

Genealogie letterarie nell'epica imperiale : fondamentalismo e ironia

Autor(en): **Barchiesi, Alessandro**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **47 (2001)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-660990>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VIII

ALESSANDRO BARCHIESI

GENEALOGIE LETTERARIE NELL' EPICA IMPERIALE. FONDAMENTALISMO E IRONIA¹

Se ci si avvicina all'intertestualità da una prospettiva teorica, come ha spiegato ad esempio Michael Riffaterre², si ha l'impressione che i testi citati dal nuovo testo che stiamo leggendo siano compresenti, sincronici. Tuttavia, sappiamo tutti che le cose possono complicarsi quando portiamo nella lettura la consapevolezza di una storia letteraria e di una profondità diacronica. In una certa epoca — nel caso che ho scelto oggi, l'ultimo quarto del I secolo d.C. — le condizioni possono essere mature per una visione dell'intertestualità che comprenda in sé anche una sorta di eziologia poetica e ideologica.

Gli epici imperiali sono più vicini a noi di altri autori trattati in questo volume: lo sono nell'aver ormai una biblioteca di classici (v. supra, Citroni, Schmidt) e tutti gli strumenti tecnici

¹ Ringrazio l'organizzatore del colloquio, E.A. Schmidt, e Bernard Grange della Fondation Hardt per la sua opera generosa e competente. Ringrazio anche i miei compagni di discussione, che hanno saputo formulare commenti utili e appropriati anche sulla base di una versione orale molto affrettata, contribuendo così a migliorare il mio testo (naturalmente i difetti della versione finale sono invece farina del mio sacco).

² In J. TATUM - G.M. VERNAZZA, *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives* (Hanover, New Hampshire 1990), 74: "for if theory postulates that textuality and intertextuality are either complementary or the reverse of one another, the postulate entails that history-bound intertexts, such as conventional or traditional forms, must be contemporary with the texts that either allude to them or cancel them".

(commento, scoli, grammatici, manuali) per valutarne la dimensione storica. Hanno anche a disposizione modelli diversi di 'storia letteraria implicita'. Di per sé l'arte allusiva può suggerire sia distanza sia, più facilmente, identificazione e sovrapposizione. In particolare, esiste un approccio ovidiano (certamente non estraneo a Catullo, Virgilio e Propertio, ma più sistematico in Ovidio) che insegna a usare i predecessori facendone sentire soprattutto la lontananza, e creando un senso di modernità insoddisfatta: i modelli possono essere 'presentizzati' ma anche sentiti come passati, *achevés en Sorbonne*. Ma questo senso della profondità storica si modifica ancora attraverso il processo di canonizzazione che è tipico della cultura imperiale, e in questo senso non possiamo sottovalutare l'importanza di Quintiliano come voce dominante dell'intero periodo flavio³.

Gli autori di cui sto per parlare non possono essere accusati di aver voluto riscrivere la storia dalla parte dei vincitori. La loro opera non si è imposta come parte di un nuovo canone e la loro prospettiva sulla storia letteraria non è risultata vincente — se non nella parte che ha giocato contro di loro, cioè l'accettazione di Virgilio come autorità indiscussa della poesia epica. Non c'è da stupirsi che Valerio, Silio e Stazio siano stati poco presenti finora nella tradizione degli *Entretiens*: il loro classicismo li ha messi nell'ombra del canone che avevano lavorato a consolidare.

Ma in altre epoche, alcuni lettori hanno saputo cogliere nell'opera dei poeti flavi un messaggio più complesso e meno ripetitivo. Persino la famosa dichiarazione di secondarietà con cui Stazio ha consegnato la sua *Tebaide* allo status epigonale e manieristico, "tu segui l'*Eneide* a distanza e adora le sue impronte, senza sfidarla" (12, 816-17), è stata letta da un poeta

³ Su Quintiliano e il canone v. H. FLASHAR, in *Le classicisme à Rome*, *Entretiens Hardt* 25 (Vandœuvres-Genève 1979), 86-7, e ora J.P. SCHWINDT, *Prolegomena zu einer "Phaenomenologie" der römischen Literaturgeschichtsschreibung* (Göttingen 2000), 153-73.

