.179-82)

Orsù, dunque, se il tuo cuore è capace di forti prodezze, muovi in fretta con me e segui il mio richiamo. Ti proibisco di voltarti indietro; così impone il padre degli dei. Ed io ti condurrò, vincitore, dinanzi alle alte mura di Roma.
(Trad. Vinchesi)

Tuttavia, immediatamente il condottiero cartaginese è turbato da un fragore terribile, che lo induce a voltarsi:

Iamque uidebatur dextram iniectare graduque

²⁹⁴ *Hinc spolia ostentabat ouans captiuaque uictor / armenta ad fontes medio feruore uocabat, / cum tumidas fauces accensis sole uenenis / calcatus rupit letali uulnere serpens / Inachiumque uirum terris prostravit Hiberis*, Sil. 1.283-7; «Così Zacinto mostrava, esultante, le spoglie e, vincitore, chiamava le mandrie prigioniere ad abbeverarsi, nella calura di mezzogiorno, quando mise il piede su un serpente; questi spalancò la gola, gonfia del veleno infuocato del sole, e con ferita mortale abbatté sul suolo iberico l’eroe inachio», trad. Vinchesi.

*laetantem trahere in Saturnia regna citato,
 cum subitus circa fragor et uibrata per auras
 exterrent saeuis a tergo sibila linguis
 ingentique metu diuum praecepta pauenti
 effluxere uiro et turbatus lumina flectit.
 Ecce iugis rapiens siluas ac robora uasto
 contorta amplexu tractasque per inuia rupes
 ater letifero stridebat turbine serpens.
 Quantus non aequas perlustrat flexibus Arctos
 et geminum lapsu sidus circumligat Anguis,
 immani tantus fauces diducit hiatu
 attollensque caput nimboris montibus aequat.
 Congeminat sonitus rupti uiolentia caeli
 imbriferamque hiemem permixta grandine torquet.*
 (Sil. 3.183-97)

Già sembrava che Mercurio posasse su di lui la destra e con rapido passo lo trascinasse, tutto esultante, verso il regno di Saturno, quando un improvviso fragore all'intorno e dei sibili lanciati alle sue spalle da orride lingue lo atterriscono; preso da una grande paura, egli dimenticò i comandi degli dei e, sconvolto, volse indietro lo sguardo. Ed ecco, un nero serpente sibilava con soffio mortale, radicando dalle cime dei monti boschi di querce, che avvolgeva nelle sue spire immense, e trascinando le rocce per burroni inaccessibili. Enorme come il Serpente che scorre sinuoso fra le Orse disuguali e avvolge, strisciando, le due costellazioni, esso spalanca le fauci con immensa apertura e quando solleva la testa eguaglia i monti coperti di nubi. Il fragore è accresciuto dalla violenza del cielo che si squarcia e scatena una tempesta di pioggia mista a grandine.
 (Trad. Vinchesi)

Si tratta dunque di un enorme serpente, che sibila in modo terribile e che atterrisce completamente il Cartaginese²⁹⁵, spingendolo a non rispettare la richiesta del dio e a trasformare così la già inquietante visione in un presagio certamente infausto – qui è chiara, infatti, la memoria del celebre mito di Orfeo ed Euridice, che con la sua drammatica fine getta sin dall'inizio un'ombra sinistra sulla spedizione italiana di Annibale. In questo casto, però, l'episodio non costituisce una pura invenzione siliana: lo stesso sogno era narrato già da Livio, probabile fonte di Silio, anche se nello storico non si parla esplicitamente di Mercurio, ma piuttosto di un giovane di aspetto divino che si sarebbe presentato ad Annibale senza rivelare la sua vera identità²⁹⁶:

²⁹⁵ Sull'episodio siliano v. MORETTI (2005), pp. 164-6.

²⁹⁶ Su questo passo e sulle possibili fonti di Livio v. VACANTI (2007), il quale sostiene che sia probabile che tale vicenda sia stata reinterpretata in senso anticartaginese già dallo storico padovano, sulla base di uno spunto presente in Celio Antipatro. V. inoltre D'ARCO (2002) e FERACO (2017), che appunto riconnette tale presagio, considerato infausto, alla successiva narrazione del fallimento dell'ingresso a Roma da parte di Annibale nel libro ventiseiesimo. È da notare che il fatto che non si parli esplicitamente di Mercurio, ma di una figura anonima, può potenzialmente ricordare – proprio al momento in cui Annibale si accinge ad invadere l'Italia – una simile leggenda legata all'invasione dell'Urbe compiuta da Cesare con il passaggio del Rubicone e attestata

ibi fama est in quiete visum ab eo iuvenem divina specie, qui se ab Ioue diceret ducem in Italiam Hannibali missum: proinde sequeretur neque usquam a se deflecteret oculos. pavidum primo nusquam circumspectentem aut respicientem secutum; deinde cura ingenii humani cum, quidnam id esset, quod respicere vetitus esset, agitarer animo, temperare oculis nequivisse; tum vidisse post sese serpentem mira magnitudine cum ingenti arborum ac virgultorum strage ferri, ac post insequi cum fragore caeli nimbum. tum, quae moles ea quidve prodigii esset, quaerentem audisse, vastitatem Italiae esse: pergeret porro ire nec ultra inquireret sineretque fata in occulto esse.

(Liv. 21.22.6-9)

Si racconta che qui durante il sonno egli ebbe la visione di un giovane dall'aspetto di un dio, il quale sosteneva di essere stato inviato da Giove ad Annibale per guidarlo in Italia; perciò lo seguì e non distolgesse mai in nessun caso lo sguardo da lui. Egli impaurito dapprima lo seguì senza mai guardare attorno o dietro di sé; poi, per la naturale curiosità umana, mentre pensava a che cosa mai fosse ciò che gli era stato vietato di volgersi a guardare, non poté tenere a freno lo sguardo; ed allora vide dietro di sé un serpente di straordinaria grandezza avventarsi abbattendo una quantità enorme di alberi e arboscelli, e subito dopo venire un uragano fra scoppi di tuoni. Allora, chiedendo che cosa significasse quell'essere spaventoso o di che prodigio si trattasse, udì che esso significava la devastazione dell'Italia: continuasse ad andare avanti e non cercasse di saperne di più e lasciasse che i fati restassero segreti (Trad. Ramondetti)

Inoltre, una versione più o meno simile, ma alquanto più sintetica, del medesimo *omen* si trovava anche in Valerio Massimo:

Hannibalis quoque ut detestandum Romano sanguini, ita certae praedictionis somnium, cuius non uigiliae tantum sed etiam ipsa quies hostilis imperio nostro fuit: hausit enim proposito et uotis suis conuenientem imaginem existimauitque missum sibi ab Ioue mortali specie excelsiorem iuuenem inuadendae Italiae ducem. cuius monitu primo uestigia nullam in partem deflexis secutus oculis, mox humani ingenii prona uoluntate uetita scrutandi pone respiciens animaduertit immensae magnitudinis serpentem concitato impetu omne, quidquid obuium fuerat, proterentem postque eam magno cum caeli fragore erumpentes nimbos lucemque caliginosis inuolutam tenebris. adtonitus deinde quidnam id esset monstri et quid portenderet interrogauit. hic dux 'Italiae uides' inquit 'uastitatem: proinde sile et cetera tacitis perimite fati'.

(Val. Max. 1.7(ext).1)

Come odioso al sangue di Roma, così di sicuro esito fu anche il sogno di Annibale, del quale non solo le veglie, ma anche i sonni furono ostili al nostro impero: infatti in una visione che ben era congeniale ai suoi progetti e desideri gli parve di scorgere un giovane più grande, nelle proporzioni, di un uomo normale, destinato a guidarlo nell'invasione dell'Italia, che gli

da Svetonio. Questi infatti racconterà che, mentre Cesare e le sue truppe indugiavano sulle rive del fiume, sarebbe apparso un tale, di straordinaria grandezza e bellezza, ma identità ignota, che avrebbe attratto alcuni soldati suonando il flauto, e successivamente, strappata la *tuba* ad uno di loro, avrebbe dato il segnale d'attacco attraversando il Rubicone (Suet. *Iul.* 31-33). Anche in questo caso, dunque, l'invasione della patria – sia questa genericamente l'Italia, o più propriamente il territorio di Roma – è legata alla comparsa di una figura maschile anonima, ma con caratteristiche divine, che in qualche misura se ne fa guida. Sul prodigio in Svetonio – e sul suo rapporto con la narrazione lucana del passaggio del Rubicone – v. MORETII (2007b), pp. 5-6 e SANNICANDRO (2010), pp. 218-9, che peraltro già ricollega tale racconto al brano liviano sulla visione di Annibale.

era stato inviato da Giove. Allora Annibale, che in un primo momento ne aveva seguito le orme senza distorglierne gli occhi per ammonimento del dio, successivamente, mosso dalla curiosità che suole spingere l'uomo ad osservare le cose proibite, vide, guardandosi indietro, un drago mostruoso che calpestava, nel suo rapido strisciare, tutto quel che incontrasse e dietro ad esso nubi di pioggia scrosciante tra fragore di tuoni e la luce del giorno che si oscurava per la nebbia. Allora, attonito, chiese che mai volesse significare quel prodigio e a che volesse alludere. Al che il giovane condottiero: "Eccoti," disse "la devastazione dell'Italia: taci, dunque, e lascia fare il resto al destino che opera in silenzio".

(Trad. Faranda)

Leggermente diversa, e ancor più breve, risulta invece la versione del *De divinatione* ciceroniano:

Hoc item in Sileni, quem Coelius sequitur, Graeca historia est (is autem diligentissime res Hannibalis persecutus est): Hannibalem, cum cepisset Saguntum, visum esse in somnis a Iove in deorum concilium vocari; quo cum venisset, Iovem imperavisse, ut Italiae bellum inferret, ducemque ei unum e concilio datum, quo illum utentem cum exercitu progredi coepisset; tum ei ducem illum praecepisse ne respiceret; illum autem id diutius facere non potuisse elatumque cupiditate respexisse; tum visam beluam vastam et immanem circumplicatam serpentibus, quacumque incederet, omnia arbusta, virgulta, tecta pervertere, et eum admiratum quaesisse de deo quodnam illud esset tale monstrum, et deum respondisse vastitatem esse Italiae praecepisseque ut pergeret protinus, quid retro atque a tergo fieret ne laboraret.

(Cic. *div.* 1.49)

Un altro episodio è riferito nella storia, scritta in greco, da Sileno, da cui lo attinse Celio (Sileno narrò con grande accuratezza le imprese di Annibale). Dopo la presa di Sagunto, Annibale sognò che era chiamato da Giove nel concilio degli dèi. Giunto là, si sentì ordinare da Giove di portare guerra all'Italia, e gli venne dato come guida un dio del concilio. Seguendo le indicazioni di costui, incominciò a mettersi in marcia con l'esercito. Quel dio, allora, gli ordinò di non voltarsi a guardare indietro. Ma Annibale non riuscì a resistere a lungo e, cedendo alla bramosia di vedere, si voltò. Vide una belva enorme e orrenda, cinta da serpenti, la quale, dove passava, abbatteva ogni albero, ogni virgulto, ogni casa. Annibale, stupefatto, chiese al dio che lo guidava che cos'era mai un mostro di quella sorta; e il dio rispose che quella era la devastazione dell'Italia e gli ordinò di continuare il cammino senza curarsi di ciò che avveniva alle sue spalle.