che si intendeva di classici e di epos, Chaucer, come una implicita rivendicazione di successo e di pari dignità con Virgilio

And kis the steppes where as thow seest pace
Virgile, Ovid, Omer, Lucan and Stace
(*Troilus and Criseyde* 5, 1791-92)

Con naturalezza, Chaucer ha inserito Stazio nel ruolo stesso che Stazio gli sembrava rivendicare alla fine dei suoi dodici libri: l'adorazione per l'*Eneide* anticipa un futuro culto per la *Tebaide*, e a ben vedere non so come si sia mai potuto interpretare quale espressione di modestia la frase "già ora la gioventù Italica studia e ripete la *Tebaide*" (12, 815 *discit memoratque iuventus*). Se Stazio avesse conservato oggi l'autorità che aveva per Dante e per Chaucer, anche noi sapremmo guardare alla sua opera come a un coronamento invece che a una confessione di secondarietà.

Il mio contributo prende in esame alcuni punti dell'opera degli epici flavii in cui i rapporti di influenza tipici della storia letteraria possono essere letti come "affermazioni implicite di natura storico-letteraria", e cerca di andare oltre la logica della dipendenza e della secondarietà. Il mio tema conduttore è la duplicità del loro rapporto con il passato letterario: la continua ricostruzione di un'epica 'pura', canonica, in qualche caso persino eccessiva, ma autocosciente di esserlo, e la ricorrente tentazione di una tradizione 'altra', che potrebbe sovvertire, ma anche arricchire e variare, la poetica dell'epos. Alla fine del mio percorso tenterò di immaginare uno scenario storico-sociale che dà senso a questa tensione (infra, §7), ma le singole analisi possono suggerire anche altri tipi di collegamento con la problematica del nostro volume.

1) *Secondarietà*

Tutto è pronto: la nave Argo sta per partire e per essere la prima nave di sempre a solcare i mari. Il poema di Valerio Flacco ha trovato il suo indispensabile veicolo e proprio allora si insinua, attraverso l'uso di un semplice prefisso, il dubbio

che questo sia un inizio, sì, ma non un inizio primo, oppure che il viaggio verrà dirottato:

*iam stare ratem remisque superbam
poscere quos revehat rebusque in saecula tollat*
(Val.Fl. 1, 98-99)

Il verbo *reveho* può far pensare (con la marcata allitterazione in *re-* che lo accompagna) al ritorno ma anche alla ripetizione: il viaggio inaugurale potrebbe anche essere una crociera di *routine*. Si sa del resto che la nave *Argo* è stata rifatta infinite volte, ma pezzo per pezzo, e non solo da carpentieri, tanto che non ne resta neppure un pezzo originario, e non è né un manufatto antico né un falso moderno, piuttosto un rifacimento continuamente *in progress*. Inoltre *reveho* è il classico verbo per riportare a Roma spoglie di guerra e nuove acquisizioni⁴, quindi Valerio vede il suo compito come un alimentare il patrimonio romano.

Ma la ripetizione si insinua di continuo nella storia degli Argonauti: ecco Ercole lanciare il suo grido 'Ila! Ila!', un grido che dopo Apollonio, Teocrito, Varrone, Virgilio, Propertio e tanti altri risulta un'eco anticipata di se stesso:

*rursus Hylan et rursus Hylan per longa reclamant
avia: responsant silvae et vaga certat imago*
(Val.Fl. 3, 596-7)

Il testo offre insieme una versione originaria e una ripetizione: Virgilio bucolico è riecheggiato, ma dopotutto quella di Virgilio era a sua volta un'eco, e questo di Valerio invece è il grido originale salvo che l'idea di ripetizione (*reclamat*) anticipa alla fonte la ripetizione propria di ogni eco (*responsant*). Le discussioni degli studiosi⁵ (e quella che segue al mio intervento) mostrano quanto questa formulazione sia un astuto negoziato

⁴ Cf. Hinds in questo volume, sul traffico navale dall'Est in poesia.