(Trad. Timpanaro)

In questo caso, la visione comprende un dettaglio in più rispetto a Livio e Silio: Annibale sogna infatti di essere convocato nel concilio degli dèi, dove gli viene ordinato da Giove stesso di muovere guerra contro l'Italia. Tale particolare ricorre anche nella versione di Cassio Dione riportata da Zonara, che dunque pure può essere ricondotta al medesimo filone della tradizione – evidentemente almeno in parte diverso rispetto a quello cui attinge l'autore dei *Punica*²⁹⁷. E ancora, Cicerone parla di una *belua vasta et immanis circumplicata*

²⁹⁷ D'ARCO (2002), pp.147-9 e n. 16.

*serpentibus*²⁹⁸, mentre praticamente tutte le altre fonti – compreso Cassio Dione – descrivono la creatura come un serpente (*serpens*/δράκων) di straordinaria grandezza:

ἔδοξε γάρ ποτε τοὺς θεοὺς ἐν ἐκκλησίᾳ καθημένους μεταπέμψασθαι τε αὐτὸν καὶ στρατεῦσαι ὅτι τάχιστα εἰς τὴν Ἰταλίαν προστάξαι καὶ λαβεῖν παρ' αὐτῶν τῆς ὁδοῦ ἡγεμόνα, καὶ ἀμεταστρεπτί ὑπ' αὐτοῦ κελευσθῆναι ἔπεσθαι· μεταστραφῆναι δὲ καὶ ἰδεῖν χειμῶνα μέγαν χωροῦντα καὶ δράκοντα αὐτῷ ἐπακολουθοῦντα ἀμήχανον, καὶ θαυμάσαι ἐρέσθαι τε τὸν ἀγωγὸν τί ταῦτα εἶεν· καὶ τὸν εἰπεῖν: «ὦ Ἄννίβα, ταῦτα συμπορθήσοντά σοι τὴν Ἰταλίαν ἔρχεται».
(Zon. 8.22)

Una volta infatti sognò che gli dei, seduti in assemblea, lo avessero mandato a chiamare e gli avessero ordinato di muovere guerra il prima possibile contro l'Italia, sognò di ricevere da loro una guida per il suo cammino, e che questi gli ordinasse di seguirlo senza voltarsi; lui tuttavia si voltò e vide una grande tempesta che si avvicinava e un serpente smisurato che lo seguiva, e si stupì allora e chiese a colui che guidava di che cosa si trattasse; questi rispose: 'O Annibale, queste cose vengono per saccheggiare insieme con te l'Italia'.
(Trad. mia)

Al di là degli altri dettagli dell'episodio, tuttavia, anche a una prima lettura si nota immediatamente che Silio, rispetto al suo probabile modello diretto, costituito con ogni verosimiglianza dal testo liviano, ma anche alle possibili altre fonti a noi note, rielabora la vicenda del sogno, ampliandola soprattutto nella sezione che riguarda appunto la descrizione del serpente (su cui invece tutti gli altri autori non indugiano affatto: troviamo solo *serpentem mira magnitudine* in Livio, *immensae magnitudinis serpentem* in Valerio Flacco e δράκοντα αὐτῷ ἐπακολουθοῦντα ἀμήχανον in Cassio Dione²⁹⁹). Nel poema, la creatura dapprima si fa notare con dei sibili (*cum subitus circa fragor et uibrata per auras / exterrent saeuus a tergo sibila linguis*, 3.185-6) e poi appare in tutta la sua terribile grandezza (*ecce ingis rapiens siluas ac robora uasto / contorta amplexu tractasque per inuia rupes / ater letifero stridebat turbine serpens*, 3.189-91), che consente di paragonarlo addirittura alla costellazione dell'*Anguis* (*quantus non aequas perlustrat flexibus Arctos / et geminum lapsu sidus circumligat Anguis, / immani tantus fauces diducit biatu / attollensque caput nimboris montibus aequat*, 3.192-5).

Annibale, tuttavia, non è l'unico eroe del poema siliano il cui destino è legato a quello di un essere mostruoso: anzi, quello del serpente può essere considerato un motivo ricorrente

²⁹⁸ Secondo D'ARCO (2002), p. 149, si potrebbe trattare di un'innovazione dovuta a suggestione letteraria, che troverebbe un'analogia in Cic. *rep.* 2.67, in cui si definisce l'uomo politico come colui che sia in grado di governare una bestia immane ed enorme, tantopiù che il termine stesso *circumplicata* sembra essere una coniazione di Cicerone.

²⁹⁹ Non ha senso inserire nel confronto anche Cicerone, dal momento che nel *De divinatione* la creatura non ha propriamente aspetto di serpente.

nel poema siliano che lega fra loro, come una sorta di *fil rouge*, i principali protagonisti della vicenda.

Così, proprio come l'inizio della spedizione di Annibale è segnato dalla visione del serpente che abbiamo analizzato sinora, anche la spedizione cartaginese di Marco Atilio Regolo – eroe della prima guerra punica, cui però Silio finisce per dedicare quasi un libro intero, il sesto, in un lungo *flashback* che non trova corrispettivi all'interno dell'opera³⁰⁰ – inizia proprio con la lotta con l'enorme mostro serpentiforme che presidia le rive del Bagra.

Nel complesso, l'episodio, rievocato dall'antico scudiero Maro a beneficio del giovane figlio dell'eroe, Serrano, occupa oltre un centinaio di versi (Sil. 6.118-293)³⁰¹, e si rifà con ogni probabilità alla narrazione liviana, oggi perduta³⁰². Ma pur nell'impossibilità di un reale confronto con il testo degli *Ab urbe condita*, tenendo conto del fatto che le altre fonti storiche sono tutte molto sintetiche³⁰³, non è assurdo ipotizzare che anche in questo caso Silio abbia rielaborato i suoi modelli nel senso di un ampliamento dell'episodio, arricchito forse di dettagli mostruosi e persino grotteschi, ripresi – come correttamente ha osservato già Bassett, alla cui dettagliata analisi rimando³⁰⁴ – da una pluralità di modelli e 'mostri' letterari:

*Horror mente redit. Monstrum exitiabile et ira
telluris genitum, cui par uix uiderit aetas
ulla uirum, serpens centum porrectus in ulnas
letalem ripam et lucos habitabat Auernos.
Ingluuiem immensi uentris grauidamque uenenis
aluum deprensi satiabant fonte leones
aut acta ad fluium torrenti lampade solis
armenta et tractae foeda grauitate per auras
ac tabe afflatus uolucres. Semesa iacebant
ossa solo, informi dape quae repletus et asper*

³⁰⁰ Sulla vicenda di Regolo nel sesto libro e in generale sui richiami alla prima guerra punica nel poema intero v. FUCECCHI (2020), pp. 25-44; in particolare sull'*ekphrasis* dello scudo di Annibale nel secondo libro – in cui pure è citato fuggacemente Regolo – v. inoltre FUCECCHI (2003), pp. 278-80.

³⁰¹ Il primo studio di un certo respiro su tale episodio è costituito da BASSETT (1955), che resta ancora il punto di riferimento fondamentale sull'argomento, e che mette in luce come in tale passo confluiscono numerosi modelli letterari, non ultimo quello dell'Ercole virgiliano dell'episodio di Caco, e come esso contribuisca dunque a rappresentare Regolo come l'eroe stoico del poema. Ma v. anche WILLIAMS (2004), che rilegge tutto il *flashback* del sesto libro in modo assai meno favorevole a Regolo.

³⁰² Ne resta testimonianza solo nella sintetica *Periocha* al libro diciottesimo.

³⁰³ Si tratta di brevi accenni in Val. Max. 1.8. ext. 19, Plin. *NH* 8.37 e Gell. 7.3, che cita a sua volta come fonte Tuberone. Al medesimo episodio sembra riferirsi inoltre anche Seneca nelle *Epistole a Lucilio*, anche se in questo caso la figura di Regolo non è esplicitamente menzionata. Sen. *epist.* 82.24.

³⁰⁴ BASSETT (1955): fra i modelli principali vengono citati ci sono Virgilio, Ovidio, Seneca (considerato però autore certo dell'*Oetaeus*), Lucano e Valerio Flacco. Vengono menzionate anche delle corrispondenze con il passo dell'uccisione di Archemoro/Ofelte nel quinto libro della *Tebaide*, ma in questo caso l'autore – come del resto molti degli studiosi successivi – non si sbilancia nell'indicare una priorità cronologica di un testo sull'altro (pp. 2-3).

*vastatis gregibus nigro ructarat in antro.
Isque ubi feruenti concepta incendia ab aestu
gurgite mulcebat rapido et spumantibus undis,
nondum etiam toto demersus corpore in amnem
iam caput aduersae ponebat margine ripae.*
(Sil. 6.151-65)

Inorridisco ancora al pensarvi. Un mostro funesto, generato dalla terra irata, e tale che forse mai generazione umana ne vide di uguale, un serpente lungo cento braccia abitava questa riva di morte e questi boschi infernali. Il suo stomaco smisurato e il ventre gonfio di veleni si saziavano di leoni sorpresi alla fonte o di armenti che la torcia rovente del sole aveva spinto verso il fiume, e degli uccelli trascinati giù dall'aria densa e fetida e dal soffio velenoso. Sul suolo giacevano, mezzo rosicchiate, le ossa che il mostro, gonfio dell'orrendo pasto e gravato dopo tanto scempio di greggi, aveva ruttato nell'antro tenebroso. E quando voleva sedare nelle acque veloci e nei flutti spumeggianti il fuoco che gli veniva dal calore rovente, non si era ancora immerso interamente nel fiume che la sua testa poggiava già sul margine della riva opposta.

(Trad. Vinchesi)

Ancora una volta, dunque, proprio come nel caso di Annibale, ci troviamo di fronte a un serpente che a causa della grandezza straordinaria sembrerebbe uscire dall'ambito del naturale per passare a quello del sovrannaturale – e in questo senso tale passo differisce dalla celebre descrizione dei serpenti del deserto libico presente nel nono libro di Lucano, dove pure un eroe stoico, ossia Catone l'Uticense, si trovava a fronteggiare le asperità della terra d'Africa³⁰⁵ –, assumendo le caratteristiche di un vero e proprio *monstrum*, che come tale può fungere anche da *omen* per una spedizione in ultima analisi del tutto sfortunata.

Ma è soprattutto con la figura di Scipione che il 'segno del serpente' assume importanza strutturale nei *Punica*. Se infatti Annibale può essere considerato l'antieroe e Regolo l'eroe stoico, la cui azione tuttavia è confinata per motivi cronologici al solo *flashback* del sesto libro, il giovane Scipione, figlio dell'omonimo console, va assumendo nel corso dell'opera un ruolo via via sempre più preponderante, fino a guidare i Romani nella campagna d'Africa: è lui l'eroe della seconda parte del poema e, naturalmente, della vittoria finale³⁰⁶.

³⁰⁵ V. Lucan. 9. 619-889. In questo caso, la spiegazione mitologica sulla nascita di tali creature viene screditata da principio dal narratore come poco affidabile (vv. 621-3), mentre si lascia il dubbio, con metodo quasi scientifico, sulla *vera causa*; successivamente, per il vero e proprio catalogo delle tipologie di serpenti e dell'effetto del rispettivo morso sull'uomo, Lucano sembra attingere alla letteratura tecnico-scientifica piuttosto che alla tradizione mitologica. Cfr. ESPOSITO – LANZARONE – D'URSO (2022), p. 726.