⁵ Cf. A. BARCHIESI, "Figure dell'intertestualità nell'epica romana", in *Atti del Convegno internazionale "Intertestualità"*, Cagliari 1994, *Lexis* 13 (1995), 65-67 (con bibliografia).

con la secondarietà. Un poeta sia epico che bucolico come Iacopo Sannazaro ha compreso benissimo che l'eco bucolica, trasferita nell'epos, combina in sé acustica e intertestualità:

*Talia dum referunt pastores, avia longe
responsant nemora et voces ad sidera iactant
intonsi montes, ipsae per confraga rupes
ipsa sonant arbusta: deus, deus ille, Menalca.*
(*De partu virginis* 3, 233-36)⁶

Non c'è dubbio che Valerio voglia fare i conti con un senso di secondarietà posto all'origine della sua impresa. Il suo modello primario, Apollonio, può essere visto a sua volta come un epigono. Già Apollonio aveva mostrato il tenero Ila che si accolla arco e frecce di Eracle, e il poeta romano, mentre lo riecheggia, aggiunge anche il desiderio immaturo di maneggiare la clava

*tela puer facilesque umeris gaudentibus arcus
gestat Hylas: velit ille quidem, sed dextera nondum
par oneri clavaeque capax*
(1, 109-110)

σὺν καὶ οἱ Ἴλας κίεν, ἐσθλὸς ὀπάων
πρωθήβης, ἰῶν τε φορεὺς φύλακός τε βιοῖο.
(*Apoll.Rh.* 1, 131-2)

Forse Valerio conosceva la storia secondo cui Virgilio, in risposta ad accuse di eccessiva imitazione omerica (*quod pleraque ab Homero sumpsisset*), aveva paragonato la difficoltà di prelevare versi dal modello omerico a quella di sottrarre la clava a Ercole (*cur non illi quoque eadem furta temptarent? verum intellecturos facilius esse Herculis clavam quam Homero versum subripere*, *Don. Vita Verg.* 190-1)⁷. In effetti Valerio ha in serbo tentazioni

⁶ Sannazaro cita un passo già in sé ecoico della V egloga di Virgilio e lo combina con una 'meta-eco' di *Aen.* 12,757 (uso di *responsant*, come in Valerio). Sulla posta in gioco in termini di 'cristianizzazione' del modello virgiliano e di revisione della precedente attività pastorale di Sannazaro cf. D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature* (New Haven 1983), 70.

⁷ La storia circolava sotto l'autorità di Asconio Pediano, uno dei più influenti studiosi della generazione precedente e in parte contemporanea a Valerio, cf. fr.

omeriche e in molti casi andrà oltre Apollonio verso un recupero 'alto' del modello omerico — dunque aspira non solo ad arco e frecce ma anche alla clava di Ercole. In ogni caso, era suo interesse implicare i suoi predecessori nello status di imitatori, anticipando futuri *obtrectatores Valerii*.

2) Saturazione

Ma la secondarietà non è il solo tratto comune alle poetiche dell'epos imperiale, e del resto si tratterebbe di una tradizione già diffusa nella poesia ellenistica e in quella romana più antica⁸. Forse più caratteristica della poetica dell'epos neroniano e poi flavio è l'idea che l'epos sia un genere che si esercita, o si sfianca, verso una mai del tutto raggiunta pienezza di sé, una pienezza che è anche altezza e grandiosità.

Questi autori (ri)costituiscono un'epica pura, selezionando i modelli, ma anche — questo sarà più avanti uno dei miei temi principali — accettando lo sguardo ironico e contrapposto dell'elegia della satira e dell'epigramma, cioè i generi che hanno più interesse a costituire una superepica per fini parodici e polemici. L'operazione — vediamola per ora solo nei suoi risultati — si pone come costruzione di un modello eccessivo, e non a caso spesso confina con il fantastico. *Bella per Emathios*, l'incipit di Lucano, implica non solo la localizzazione geografica di Farsalo, in Tessaglia, e il livello stilistico adeguato all'epos, ma anche la grandezza eccessiva delle gigantomachie:

4 Mazzarino = *Vita Verg. loc.cit.* (per il suo influsso su Silio v. la testimonianza più che implicita di *Pun.* 12, 212-22) e certo la discussione sugli *obtrectatores Vergilii* non mancava di interesse per gli imitatori di Virgilio, o di Omero, o di Apollonio, in età flavia. L'Illa di Stazio fatica anche solo a portare arco e frecce (*Theb.* 5, 441-4: nessuna menzione della clava) e pur sforzandosi riesce solo a seguire le tracce di Ercole confondendone l'impronta. Per la gerarchia fra le armi di Ercole a Roma cf. *OV. fast.* 2, 326 *tela minora*.