³⁰⁶ Si noti che la questione dell'individuazione di un preciso 'eroe' dei *Punica* è tutt'altro che scontata, e nel tempo gli interpreti si sono schierati su posizioni diverse. Particolarmente interessante ritengo ancora la posizione di VON ALBRECHT (1964), p. 21, che riconosce in Roma stessa e nella collettività dei cittadini il vero eroe del poema siliano; nondimeno, già FUCECCHI (1993), p. 18 e *passim*, pur accettando sostanzialmente la visione di von Albrecht ha messo in luce come Scipione, già a partire dal suo primo apparire sulla scena bellica, nel quarto libro, venga di fatto rappresentato dal narratore come 'eroe predestinato'; successivamente, la monografia di MARKS (2005) ha ulteriormente contribuito a rivalutare il ruolo di Scipione, che secondo lo

Certo, è del tutto diverso il primo *omen* che nel corso della narrazione della battaglia del Ticino segnala allo stesso tempo ai soldati romani e ai lettori lo straordinario ruolo che il giovane figlio del console Scipione avrebbe assunto di lì a poco, in quanto si tratta questa volta di un'aquila che, dopo aver messo in fuga un falco che aveva ucciso quindici colombe ed era in procinto di uccidere la sedicesima – numeri che rappresentano chiaramente gli anni di guerra – lancia un urlo e tocca col becco il cimiero del ragazzo³⁰⁷. Non causa dunque particolare stupore il fatto che poco dopo, nel corso della medesima battaglia, il giovane riesca a trarre in salvo il padre ferito³⁰⁸, meritandosi gli elogi di Marte in persona:

*tum celso e curru Mavors "Carthaginis arces
excindes" inquit "Tyriosque ad foedera coges.
Nulla tamen longo tanta exorietur in aevo
lux tibi, care puer. Macte, o macte indole sacra,
vera Iovis proles. et adhuc maiora supersunt,
sed nequeunt meliora dari".*
(Sil. 4.472-7)

Allora dall'alto del suo carro Marte gli grida: «Tu distruggerai la rocca di Priamo e costringerai i Troiani a venire a patti. E tuttavia, caro ragazzo, nella tua lunga vita non vedrai levarsi un giorno più glorioso di questo. Evviva, sì, evviva la tua santa natura, vera discendenza di Giove, imprese ancora più grandi ti restano, ma non te ne saranno concesse di più nobili?»
(Trad. Vinchesi)

Nondimeno, l'effettiva investitura del giovane, ormai cresciuto di qualche anno³⁰⁹ e pronto a richiedere, per quanto anzitempo, il comando delle operazioni al posto del padre e dello zio, defunti nella campagna spagnola, si ha nel tredicesimo libro, quando Silio fa compiere al suo Scipione una vera e propria *nékyia*³¹⁰ sul modello di quella compiuta da Odisseo nell'undicesimo libro dell'Odissea.

studioso americano assumerebbe dei tratti tipici di una figura regale (pp. 113-61), fino a diventare una sorta di prefigurazione del principe romano (pp. 163-206).

³⁰⁷ Sil. 4.101-19. Su questo prodigio e sul suo significato si rimanda a FUCECCHI (1993).

³⁰⁸ Non si tratta di una completa invenzione siliana, in quanto tale evento era citato già anche da Livio, il quale però presentava anche una versione alternativa della vicenda, secondo la quale invece il console sarebbe stato salvato da un anonimo soldato ligure: *Auxitque pavorem consulis vulnus periculumque intercurso tum primum pubescentis filii <pro>pulsatum. Hic erit invenis, penes quem perfecti huiusce belli laus est, Africanus ob egregiam victoriam de Hannibale Poenisque appellatus. [...] Servati consulis decus Coelius ad servum natione Ligurem delegat; malim equidem de filio verum esse, quod et plures tradidere auctores et fama obtinuit*, Liv. 21.46.7-10; «accrebbe il terrore il ferimento del console e il pericolo che egli corse, scongiurato dall'intervento del figlio, il quale era allora appena giunto alla pubertà. Sarà questo il giovane che ha il vanto di aver condotto a termine questa guerra, soprannominato Africano per la straordinaria vittoria riportata su Annibale e sui Cartaginesi. [...] Celio attribuisce ad uno schiavo di razza ligure l'onore di aver salvato il console. Quanto a me, preferisco credere che sia veramente da riferirsi al figlio ciò che parecchi autorevoli scrittori hanno raccontato ed è rimasta tradizione universale» (trad. Ramondetti).

³⁰⁹ Si ricorda che ai tempi della battaglia del Ticino, cioè nel 218 a.C., Scipione non doveva avere più di diciott'anni.

³¹⁰ Al commento di tale episodio è dedicata l'utilissima monografia di REITZ (1982).

E, proprio nel corso di tale rito, il ragazzo fa una scoperta sensazionale. La madre Pomponia, che egli non ha mai avuto modo di conoscere in quanto morta di parto poco dopo la sua nascita, gli rivela di essere stata in realtà fecondata da Giove, che l'aveva raggiunta sotto forma di serpente, e di essere stata successivamente da questi accolta nei Campi Elisi³¹¹:

*sola die caperem medio cum forte petitos
ad requiem somnos, subitus mihi membra ligavit
amplexus, non ille meo veniente marito
adsuetus facilisque mihi. tum luce corusca,
implebat quamquam languentia lumina somnus,
vidi, crede, Iovem. nec me mutata fefellit
forma dei, quod squalentem conversus in anguem
ingenti traxit curvata volumina gyro.
sed mihi post partum non ultra ducere vitam
concessum. heu, quantum gemui, quod spiritus ante
haec tibi quam noscenda darem discessit in auras!*
(Sil. 13.637-47)

Mi trovo da sola, a mezzogiorno, e godevo dell'ambito riposo del sonno, quando una stretta improvvisa avvinse il mio corpo, e non quella, a me nota e familiare, del mio sposo. Allora, in una luce fiammeggiante, benché il sonno riempisse i miei occhi languenti, io vidi, credimi, Giove. Né mi ingannò l'aspetto mutato del dio, che, trasformatosi in un serpente irto di squame, trascinava le sue spire ricurve con orbita immensa. Ma, dopo il parto, non mi fu concesso di vivere più a lungo. Oh, quanto piansi per aver esalato la vita prima che potessi svelarti questo segreto!
(Trad. Vinchesi)

In tale prospettiva, dunque, anche l'elogio di Marte, che al Ticino lo aveva definito *vera Iovis proles*, Sil.4.476, usando un'espressione già virgiliana che nell'ottavo libro dell'*Eneide* veniva però attribuita a Ercole³¹², assume un valore del tutto diverso: non si tratta infatti di un generico elogio del giovane, ma piuttosto di un'anticipazione di ciò che si scoprirà solo nel libro tredicesimo. Scipione, esattamente come Ercole, deve essere considerato a tutti gli effetti figlio di Giove. E non è un caso dunque che, proprio come il fratellastro, ben presto si troverà a scegliere tra Virtù e Piacere e, senza cedere alle lusinghe di quest'ultimo, seguirà la prima per l'aspra strada che la contraddistingue: nel libro quindicesimo (15.18-128) Silio

³¹¹ Sull'episodio di Pomponia v. REITZ (1982), pp. 90-1, SPALTENSTEIN (1990), pp. 259-61, AUGOUSTAKIS (2010), pp. 215-9 e STOCKS (2014), pp. 185-6, con ulteriore bibliografia.

³¹² *Nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus / arduus arma tenens; non te rationis egentem / Lernaes turba capitum circumstetit anguis. / Salve, vera Iovis proles, decus addite diuis, / et nos et tua dexter adi pede sacra secundo*, Verg. *Aen.* 8.298-302; «Te invece nessun aspetto, neppure Tifeo atterri, alte le armi brandendo, né te dissennò a Lerna con la massa delle sue teste attorniandoti Pidra. Salute, o vera prole di Giove, accrescimento d'onore per gli dèi! a noi, ai tuoi sacrifici propizio vieni con piede benigno», trad. Carena: si tratta del canto con cui i Sali celebrano Ercole. Ancora, l'espressione sarà ripresa poi da Nemesiano (*ecl.* 3.21).

rielabora infatti il celebre episodio di Ercole al bivio, già narrato da Senofonte (*Memorabilia* 2.1.21-34)³¹³.

È interessante osservare, tuttavia, che anche l'episodio di Pomponia non è privo di un modello storico. Sebbene sia chiaro che la diretta ascendenza divina di Scipione non possa essere accettata da nessuno storiografo degno di questo nome, una testimonianza importante ci arriva da Livio, il quale nel libro ventiseiesimo racconta come i Romani, dopo aver affidato inizialmente di buon grado a Scipione il comando delle operazioni in Spagna, siano stati poi presi dai dubbi, in considerazione soprattutto della sua giovane età, ma anche del fatto che suo padre e suo zio erano morti proprio nella penisola iberica – cosa che poteva essere considerata come un *omen* negativo³¹⁴. E a questo punto Scipione, sempre secondo la versione liviana, avrebbe convocato una *contio* al preciso scopo di assicurare i suoi concittadini, riuscendo nel suo intento³¹⁵. La 'propaganda' di Scipione sembra però essere di più ampio respiro: lo storiografo infatti sottolinea che Scipione, oltre ad essere naturalmente dotato di virtù, era anche avvezzo sin dalla giovinezza a ostentarle, e che inoltre sin da quando aveva assunto la toga virile aveva l'abitudine di recarsi frequentemente al Campidoglio, quasi a simulare un qualche tipo di rapporto privilegiato con Giove Capitolino. Ed effettivamente la sua strategia produsse effetti:

hic mos, <quem> per omnem uitam seruabat, seu consulto seu temere uulgatae opinioni fidem apud quosdam fecit stirpis eum diuinae uirum esse, rettulitque famam in Alexandro Magno prius uulgatam, et uanitate et

³¹³ V. *supra* p. 109-13.

³¹⁴ *Cum subito P. Cornelius, P. Cornelii, qui in Hispania ceciderat, filius, quattuor et viginti ferme annos natus, professus se petere in superiore unde conspici posset loco constitit. In quem postquam omnium ora conuersa sunt, clamore ac fauore ominati extemplo sunt felix faustumque imperium. Iussi deinde inire suffragium ad unum omnes non centuriae modo sed etiam homines P. Scipioni imperium esse in Hispania iusserunt. Ceterum post rem actam ut iam resederat impetus animorum ardorque, silentium subito ortum et tacita cogitatio quidnam egissent. Nonne fauor plus ualuisse quam ratio? Aetatis maxime paenitebat; quidam fortunam etiam domus horrebant nomenque ex funestis duabus familiis in eas prouincias ubi inter sepulcra patris patruisque res gerendae essent proficiscentis*, Liv. 26.18.7-11; «quando improvvisamente P. Cornelio, figlio di P. Cornelio che era caduto in Ispania, giovane di quasi ventiquattr'anni, avendo annunciato di chiedere il comando si fermò su un posto più in alto, da dove poteva esser visto. Dopo che tutti gli sguardi si posarono su di lui, cubito con grida e con applausi augurarono un felice e fortunato periodo di comando. Invitati poi a procedere alla votazione tutti fino all'ultimo, non solo le centurie, ma anche le singole persone, ordinarono che il comando in Ispania toccasse a P. Scipione. Ma dopo il fatto avvenuto, quando già si era acquetato lo slancio degli animi e l'entusiasmo, improvvisamente subentrò il silenzio e la tacita riflessione; che cosa mai avevano fatto? Se non avesse prevalso di più la simpatia che la ragione? Si preoccupavano soprattutto dell'età; alcuni temevano anche la sorte del casato e il nome proveniente da due famiglie in lutto, di chi si accingeva a partire per quelle province dove bisognava far la guerra tra le tombe del padre e dello zio», trad. Fiore.

³¹⁵ *Quam ubi ab re tanto impetu acta sollicitudinem curamque hominum animaduertit, aduocata contione ita de aetate sua imperioque mandato et bello quod gerendum esset magno elatoque animo disseruit ut ardorem eum qui resederat excitaret rursus nouaretque, et impleret homines certioris spei quam quantam fides promissi humani aut ratio ex fiducia rerum subicere solet*, Liv. 26.19.1-2; «Quando constatò quel disorientamento e la preoccupazione degli astanti dopo una cosa compiuta con così grande slancio, convocata l'assemblea popolare, parlò dell'età sua e del comando conferito e della guerra che bisognava combattere con un convincimento così elevato e magnanimo, da suscitare nuovamente e ricreare quell'entusiasmo che si era affievolito e da colmare gli uomini di una speranza più fondata di quella che sia pur grande suole ispirare la fiducia di un'umana promessa o la ragione e la certezza delle cose», trad. Fiore.

fabula parem, anguis immanis concubitu conceptum, et in cubiculo matris eius uisam persaepe prodigii eius speciem, interuentuque hominum euolutam repente atque ex oculis elapsam. his miraculis nunquam ab ipso elusa fides est; quin potius aucta arte quadam nec abnuendi tale quicquam nec palam adfirmandi.

(Liv. 26.19.6-8)

Questa abitudine, che conservò per tutta la vita, sia di proposito sia per puro caso suscitò fiducia presso qualcuno alla diffusa opinione che egli fosse un uomo di stirpe divina, e richiamò in vita la diceria favoleggiata prima sul conto di Alessandro Magno, pari e per vanità e per carattere fiabesco, che fosse nato dall'accoppiamento di uno smisurato serpente e che nella stanza da letto di sua madre era stata vista assai di frequente l'apparizione di quel prodigio ma che con la venuta di più persone all'improvviso si snodava e scompariva agli sguardi. L'attendibilità di siffatti prodigi da lui non fu mai esclusa; che anzi fu piuttosto aumentata con una certa scaltrezza né di negare qualche cosa di simile né di confermarla apertamente.

(Trad. Fiore)

In tale notizia, chiaramente, non si farà difficoltà a riconoscere la base storica per l'episodio siliano dell'incontro con Pomponia; nondimeno, le differenze sono quantomai rilevanti. Ciò che in Livio non è più che una diceria, semmai accresciuta a bella posta da Scipione stesso, in Silio, al contrario, diventa una verità confermata dall'intero episodio dell'incontro con Pomponia nella *nékyia* – in cui il racconto è peraltro sviluppato, con ogni probabilità, a partire da un'analogia leggenda che voleva invece Alessandro Magno figlio di Zeus³¹⁶ e concepito in simili circostanze³¹⁷.

³¹⁶ L'analogia era notata già da Gellio, che inoltre testimonia che la notizia, nel caso di Scipione, risale a Claudio Oppio e Giulio Igino: *Quod de Olympiade, Philippi regis uxor, Alexandri matre, in historia Graeca scriptum est, id de P. quoque Scipionis matre, qui prior Africanus appellatus est, memoriae datum est. Nam et C. Oppius et Iulius Hyginus alique, qui de vita et rebus Africani scripserunt, matrem eius diu sterilem existimatam tradunt, P. quoque Scipionem, cum quo nupta erat, liberos desperavisse. Postea in cubiculo atque in lecto mulieris, cum absente marito cubans sola condormisset, visum repente esse iuxta eam cubare ingentem anguem eumque his, qui viderant, territis et clamantibus elapsum inveniri non quisse. Id ipsum P. Scipionem ad haruspices retulisse; eos sacrificio facto respondisse fore, ut liberi gignerentur, neque multis diebus, postquam ille anguis in lecto visus est, mulierem coepisse concepti fetus signa atque sensum pati; exinde mense decimo peperisse natumque esse hunc P. Africanum, qui Hannibalem et Carthaginienses in Africa bello Poenico secundo vicit. Sed et enim inpendio magis ex rebus gestis quam ex illo ostento virum esse virtutis divinae creditum est*, Gell. 6.1.1-5; «Ciò che la storia greca racconta di Olimpia, moglie del re Filippo e madre di Alessandro, si tramanda anche della madre di Publio Scipione, per primo soprannominato l'Africano. Infatti Caio Oppio, Giulio Igino, come pure altri che scrissero intorno alla vita e alle gesta dell'Africano, narrano che la madre sua fu per molto tempo ritenuta sterile e Publio Scipione, al quale era sposata, disperava di avere figli. Allorché, mentre essa dormiva da sola nella propria camera e nel proprio letto, essendo il marito assente, d'un tratto vide posarsi accanto a lei un enorme serpente, che, alle grida terrificate di coloro che l'avevano scorto, scomparve e non fu più rinvenuto. Si dice che Publio Scipione riferisse la notizia agli aruspici, ed essi, dopo aver compiuto un sacrificio, risposero che avrebbe avuto dei figli; e non molti giorni dopo la scoperta del serpente, la donna cominciò a sentire i primi segni della gravidanza; quindi, al decimo mese, partorì e venne al mondo quel Publio Africano che in Africa, nella seconda guerra punica, sconfisse Annibale e i Cartaginesi. Ma più a cagione delle sue gesta che non di quel fatto prodigioso Scipione ebbe la reputazione di uomo divino», trad. Rusca. Sul rapporto tra la leggenda storia sulla nascita di Scipione e quella sulla nascita di Alessandro Magno v. OGDEN (2013), p. 18 e pp. 23-24, e MARKS (2005), pp. 138-39.

³¹⁷ Esisteva tuttavia anche una versione differente, e ben meno favorevole al Macedone, attestata dal *Romanzo di Alessandro (Vita di Alessandro il Macedone, 1.4-12)*, secondo cui invece Alessandro sarebbe stato il figlio del mago egizio Nectanebo. Questi convinse Olimpiade a unirsi a lui facendole credere di essere il dio Ammone (anche in questa versione, però, l'amplesso era preceduto dall'arrivo di un serpente nella camera della donna), e successivamente ingannò parimenti pure il marito Filippo. Tuttavia, siccome il re in seguito cominciò a nutrire

Ma l'aspetto più interessante è che questa notizia sulla presunta paternità divina di Scipione è riportata da Livio proprio quando si parla delle strategie con cui il giovane condottiero riuscì a superare i dubbi dei concittadini e a ottenere così il suo primo importante incarico di comando – appunto, quello delle operazioni militari in Spagna. Nel poema epico, invece, giacché l'ascendenza divina di Scipione è presentata come una 'verità', essa non può essere sfruttata direttamente come modo per superare i parziali dubbi dei concittadini – e, del resto, Silio si guarda bene dal rappresentare Scipione come un astuto stratega pronto a sfruttare l'ingenuità della popolazione per conseguire i suoi scopi – è necessario un altro modo per uscire dall'*empasse*³¹⁸:

*Dumque ea confuso percenset murmure vulgus,
 ecce per obliquum caeli squalentibus auro
 effulgens maculis ferri inter nubila visus
 anguis et ardenti radiare per aera sulco,
 quaque ad caeliferi tendit plaga litus Atlantis,
 perlabi resonante polo. bis terque coruscum
 addidit augurio fulmen pater, et vaga late
 per subitum moto strepuere tonitrua mundo.
 tum vero capere arma iubent genibusque salutant
 summissi augurium: hac iret, qua ducere divos
 perspicuum et patrio monstraret semita signo.*
 (Sil. 15.138-48)

E mentre la folla considera tutto questo, con mormorio confuso, ecco che, attraversando il cielo e tutto fulgente d'oro sulle scaglie, si vide un serpente passare in mezzo alle nubi e tracciare nell'aria una scia di fuoco luminosa, per poi abbattersi, con grande fragore dell'etere, nella zona celeste che va verso la spiaggia di Atlante, il reggitore del firmamento. Per due e tre volte il padre degli dei accompagnò il presagio col fulmine e l'universo, scosso, rimbomba del fragore improvviso dei tuoni, che si disperdono lontano. Allora sì che reclamano le armi e inginocchiati salutano il presagio: che egli muova là dove gli dei lo conducono con prove tanto evidenti, per il cammino indicatogli dal segnale del padre.
 (Trad. Vinchesi)

dei sospetti, Nectanebo dovette ricorrere ancora alle sue arti magiche, trasformandosi in serpente e baciando pubblicamente Olimpiade durante un banchetto, al fine di ottenere nuovamente la fiducia del sovrano. Un terzo *omen*, ossia la nascita di un serpentello da un uovo direttamente in braccio a Filippo, annunciò poi l'arrivo del piccolo Alessandro, futuro conquistatore del mondo, ma destinato a morire giovane. La vicenda si concluse solo molti anni dopo con la morte di Nectanebo per mano dello stesso Alessandro, ancora ignaro del fatto di essere suo figlio: solo in punto di morte, infatti, il mago rivelò al giovane la verità, ricevendo così in cambio degni onori funebri (1.14).

³¹⁸ Si noti che anche Silio, pur presentando di solito una versione degli eventi decisamente più favorevole a Scipione rispetto a quella liviana, non tace del tutto sulle perplessità dei Romani: *Arrecti cunctorum animi. pars lumina patris, / pars credunt toruos patrum reirescere uultus. / Sed quamquam instinctis tacitus tamen aegra pericli / pectora surrepit terror, molemque pauentes / expendunt belli, et numerat fauor anxius annos*, Sil. 15.133-7; «Gli animi si risollevarono. Gli uni credono di ritrovare gli occhi del padre, gli altri il volto fiero dello zio. Ma, nonostante il loro entusiasmo, un timore segreto si insinua nei cuori sgomenti per il pericolo; in preda alla paura, misurano il gravoso peso di quella guerra e il loro favore si fa ansioso quando contano gli anni del giovane Scipione», trad. Vinchesi.

Anche in questo caso, dunque, l'inizio della spedizione spagnola di Scipione – che farà poi da trampolino di lancio per la successiva, e decisiva, spedizione africana – avviene sotto la guida di un serpente divino, ma qui non si tratta più di un serpente vero e proprio, quanto piuttosto di un serpente celeste che si manifesta improvvisamente in cielo dirigendosi poi verso l'Atlante – in direzione, dunque di quell'Africa da cui Scipione prenderà di lì a poco il suo *cognomen* – e che è accompagnato dal fulmine, ossia dal segno più classico del potere di Giove.