⁸ In questo volume, *supra*, Deremetz avanza un simile ragionamento per l'idea di 'rinarrare' da parte di Enea nell'*Eneide*; cf. l'uso di *refero* in *STAT. Ach.* 1, 3 *diva, refer* - un appello alla Musa, per cui *refero* vale insieme 'rappresentare' e 'ripetere, riprodurre' una leggenda.

dopotutto l'espressione successiva è una *surenchère*, *plus quam civilia*. *Tonantis* è l'ultima parola del più lungo epos latino rimastoci, i *Punica* di Silio, e in questa scelta si uniscono il mito di Scipione e il culto di Giove capitolino, ma anche il ricordo della gigantomachia come epica estrema, e forse anche il ricordo del rifiuto callimacheo: "tuonare è per Zeus, non fa per me". Stazio prende le mosse da questo tuonare di Giove e avvia la sua *Achilleide* come una sfida ancora più alta:

*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti
progeniem, ...*

(Stat. *Ach.* 1, 1)

Questo è quello che in questa sede chiamo 'fondamentalismo': la pretesa di risalire a una purezza e absolutezza che forse non è mai esistita. Del resto Giove, che dell'epica è un *dominus*, ama proprio ascoltare le gigantomachie, ci informa Valerio (5, 692-93) *tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas / Musarum chorus et citharae pulsator Apollo*⁹.

3) Modelli 'verticali' e 'lateralali'

Questi poeti praticano l'epos come se fosse un genere tradizionale, ma sanno che si tratta ormai di un genere autocosciente che deve confrontarsi con una serie di poetiche più moderne. A volte c'è dell'ironia nella loro apparente meccanicità, e il lettore più sensibile è invitato a notare che il pilotaggio è sul manuale e non sull'automatico.

Il proemio della *Tebaide* dovrebbe essere letto in questa chiave:

*unde iubetis
ire, deae? gentisne canam primordia dirae,
Sidonios raptus et inexorabile pactum
legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum?*

⁹ Cf. D.C. FEENEY, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford 1991), 329-30 (opera che è tra le maggiori influenze su questo mio lavoro).

*longa retro series, trepidum si Martis operti
agricolam infandis condentem proelia sulcis
expediam penitusque sequar, quo carmine muris
iusserit Amphion Tyriis accedere montes,
unde graves irae cognata in moenia Baccho,
quod saevae Iunonis opus, cui sumpserit arcus
infelix Athamas, cur non expaverit ingens
Ionium socio casura Plaemone mater.
atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi
praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto
Oedipodae confusa domus ...*

(1, 3-17)

L'enumerazione divagante dei temi di canto e la problematica del 'da dove cominciare' hanno un effetto 'reazionario' che fa pensare ai proemi greci arcaici. L'idea di una versione dei *Sette contro Tebe* preceduta da un interminabile antefatto fa pensare a un riferimento ad Antimaco¹⁰, il poeta greco che più facilmente viene citato come epico 'oltranzista'. D'altra parte, visto che Stazio scrive nell'età imperiale romana, tutta questa drammatizzazione dei temi di canto è sotto il segno dell'influsso di Priamel elegiache e satiriche — "non canterò di Cadmo e Penteo..." normalmente è un gesto oppositivo, dettato da una contestazione dell'epos. La scelta di Stazio di selezionare la materia e di comporre un epos 'monografico', al modo di Virgilio, è convalidata dalla più tradizionale autorità divina, Giove, che in 1, 227-9 si esprime come un poeta che rivisita il passato letterario: *quis funera Cadmi / nesciat et totiens excitam sedibus imis / Eumenidum bellasse aciem*¹¹. Ora, se è vero che queste sequenze in stile indiretto, cariche di nomi e di mitologemi, erano state e ancora erano proprie della critica all'epos di Propertio, Ovidio elegiaco, Persio, Marziale, e che questa critica a sua volta si era stereotipata, si potrà dire che Stazio vuole presentare il suo lavoro come un epos posto di fronte alla sfida del

¹⁰ Buone osservazioni in P. CARRARA, "Stazio e i *primordia* di Tebe. Poetica e polemica nel prologo della Tebaide", in *Prometheus* 12 (1986), 146-58.