E, d'altra parte, che sia proprio Giove l'autore del prodigio è confermato dall'espressione *patrio...signo*: non è altri che il padre (divino) di Scipione, che lo ha concepito sotto forma di serpente, a usare ora il medesimo segno per indicargli la via che lo porterà alla vittoria e quindi al trionfo³¹⁹, tanto più che nell'ottica celebrativa dei *Punica*, sin dall'inizio la guerra contro Cartagine si configurava come mezzo che avrebbe portato per volere di Giove la gloria dei Romani a innalzarsi fino al cielo³²⁰.

Ma alla fine del diciassettesimo libro, al di là del trionfo collettivo dei Romani, appare chiaro che l'ascesa al Campidoglio viene interpretata innanzitutto come ascesa al cielo del comandante dei Romani, il giovane Africano:

*salve, invicte parens, non concessure Quirino
laudibus ac meritis non concessure Camillo:
nec uero, cum te memorat de stirpe deorum,
prolem Tarpei mentitur Roma Tonantis.*
(Sil. 17.651-3)

Salute, padre invincibile, la tua gloria non sarà seconda a quella di Quirino, i tuoi meriti non saranno secondi a quelli di Camillo. No, Roma non mente quando ti dice di stirpe divina, figlio del Tonante tarpeo.
(Trad. Vinchesi)

Scipione, dunque, non solo si è affermato come eroe dei 'tempi moderni', non inferiore agli eroi dei tempi passati, che con la loro azione hanno reso grande la città, ma guidando Roma alla vittoria definitiva contro Annibale ha dato finalmente conferma della

³¹⁹ MARKS (2005), p. 191 sostiene che questo prodigio avrebbe anche la funzione di rendere di pubblica conoscenza la paternità divina di Scipione: se è vero che già Marte aveva indicato il giovane come *vera Iovis proles* nel libro quarto, e che successivamente il senso di tali parole era stato svelato al lettore nell'incontro con Pomponia, d'altra parte in nessuno di questi due casi la rivelazione aveva avuto crisma di pubblicità. Dovremmo intendere dunque che solo a questo punto, alla vigilia della partenza per la Spagna e immediatamente dopo l'episodio del bivio, l'investitura di Scipione come figlio di Giove ed eroe del poema si può considerare completa, e pertanto il suo ruolo viene reso noto alla comunità proprio grazie a questo prodigio.

³²⁰ Sil. 1.1-2.

sua stirpe, raggiungendo in trionfo – metaforicamente e fisicamente – il suo genitore divino sulla sommità del Campidoglio.

Bibliografia

Edizioni, traduzioni, commenti

ALBINI – SAVINO 1981

U. Albini – E. Savino, *Aiace. Elettra. Trachinie. Filottete. Introduzione di Umberto Albini. Traduzione, nota storica e note di Ezio Savino*, Milano.

ASSO 2010

P. Asso, *A commentary on Lucan, De bello civili IV. Introduction, edition, and translation by Paolo Asso*, Berlin – New York.

AVEZZÙ – PUCCI 2003

G. Avezzù – P. Pucci, *Sofocle, Filottete*. A cura di Guido Avezzù e Pietro Pucci. Traduzione di Giovanni Cerri, Milano.

BADALÌ 1988

R. Badalì, *La guerra civile di Lucano*, Torino.

BERNSTEIN 2017

N. Bernstein, *Silius Italicus, Punica 2*, Oxford.

BILLERBECK 1999

M. Billerbeck, *Seneca, Hercules Furens, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar von Margarethe Billerbeck*, Leiden – Boston – Köln.

BIONDI 1989

G.G. Biondi, *Seneca. Medea, Fedra*, introduzione e note di G.G. Biondi, traduzione di A. Traina, Milano.

BOELLA 1969

U. Boella, *Lettere a Lucilio, di Lucio Anneo Seneca*, Torino.

BORGHINI ET AL. 1983

A. Borghini et al., *Gaio Plinio Secondo. Storia naturale, vol. 2. Antropologia e zoologia. Libri 7-11. Traduzioni e note di Alberto Borghini, Elena Giannarelli, Arnaldo Marcone, Giuliano Ranucci. Edizione diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Alessandro Barchiesi e Giuliano Ranucci*, Torino.

BOYLE 1987

A. J. Boyle, *Seneca's Phaedra*, Liverpool.

BOYLE 2011

A. J. Boyle, *Seneca. Oedipus. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A.J. Boyle*, Oxford.

BOYLE 2017

A. J. Boyle, *Seneca. Thyestes. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A.J. Boyle*, Oxford.

BRIGUGLIO 2017

S. Briguglio, *Fraternas acies. Saggio di commento a Stazio, Tebaide, 1, 1-389. Presentazione di Federica Bessone*, Alessandria.

CALZECCHI ONESTI 1989

R. Calzecchi Onesti, *Virgilio, Eneide*, Torino.

CANALI 2004

L. Canali, *Orazio. Odi, Epodi*, Milano.

CANALI – BRENA 1997

L. Canali – F. Brena *Marco Anneo Lucano. Farsaglia o La guerra civile. Introduzione e traduzione di Luca Canali, premessa al testo e note di Fabrizio Brena*, Milano.

CANALI – PELLEGRINI 1996

L. Canali, M. Pellegrini, *Stazio, Le selve*, Milano, Mondadori.

CARBONE – COMETA 2008

A.L. Carbone – M. Cometa, *Filostrato, Immagini, a cura di Andrea L. Carbone con un saggio di Michele Cometa*, Palermo.

CASALI 2017

S. Casali, *Virgilio, Eneide 2. Introduzione, traduzione e commento a cura di Sergio Casali*, Pisa.

CAVIGLIA 1999

F. Caviglia, *Valerio Flacco. Le Argonautiche*, Milano.

CAVIGLIA 1981

F. Caviglia, *L. Anneo Seneca, Le Troiane*, Roma.

CIANI – AVEZZÙ 1998

M.G. Ciani – E. Avezzi, *Iliade di Omero*, Torino.

CIAFFI – GRIFFA 1952

R. Ciaffi – L. Griffa, *Gaio Giulio Cesare, Opere*, Torino.

COFFEY – MAYER 1990

M. Coffey – R. Mayer, *Seneca. Phaedra*, Cambridge.

COLAMARINO – BO 2002

T. Colamarino – D. Bo, *Quinto Orazio Flacco, Opere*, Torino.

COLONNA 1977

A. Colonna, *Opere di Esiodo*, Torino.

DE BIASI ET AL. 2009

L. De Biasi et al., *Lucio Anneo Seneca. La clemenza, Apocolocyntosis, Epigrammi, Frammenti*, a cura di Luciano De Biasi, Anna Maria Ferrero, Ermanno Malaspina e Dionigi Vottero, Torino.

DEGIOVANNI 2017

L. Degiovanni, *[L. Annaei Senecae] Hercules Oetaeus. Atti I-III (vv. 1-1030)*, Firenze.

DELLA CASA 1982

A. Della Casa, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, volume primo: *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, Torino.

DELLA CORTE – FASCE 1986

F. Della Corte – S. Fasce, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, volume secondo: *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, Torino.

DIGGLE 1981-1994

J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxonii.

DUFF 1961

J. D. Duff, *Silius Italicus Punica*, Cambridge MA.

ESPOSITO – LANZARONE – D'URSO 2022

P. Esposito – N. Lanzarone – V. D'Urso, *Lucano, Pharsalia o La guerra civile, saggio introduttivo a cura di Paolo Esposito, nuova traduzione a cura di Nicola Lanzarone, commento a cura di Valentino D'Urso*, Santarcangelo di Romagna.

FABRE 1936

P. Fabre, *César, La guerre civile*, Paris.

FANTHAM 1982

E. Fantham, *Seneca's Troades, A Literary Introduction with text, translation and commentary*, Princeton.

FARANDA (1971)

R. Faranda, *Deti e fatti memorabilia di Valerio Massimo*, Torino.

FEDELI 1985

P. Fedeli, *Properzio. Il terzo libro delle elegie. Introduzione testo e commento di Paolo Fedeli*, Bari.

FEENEY 1982

D. Feeney, *A Commentary on Silius Italicus Book 1*, Oxford [diss.].

FERABOLI – FLORES – SCARCIA 2001

S. Feraboli – E. Flores – R. Scarcia, *Manilio, Il poema degli astri (Astronomica). Volume II, Libri III-V. Testo critico a cura di Enrico Flores, traduzione di Riccardo Scarcia, commento a cura di Simonetta Feraboli e Riccardo Scarcia*, Milano.

FIORE 1981

L. Fiore, *Storie, Libri XXVI-XXX di Tito Livio*, Torino.

FRANK 1995

M. Frank, *Seneca's Phoenissae. Introduction and Commentary by Marica Frank*, Leiden – New York – Köln.

FRATANTUONO – SMITH 2018

L. Fratantuono, R.A. Smith, *Virgil, Aeneid 8. Text, Translation and Commentary edited by Lee M. Fratantuono, R. Alden Smith*, Leiden – Boston.

FRÖLICH 2000

U. Frölich, *Regulus, Archetyp römischer Fides. Das sechste Buch als Schlüssel zu den Punica des Silius Italicus. Interpretation, Kommentar und Übersetzung*, Tübingen.

FUCECCHI 2006

M. Fucecchi, *Una guerra in Colchide. Valerio Flacco, Argonautiche, 6,1-426. Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Fucecchi*, Pisa.

GIARDINA – CUCCIOLI MELLONI 1987

G.C. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino.

GIBSON 2006

B. Gibson, *Statius. Silvae 5. Edited with an introduction, translation and commentary by Bruce Gibson*, Oxford, 2006.

GOOLD 1977

G.P. Goold, *Manilius, Astronomica*, Cambridge [Mass.]-London.

GULLO 2015

A. Gullo, *Antologia Palatina. Epigrammi funerari (libro VII). Introduzione e commento*, Pisa [diss.].

HARDIE 2015

P. Hardie, *Ovidio, Metamorfosi. Volume VI (Libri XIII-XV). Traduzione di G. Chiarini, commento di P. Hardie*, Milano.

HEUBECK 1983

A. Heubeck, *Omero, Odissea. Volume III (Libri IX-XII). Introduzione, testo e commento a cura di Alfred Heubeck. Traduzione di G. Aurelio Privitera*, Milano.

HILL 1996²

D.E. Hill, *P. Papini Stati Thebaidos Libri XII, editio secunda emendata*, Leiden – New York – Köln.

HÜBNER 2010

W. Hübner, *Manilius. Astronomica, Buch V*, Berlin – New York.

KANNICHT 2004

R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5.1, Göttingen.

KEULEN 2001

A.J. Keulen, *L. Annaeus Seneca, Troades*, Leiden – Boston – Köln.

LEO 1878

F. Leo, *L. Annaei Seneca Tragoediae*, Berolini.

LITTLEWOOD 2011

R.J. Littlewood, *A Commentary on Silius Italicus Punica 7*, Oxford.

LITTLEWOOD 2017

R.J. Littlewood, *A Commentary on Silius Italicus Punica 10*, Oxford.

LLOYD JONES – WILSON 1990

H. Lloyd Jones – N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford.

MICOZZI 2010

L. Micozzi, *Stazio. Tebaide*, Milano, 2010.

MICOZZI 2019

L. Micozzi, *P. Papinius Statius, Thebaidos. Liber IV*, Firenze.

MILLER 1917

F.J. Miller, *Seneca's tragedies. With an English translation by Frank Justus Miller*, Cambridge, Mass. – London.

MIRTO 1997

M.S. Mirto, *Euripide, Eracle*, Milano.

MOGGI 2010

M. Moggi, *Pausania, Guida della Grecia. Libro IX. La Beozia. Testo e traduzione a cura di M. Moggi. Commento a cura di M. Moggi - M. Osanna*, Milano.

MOONEY 1912

G.W. Mooney, *The Argonautica of Apollonius Rhodius, ed. with introduction and commentary by George W. Mooney*, London – New York.

MUSSO 2001

O. Musso, *Tragedie di Euripide. Volume terzo*, Torino.

O'HARA 2018

J.J. O'Hara, *Vergil, Aeneid Book 8*, Indianapolis.

PADUANO 1982a

G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle. Volume primo*, Torino.

PADUANO 1982b

G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle. Volume secondo*, Torino.

PADUANO – FUSILLO

G. Paduano – M. Fusillo, *Apollonio Rodio, Le Argonautiche. Introduzione e commento a cura di Guido Paduano e Massimo Fusillo. Traduzione di Guido Paduano*, Milano.

PARKES 2012

R. Parkes, *Statius, Thebaid 4. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford.

PASETTI ET AL. 2019

L. Pasetti et al., *Le declamazioni minori attribuite a Quintiliano I (244-292), Testo, traduzione e commento a cura di L. Pasetti, A. Casamento, G. Dimatteo, G. Krapinger, B. Santorelli, C. Valenzano*, Bologna.

PERELLI 1974

L. Perelli, *Storie, Libri I-V di Tito Livio*, Torino.

PONTANI 1979

F.M. Pontani, *Antologia Palatina. Volume secondo. Libri VII-VIII*, Torino, Einaudi.

POORTVLIET 1991

H.M. Poortvliet, *C. Valerius Flaccus, Argonautica, Book II. A Commentary*, Amsterdam.

RAMONDETTI 1989

P. Ramondetti, *Storie, Libri XXI-XXV di Tito Livio*, Torino.

RAMONDETTI 1999

P. Ramondetti, *Dialoghi di Lucio Anneo Seneca*, Torino.

REED 2013

J.D. Reed, *Ovidio, Metamorfosi. Volume V (Libri X-XII). A cura di Joseph D. Reed. Tesrto crititco bastao sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant. Traduzione di Gioachino Chiarini*, Milano.

RICCIARDELLI 2000

G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Milano.

ROCHE 2009

P. Roche, *Lucan. De Bello Civili. Book 1. Edited with Introduction, Text and Commentary*, Oxford.

ROSATI 1989

G. Rosati, *Lettere di eroine*, Milano.

ROSATI ET AL. 2000

G. Rosati, G. Faranda Villa, R. Corti, *Ovidio. Metamorfosi*, Milano.

ROSSI 2000

E. Rossi, *Seneca. Ercole sul Monte Eta*, Milano.

RUSCA 1968

L. Rusca, *Anlo Gellio. Le notti attiche, Libri I-X*, Milano.

SANTORELLI 2014

B. Santorelli, *[Quintiliano] Il ricco accusato di tradimento (Declamazioni maggiori, 11), Gli amici garantiti (Declamazioni maggiori, 16)*, Cassino.

SCIVOLETTO 2000

N. Scivoletto, *Opere di Publio Ovidio Nasone, volume terzo: Metamorfosi*, Torino.

SMOLENAARS 1994

J.J.L. Smolenaars, *Statius. Thebaid VII. A commentary*, Leiden – New York – Köln.

SPALTENSTEIN 1986

F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus, livres 1 à 8*, Genève.

SPALTENSTEIN 1990

F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus, livres 9 à 17*, Genève.

SPALTENSTEIN 2002

F. Spaltenstein, *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 1 et 2)*, Bruxelles.

SPALTENSTEIN 2005

F. Spaltenstein, *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 6, 7 et 8)*, Bruxelles.

STOK 1999a

F. Stok, *Seneca, Le Troiane*, Milano.

STOK 1999b

F. Stok, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, volume quarto: *Fasti e frammenti*, Torino.

STONEMAN 2007

R. Stoneman, *Il romanzo di Alessandro. Volume 1. A cura di Richard Stoneman; traduzione di Tristano Gargiulo*, Milano.

STORONI MAZZOLANI – MAZZOCATO 2011

L. Storoni Mazzolani – G.D. Mazzocato, *Tacito, Tutte le opere*, Roma.

TARRANT 2012

R. Tarrant, *Virgil, Aeneid Book XII*, Cambridge.

TELG genannt KORTMANN 2018

J.R. Telg genannt Kortmann, Hannibal ad portas, *Silius Italicus, Punica, 12,507-752. Einleitung, Übersetzung und Kommentar*, Heidelberg.

TIMPANARO (1988)

S. Timpanaro, *Marco Tullio Cicerone, Della divinazione*, Milano.

VEGETTI 2006

M. Vegetti, *Platone, La Repubblica*, Milano.

VINCHESE 2001

M. A. Vinchesi, *Silio Italico, Le guerre puniche*, Milano.

VOLLMER 1898

F. Vollmer, *P. Papinii Statii Silvarum Libri, herausgegeben und erklärt von Friedrich Vollmer*, Leipzig.

WILLIAMS 1972

R.D. Williams, *P. Papini Stati Liber Decimus. Edited with a commentary by R.D. Williams*, Mnemosyne, Supplements, Vol.22, Lugduni Batavorum.

ZWIERLEIN 1986a

O. Zwierlein, *L. Annaei Seneca Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia*, Oxonii.

Studi

ABBAMONTE 1999

G. Abbamonte (ed.), *Satura. Collectanea philologica Italo Gallo ab amicis discipulisque dicata*, Napoli

AMALFITANO 2018

P. Amalfitano (ed.) *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, Primo volume, Dal Cinquecento al Settecento, Pisa.

AMBÜHL 2005

A. Ambühl, Thebanos imitata rogos. *Lucans Bellum Civile und die Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreis*, in Walde (2005), pp. 261-94.

ANTONIADIS 2015

T. Antoniadis, Scelus Femineum: *Adultery and Revenge in Valerius Flaccus' Argonautica Book 2 (98-241) and Seneca's Agamemnon*, in «Symbolae Osloenses», pp. 60-80.

ANTONIADIS 2016

T. Antoniadis (2016), *Furor and Kin(g)ship in Seneca's Thyestes and Valerius Flaccus' Argonautica (1.700-850)* in Frangoulidis – Harrison – Manuwald, pp. 533-5.

VON ALBRECHT 1964

M. von Albrecht, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam.

AMBÜHL 2015

A. Ambühl, *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum civile*, Berlin – München – Boston.

ARICÒ 1972

G. Aricò, *Diviso vertice flammae*, in «RFIC» 100, pp. 312-22.

ARIEMMA 1999

E.M. Ariemma, *Il tradimento di Regolo in Silio Italico. Tra esemplarità epica e understatement elegiaco*, in Abbamonte (1999) pp.79-116.

AUHAGEN 2011

U. Auhagen, *Stoisches bei Silius: Decius und Hannibal (Punica XI 155-258)*, in L. Castagna et al. (eds.), *Studi su Silio Italico*, Milano, pp. 85-97.

AUGOUSTAKIS 2001

A. Augoustakis, *Facta virum sileo: Re-constructing Female Action in Silius Italicus' Punica*, Providence [diss.].

AUGOUSTAKIS 2006

A. Augoustakis, *Coniunx in limine primo: Regulus and Marcia in Punica 6*, in «Ramus» 35, pp. 144-68.

AUGOUSTAKIS 2008a

A. Augoustakis, *An Insomniac's Lament: the End of Poetic Power in Statius' Silvae 5,4*, in *Studies in Latin Literature and Roman History. Collection Latomus, vol. XIV*, Bruxelles, pp. 339-47.

AUGOUSTAKIS 2008b

A. Augoustakis, *The Other as Same: Non-Roman Mothers in Silius Italicus' Punica*, in «CP» 103, pp. 55-76.

AUGOUSTAKIS 2010

A. Augoustakis, *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic*, Oxford.

AUGOUSTAKIS 2014

A. Augoustakis (ed.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden – Boston.

AUGOUSTAKIS 2015

A. Augoustakis, *Statius and Senecan Drama in Dominik – Newlands – Gervais* (2015), pp. 377-92.

BASSETT 1955

E.L. Bassett, *Regulus and the Serpent in the Punica*, in «CP» 50, pp. 1-20.

BASSETT 1966

E.L. Bassett, *Hercules and the Hero of the Punica* in Wallach (1966), pp. 258-273.

BERNO 2016

F.R. Berno, *Lo scettro cruento di Edipo. Sen. Oed. 642 e dintorni*, in «PAN. Rivista di Filologia Latina» 5, pp. 61-73.

BESSONE 2006

F. Bessone, *Un mito da dimenticare. Tragedia e memoria epica nella Tebaide*, «MD» LVI, pp. 93-127.

BESSONE 2008

F. Bessone, *Teseo, la clementia e la punizione dei tiranni: esemplarità e pessimismo nel finale della Tebaide*, in «Dictynna» V, pp. 1-37.

BETTINI 1984

M. Bettini, *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca. Oed. 366 ss.)*, in «MD» 12, pp. 145-59.

BETTINI 2009

M. Bettini, *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna.

BILLERBECK 1983

M. Billerbeck, *Die Unterweltsbeschreibung in den Punica des Silius Italicus*, in «Hermes» 111, pp. 326-38.

BILLERBECK 1986a

M. Billerbeck, *Aspects of Stoicism in Flavian Epic* in «PLLS» 5, pp. 341-56.

BILLERBECK 1986b

M. Billerbeck, *Stoizismus in der roemischen Epik neronischer und flavischer Zeit* in «ANRW» 2.32.5, pp. 3116-51.

BILLERBECK 1988

M. Billerbeck, *Senecas Tragodien: Sprachliche Und Stilistische Untersuchungen*, Leiden.

BONANDINI 2022

A. Bonandini, Nox missa ab ortu. *Variazioni del motivo astronomico nel mito di Tieste e Atreo*, in «ClassicoContemporaneo» 8, pp. 50-77.

BRAUND 2006

S. Braund, *A Tale of Two Cities: Statius, Thebes, and Rome*, in «Phoenix» 60, pp. 259-73.

BRUERE 1952

R.T. Bruère, *Silius Italicus' Punica, 3.62-162 and 4. 763-822*, in «CP», pp. 219-227.

BRUGNOLI 1994

G. Brugnoli, *Seneca tragico e Silio Italico*, in «Aevum» 7, pp. 333-40.

BUCKLEY 2014

E. Buckley, *Valerius Flaccus and Seneca's Tragedies* in Heerink – Manuwald (2014), pp. 307-25.

BUSNELLI 2014

G. Busnelli, *Callimaco fr. 105 Pf. (Syrma Antigones): una proposta di interpretazione*, in «Acme», pp. 51-64.

CANNIZZARO 2023

F. Cannizzaro, *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flavia*, Firenze.

CARRAI 1990

S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova.

CASAMENTO 2002

A. Casamento, *Finitimus oratori poeta: declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo.

CASANOVA – DESIDERI 2003

A. Casanova – P. Desideri, *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 25-26 novembre 2002)*, Firenze.

CASTAGNA ET AL. 2011

L. Castagna et al. (eds), *Studi su Silio Italico*, Milano.

CAVIGLIA 1990

F. Caviglia, *La morte di Ippolito nella Fedra di Seneca* in «QCTC» 8, pp. 119-34.

CHAUDHURI 2014

P. Chaudhuri, *The war with gods. Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford – New York.

CHAUMARTIN 1998

F.R. Chaumartin, *Les pièces Hercule furieux et Hercule sur l'OËta sont-elles des tragédies stoïciennes?* in «Pallas» 49, pp. 279-88.

CHEVALLIER – POIGNAULT 1991

R. Chevallier – R. Poignault (edd.), *Présence de Sénèque*, Paris.

COUDRY – SPÄTH 2001

M. Coudry – T. Späth (edd.), *L'invention des grands hommes de la Rome antique. Die Konstruktion der grossen Männer Altroms. Actes du colloque du Collegium Beatus Rhenanus, Augst, 16-18 septembre 1999. Textes rassemblés et présentés par Marianne Coudry et Thomas Späth*, Paris

CROISILLE – FAUCHÈRE 1982

J. M. Croisille – P. M. Fauchère (edd.), *Neronia 1977, Actes du 2e colloque de la Société Internationale d'Études Neroniennes*, Clearmont-Ferrand.

DANESI MARIONI 1989

G. Danesi Marioni, *Un martirio stoico: Silio Italico*, Pun. 1.169 ss., in «Prometheus» 15, pp. 245-53.

DAVIS 2016

P. J. Davis, *Senecan Tragedy and the Politics of Flavian Literature*, in Dodson-Robinson (2016), pp. 57-74.

DE RUYT 1931

F. De Ruyt, *L'idée du « Bivium » et le symbole pythagoricien de la lettre Y*, in «Rbph» 10, pp. 137-45.

DELARUE 2000

F. Delarue, *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain – Paris.

DICK 1963

B.F. Dick, *The Technique of Prophecy in Lucan*, in «TPAPhA» 94, pp. 37-49, 1963.

DODSON-ROBINSON 2016

E. Dodson-Robinson (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*, Leiden – Boston.

DOMINIK – NEWLANDS – GERVAIS 2015

W.J. Dominik – C.E. Newlands – K. Gervais (edd.) *Brill's Companion to Statius*, Leiden.

ECONIMO 2022

F. Econimo, *Illusione e morte: effetti del sonno nella Tebaide*, in «RCCM», pp. 81-99.

ERCOLES – FIORENTINI 2011

M. Ercoles – L. Fiorentini, *Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b)) ed Euripide (Fenicie)*, «ZPE» 179, pp. 21-34.

ESPOSITO – NICASTRI 1999

P. Esposito – L. Nicastri (edd.) *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli.

FANTHAM 1979

E. Fantham, *Statius' Achilles and His Trojan Model*, in «CQ» 29, pp. 457-62.

FINKMANN ET AL. 2019

S. Finkmann et al (edd.), *Antike Erzähl- und Deutungsmuster*. Edited by Simone Finkmann, Anja Behrendt and Anke Walter, Berlin – Munich – Boston.

FRANGOULIDIS – HARRISON – MANUWALD 2016

S. Frangoulidis – S.J. Harrison – G. Manuwald (edd.), *Roman Drama and its Contexts*, Berlin – Boston, pp. 533-5-

FRINGS 1992

I. Frings, *Odia fraterna als manieristisches Motiv. Betrachtungen zu Senecas Thyest und Statius' Thebais*, in «Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse» Jahrgang 1992 Nr. 2, pp. 1-74.

FUCECCHI 1992

M. Fucecchi, *Irarum proles: un figlio di Annibale nei Punica di Silio Italico*, in «Maia» XLIV, pp. 45-54.

FUCECCHI 1993

M. Fucecchi, *Lo spettacolo delle virtù nel giovane eroe predestinato: analisi della figura di Scipione in Silio Italico*, in «Maia» 45, pp. 17-48.

FUCECCHI 1999

M. Fucecchi, *La vigilia di Canne nei Punica e un contributo allo studio dei rapporti fra Silio Italico e Lucano*, in Esposito – Nicastrì (1999), pp. 305-42.

FUCECCHI 2003

M. Fucecchi, *I Punica e altre storie di Roma nell'Epos di Silio Italico*, in Casanova – Desideri (2003), pp. 269-92.

FUCECCHI 2020

M. Fucecchi, *Il futuro del passato. I Punica di Silio Italico e lo sviluppo dell'epica storica romana*, Milano – Udine.

FURLEY 1992

W.D. Furley, *Seneca's Horrible Bull: Phaedra 1007-1034*, in «CQ» 42, pp. 562-6.

GALLI 2002

D. Galli, *Influssi del Thyestes di Seneca nel libro I degli Argonautica di Valerio Flacco*, in «Aevum Antiquum» II, pp. 231-42.

GALLI 2005

D. Galli, *Modelli di intertestualità. La figura di Pelia in Valerio Flacco (Val. Fl. 1,22-36)*, in «Philologus» CXLIX, pp. 366-71.

GENDRE – LOUITSCH (2001)

M. Gendre – C. Loutsch (2001), *C. Duilius et M. Atilius Regulus* in Coudry – Späth (2001), pp. 131-72.

GERVAIS 2021

K. Gervais (2021) *Senecan Heroes and Tyrants in Statius, Thebaid 2*, in Papaioannou – Marinis, pp. 129-48.

GIAZZON 2011

S. Giazzon, *Ira (e Ultio) nei Punica di Silio Italico* in P. Mantovanelli – F.R. Berno (eds.), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna, 265-91.

GIBSON 1996

B.J. Gibson *Statius and Insomnia: Allusion and Meaning in Silvae 5.4*, «CQ», 46, pp. 457-68.

GUASTELLA 1999

G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo.

GUASTELLA 2019

G. Guastella, *Ira, superbia, fortuna: evoluzione del tiranno senecano*, in «Dionysus ex machina» X, pp. 424-55.

MCGUIRE 1997

D.T. McGuire, *Acts of silence. Civil War, Tyranny and Suicide in the Flavian Epics*, Hildesheim – Zürich – New York.

HECK 1970

E. Heck, *Scipio am Scheideweg. Die Punica des Silius Italicus und Ciceros Schrift De re publica*, in «WS» N. F. 4, pp. 156-80.

HEERINK – MANUWALD 2014

M. Heerink – G. Manuwald (edd.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden – Boston.

HERSHKOWITZ 1998

D. Hershkowitz, *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic*, Oxford.

IOPPOLO 2015

B. Ioppolo, *Motivi tragici nelle Imagines di Filostrato maggiore (I 4; 18; 27; II 4; 10; 13; 23; 29; 30)*, Palermo [diss].

KING 1971

C. M. King, *Seneca's 'Hercules Oetaeus': A Stoic Interpretation of the Greek Myth* in «Greece & Rome» 18, pp. 215-22.

LAGUNA MARISCAL 1990

G. Laguna Mariscal, *La Silva 5.4. de Estacio: Plegaria al Sueño*, «Habis» 21, pp. 121-38.

LANGLANDS 2018

R. Langlands, *Exemplary Ethics in Ancient Rome*, Cambridge.

LANZA 1997

D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.

LEGRAS 1905

L. Legras, *Étude sur la Thébàide de Stace*, Paris.

LOTTITO 2001

G. Lotito, *Suum esse: forme dell'interiorità senecana*, Bologna.

MALASPINA 1994

Erm. Malaspina, *Tipologie dell'inameno nella Letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, in «Aufidus» 23 (1994), pp. 7-22.

MALASPINA 2004

Erm. Malaspina, *Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*, in «Incontri triestini di filologia classica» 3 (2003-2004), pp. 97-118.

MANUWALD – VOIGT 2013

G. Manuwald – A. Voigt (edd.), *Flavian Epic Interactions*, Berlin – Boston.

MARCHESI 1944

C. Marchesi, *Seneca*, Milano – Messina.

MARKS 2005

R. Marks, *From Republic to Empire. Scipio Africanus in the Punica of Silius Italicus*, Frankfurt am Main.

MARKS 2013

R. Marks, *The Thebaid and the Fall of Saguntum in Punica 2*, in Manuwald – Voigt (2013), pp. 297-310.

MARTI 1949

B. M. Marti, *Place de l'Hercule sur l'Oeta dans le corpus des tragédies de Sénèque*, in «REL» 27, pp. 189-210.

MATIER 1990

K.O. Matier, *Stoic Philosophy in Silius Italicus* in «Akroterion» 35, pp. 68-72.

MICOZZI 1998

L. Micozzi, *Pathos e figure materne nella Tebaide di Stazio*, in «Maia» 50, pp. 95-122.

MIX (1970)

E.R. Mix, *Marcus Atilius Regulus: Exemplum Historicum*, Mouton.

MORETTI 1984

G. Moretti, *Formularità e tecniche del paradossale in Lucano*, in «Maia» 36, pp. 37-49.

MORETTI 1999

G. Moretti, *Catone al bivio. Via della Virtù, lotta coi mostri e viaggio ai confini del mondo: il modello di Eracle nel IX del Bellum civile*, in Esposito – Nicastrì (1999), pp. 237-52.

MORETTI 2007a

G. Moretti, *Marco Celio al Bivio. Prosopopea, pedagogia e modello allegorico nella «Pro Caelio» ciceroniana (con una nota allegorica su fam. 5,12)*, in «Maia» 59, pp. 289-308.

MORETTI 2007b

G. Moretti, *Patriae trepidantis imago. La personificazione di Roma nella Pharsalia fra ostentum disseminazione allegorica*, in «Camena» 2, pp. 1-18.

MORETTI 2012

G. Moretti, *Il mito di Eracle al bivio fra letteratura e iconografia*, in Pera (2012), pp. 411-34 e tavv. LXXI-LXII.

MORETTI 2018

G. Moretti, *Dominio universale, guerra cosmica e immaginario antipodico nella Pharsalia di Lucano*, in Rocca (2018), pp. 97-118.

NARDUCCI 1974

E. Narducci, *Sconvolgimenti naturali e profezia delle guerre civili: Phars. I 522-695*, in «Maia» 26, pp. 97-110.

NICOL 1936

J. Nicol, *The Historical and Geographical Sources used by Silius Italicus*, Oxford.

NOHR PETERSEN 2005

A. Nohr Petersen, *Ovid's wife in the Tristia and Epistulae ex Ponto: transforming erotic elegy into conjugal elegy*, Minneapolis [diss.].

OGDEN 2013

D. Ogden, *Drakon. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford.

PAPAIOANNOU 2008

S. Papaioannou, *Redesigning Achilles. 'Recycling' the Epic Cycle in the 'Little Iliad' (Ovid, Metamorphoses 12.1-13.622)*, Berlin – New York.

PERA 2012

R. Pera, *Il significato delle immagini. Numismatica, arte, filologia, storia. Atti del secondo incontro internazionale di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae*, Roma.

PAPAIOANNOU – MARINIS 2021

S. Papaioannou – A. Marinis (edd.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic*, Berlin – Boston.

PÉREZ GONZÁLEZ – J.M. BERMÚDEZ LORENZO 2021

J. Pérez González – J.M. Bermúdez Lorenzo (edd.), *The Roman before Adversity. Forms of Reaction and Strategies to manage Change. Prologue by Toni Naco Del Hoyo*, Rende.

PITOTTO 2010

E. Pitotto, *Varianti mitologiche e riflesso del pubblico nello "Stesicoro di Lille"*, in «Pallas» 83, pp. 277-94.

POMEROY 1986

A.J. Pomeroy, *Somnus and Amor: The Play of Statius, "Silvae" 5,4*, «QUCC» 24, pp. 91-7.

RIPOLL 1998

F. Ripoll, *La Thébàide de Stace entre épopée et tragédie* in «Pallas» 49, pp. 323-40.

RIPOLL 2015

F. Ripoll, *Statius and Silius Italicus*, in Dominik – Newlands – Gervais (2015), pp. 425-43.

ROCCA 2018

S. Rocca (ed.), *LATINA DIDAXIS XXXII. Atti del Convegno "L'imperium sine fine dei testi latini", 15-16 Maggio 2017*, Milano 2018.

ROSATI 2018

G. Rosati, *Crudelitas versa in voluptatem: piacere del male e potere nella letteratura latina*, in Amalfitano (2018), pp. 53-70.

SACERDOTI 2008

A. Sacerdoti, *Seneca's Phaedra and the last book of Statius' Thebaid*: Properate, Verendi Cecropidae in «Phoenix» 62, pp. 281-289

SACERDOTI 2014

A. Sacerdoti, *Quis magna tuenti / somnus? Scenes of Sleeplessness (and Intertextuality) in Flavian Poetry*, in AUGOUSTAKIS (2014), pp. 13-29.

SACERDOTI 2019

A. Sacerdoti, *Tremefacta quies (Ach. 1, 242): "spazi di transito" nella Tebaide di Stazio e nei Punica di Silio Italico*, Napoli.

SANNICANDRO 2010

L. Sannicandro, *I personaggi femminili del Bellum Civile di Lucano*, Rahden (Westfalen).

SCAFFAI 1986

M. Scaffai, *Il tiranno e le sue vittime nel libro I degli Argonautica di Valerio Flacco*, in *Munus amicitiae: scritti in memoria di Alessandro Ronconi*, Firenze, pp. 233-61.

SCHIESARO 2003

A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.

SCIOLI 2005

E.J. Scioli, *The Poetics of Sleep: Representing Dreams and Sleep in Latin Literature and Roman Art*, Los Angeles 2005 [diss.].

SEGAL 1984

C. Segal, *The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides* in «Transactions of the American Philological Association», vol 114, pp. 311-25.

SITTL 1890

K. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig.

SOERINK 2013

J. Soerink, *Statius, Silius Italicus and the Snake Pit of Intertextuality* in Manuwald – Voigt (2013), pp. 361-77.

STOCKS 2014

C. Stocks, *The Roman Hannibal: Remembering the Enemy in Silius Italicus' Punica*, Liverpool.

STUCCHI 2011

S. Stucchi, *Estetica dell'agonia: la rappresentazione di dolore e tormento in Silio e il caso di Regolo* in Castagna – Galimberti Biffino – Riboldi (2011), pp. 197-213.

TAISNE 1991

A.-M. Taisne, *Une scène de nécromancie à Thèbes chez Stace (Th. IV, 406–645) d'après Sénèque le dramaturge (Oed. 530–659)*, in Chevallier et Poignault (1991), pp. 257-72.

TRAINA 1967

A. Traina (1967) *Le «litanie del sonno» nello Hercules Furens di Seneca*, «RFIC» 95, pp. 169-79.

TRAINA 1968

A. Traina (1968) *Ancora sulle «litanie del sonno»*, «RFIC» 96, pp. 288-9.

TRAINA 1987

A. Traina, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna.

TRINACTY 2016

C. Trinacty, *The Death of Hippolytus: Reception and Representation in Seneca, Racine, and Kane* in «PAN. Rivista di filologia latina» 5, pp. 115-33.

TZOUNAKAS 2018

S. Tzounakas, *Seneca's Hecuba and Lucan's Cornelia*, «PAN. Rivista di filologia latina» 7, pp. 95–112

WALDE 2005

C. Walde (ed.), *Lucan im 21. Jahrhundert. Lucan in the 21st Century. Lucano nei primi del XXI secolo*, München – Leipzig.

WALLACH 1966

L. Wallach (ed.), *The classical tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, Ithaca [New York].

WALTER 2013

A. Walter, *Beginning at the end*, in G. Manuwald; A Voigt (2013), pp. 311-26.

WALTER 2019

A. Walter, *Regulus and the Inconsistencies of Fame in Silius Italicus' Punica*, in Finkmann *et al.*, pp. 201-18.

WILLIAMS 2004

G. Williams, *Testing the Legend: Horace, Silius Italicus and the Case of Marcus Atilius Regulus*, in «Antichthon» 38, pp. 70-98.

WILSON 2004

M. Wilson, *Ovidian Silius*, «Arethusa» 37, pp. 225-249.

WISTRAND 1956

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

VENINI 1965

Venini, *Echi senecani e lucanei nella Tebaide*, «RIL» XCIX, pp.149-67.

VENINI 1967

P. Venini, *Ancora sull'imitazione senecana e lucanea nella Tebaide di Stazio*, in «RFIC» 95, pp. 418-27.

VENINI 1992

P. Venini, *La coda di Cerbero: da Seneca a Silio Italico*, in «QCTC» 10, pp. 245-7.

VESSEY 1971

D.W.T.C. Vessey, *Noxia Tela: Some Innovations in Statius' Thebaid 7 and 1*, in «CP» 66, pp. 87-92.

VIARRE 1982

S. Viarre, *Caton en Libye (Lucain, Pharsale, 9.294-949)* in Croisille – Fauchère (1982), pp. 103-10

VIGNOLA 2019

D. Vignola, *Seneca in Silio. Memoria tragica e filosofia stoica nei Punica*, Pisa, [diss.].

VIGNOLA 2021

D. Vignola, *Sat matres stimulant: il ruolo delle donne romane nel dodicesimo libro dei Punica di Silio Italico*, in Pérez González – Bermúdez Lorenzo (2021), pp. 279-92.

VIGNOLA 2022

D. Vignola, *Imparare dai peggiori: il modello dei tiranni senecani nei Punica di Silio Italico*, in *La Biblioteca di ClassicoContemporaneo* 14, pp. 247-59.

VIGNOLA (forthcoming)

D. Vignola, *Marcia e l'elegia. Tracce di un eros negato tra Lucano e Silio Italico*, in «RhM», forthcoming.

VINCHESE 2011

M.A. Vinchesi, *Maro e l'incontro con il figlio di Regolo: la tipologia di un personaggio minore nel VI libro dei Punica*, in Castagna *et al.*, pp. 257-72.

VOIGT 2015

A. Voigt, *The intertextual matrix of Statius' Thebaid 11.315-23*, in «Dictynna» 12, pp. 1-15.

ZWIERLEIN 1986b

O. Zwierlein, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Mainz – Stuttgart.

Ringraziamenti

Questa tesi rappresenta il lavoro conclusivo di un percorso universitario durato nove anni, e di un percorso di frequentazione della letteratura latina iniziato ben prima, sui banchi di scuola: i debiti di gratitudine che ho contratto nei confronti di docenti, colleghi, amici e allievi, a Busto Arsizio, a Pisa e a Genova, sono innumerevoli. Anche qui, dunque, non potrò consentirmi di essere analitica, ma dovrò necessariamente ricorrere a un'opera di sintesi, che se non mi consente certo di rendere giustizia all'apporto di ognuno, d'altra parte mi permette almeno di dichiarare apertamente quanto fondamentale sia stato il contributo, l'incoraggiamento e lo stimolo da parte di alcuni.

Così, innanzitutto non posso che ringraziare la mia relatrice, Gabriella Moretti, che ha creduto in questa tesi quando era ancora un progetto abbozzato e un po' fumoso, e mi ha aiutato a svilupparla anno dopo anno, guidandomi nel dipanarne via via le varie fila.

E nel tempo sono stati numerosi gli insegnanti che mi hanno presa per mano e guidata nella conoscenza della lingua e della letteratura latine, e me le hanno fatte amare da prima che potessi rendermene conto. In ordine puramente cronologico, Anna Ferrara e Grazia Gaio, che non hanno avuto paura di avvicinare alla grammatica una classe – dopo qualche lustro sembra impresa improponibile! – di undicenni e dodicenni; e poi, Marco Tullio Messina e Rossella Portinari, professori temuti e amati maestri, che sin dal ginnasio mi hanno trasmesso tutta la loro passione per le discipline classiche, e con il loro rigoroso esempio hanno fatto sì che non avessi paura di seguire le loro orme sia nella didattica sia nella ricerca: dopo quindici anni, sono sempre per me guida sicura, da seguire a rispettosa distanza.

Per il percorso pisano alla Scuola Normale, poi, ringrazio in particolare il mio primo relatore, Gianpiero Rosati, che seguendo i miei studi sin dal primo 'colloquio' mi ha sempre aiutato con gentile pazienza ed elegante cortesia a muovere i primi passi sul lubrico cammino della ricerca e poi a districarmi nelle selve della letteratura flavia. Ma la Normale è stata anche molto altro: all'esperienza di Mario Citroni, e al trascinate entusiasmo, unito a una profonda umanità, di Giulia Ammannati devo più di quanto sia esprimibile a parole.

Ancora, fondamentali guide all'Università di Pisa sono state Lisa Piazzi, per la tesi triennale, e Rolando Ferri, per la magistrale; e negli ultimi anni ho potuto beneficiare inoltre dei preziosi consigli di Marco Fucecchi, dell'Università di Udine, che con grande disponibilità mi ha messo a disposizione la sua esperta conoscenza dei *Punica*, aiutandomi a trasformare la mia vaga passione per l'epica di Silio in un concreto percorso di studio. A lui devo inoltre la partecipazione alla conferenza "Ritorno al futuro", organizzata a Udine nel settembre del

2019: è stata un'occasione che ha segnato – non solo dal punto di vista cronologico – il mio passaggio dagli studi magistrali al dottorato.

Per il mio periodo a Genova, infine, non posso che ringraziare Lara Nicolini, che con la sua disponibilità mi ha aiutato a sentirmi a casa sin dal primo giorno, e Biagio Santorelli, che con il rigore esperto di un maestro e l'affabilità di un amico è stato un punto di riferimento imprescindibile fino all'ultimo: molti – se non tutti – i miei lavori nati a UniGe hanno beneficiato in varia misura del suo apporto e del suo sostegno.

Tra i tantissimi amici, compagni d'avventura e colleghi che mi hanno accompagnato in questo percorso, mi limito poi a citare esplicitamente – in ordine sparso, ovunque essi siano ora nel mondo – coloro che mi hanno aiutato, in momenti diversi, a fare chiarezza su questioni specifiche legate a questa tesi: Adalberto Magnavacca, Anna Maria Cimino, Camilla Poloni, Francesco Cannizzaro, Francesca Econimo, Isabella Blasato, Leonardo Galli e Lorenzo Vespoli sono stati attenti ascoltatori e preziosi consiglieri.

Non cito invece esplicitamente – conoscendo la sua innata ritrosia – l'amico e collega che forse in questi anni mi ha aiutato più di chiunque altro: mio marito, cui va tutta la mia riconoscenza.