¹¹ D.C. FEENEY, *op.cit.* (n.9), 333.

‘moderno’. Il suo modo di affrontare il proemio mostra che la domanda tipica delle Priamel antiepiche non può essere aggirata. Lo stile diventa ‘tumido’ ed esagitato proprio perché il problema non è solo *da dove* cominciare ma *se* abbia ancora un senso cominciare: Stazio dramatizza il problema che tanti suoi lettori sentono come inevitabile, l’inattualità dell’epos mitologico greco. Solo prendendo sul serio la lista delle domande retoriche — Cadmo e l’ira di Bacco e l’ira di Giunone, Tebe come città maledetta — il lettore che non si sia spazientito capirà la sottigliezza del ragionamento: Stazio rifiuta un epos all’antica¹², un interminabile ciclo di storie tebane, ma questo stesso interminabile ciclo era stato solo una parte del più moderno poema epico di Roma, il poema di cui la *Tebaide* non può sconfessare l’influenza: le *Metamorfosi* di Ovidio. Il gesto di scegliere fra tanti miti tutti collegati fra loro e di crearsi una ‘strada’ di canto suona come un omaggio alla vecchia scuola dell’epos — ma qualsiasi scelta venga fatta essa è ormai anticipata dal capolavoro dell’epos ‘moderno’, il *Kollektivgedicht* ovidiano che contiene ogni storia tradizionale, o quasi. Come risultato, per mediazione, Stazio finisce per scegliere l’area delle storie tebane che Ovidio aveva lasciato più in ombra: il destino della casa di Edipo.

L’importanza di Omero e Virgilio per la struttura del poema è così grande che si è tentati di immaginare una differenza fra diversi ordini di influsso poetico. Ovidio, Lucano e Seneca tragico si distinguono nel sistema letterario di età flavia dai modelli canonici dell’epos, Omero e Virgilio, e Stazio li utilizza come una sorta di fonte di energia alternativa.

¹² Così sarà stata recepita l’opera di Antimaco, anche a prescindere dalle sue reali caratteristiche, dopo la rivoluzione neoterica: gli studiosi recenti tendono a negare l’idea che molti libri del poema fossero dedicati a lontani antefatti, ma dai frammenti risulta comunque una trattazione di storie delle origini tebane nel libro I, certamente la vicenda di Europa e il mito di fondazione di Tebe (cf. V.J. MATTHEWS [Ed.], *Antimachus of Colophon. Text and Commentary* [Leiden-New York 1996], 22-23).

Il proemio della *Tebaide* mette in moto l'azione del poema secondo un'ispirazione omerica e virgiliana: una grande storia eroica segnata dall'intervento divino, ritagliata nel grande continuo della mitologia. Ma la meccanica dell'avvio si rivela subito alquanto complessa, e prevede una sorta di ruolo 'laterale' per dei modelli alternativi come Ovidio¹³ e Seneca tragico. Questi modelli sono introdotti in modo da restare esterni allo sviluppo principale della vicenda, uno sviluppo più tradizionale, che prevede una catena causale tale da legare insieme Giove, Laio, e le Furie. Come è normale in un epos di tradizione omerico-virgiliana, abbiamo prima un concilio divino e un conflitto fra gli dei¹⁴, poi la mobilitazione di una forza infera subordinata al potere olimpico, l'ombra di Laio (2, 1-124). Ecco però due momenti che complicano e disturbano tale avvio 'regolare':

- a) Un discorso anonimo, una 'tis-Rede', interrompe la sequenza primaria con un commento ostile (1, 171 *atque aliquis...*). L'anonimo osservatore riconduce la disastrosa vicenda del potere a Tebe alle origini della storia di Cadmo, quella che Stazio aveva rifiutato di narrare nel proemio lasciandola implicitamente ad Antimaco oppure a Ovidio. Lo scontro tra i figli della terra viene spiegato come un presagio della futura storia tebana, che ora culmina in Eteocle e Polinice. L'anonimo, ben informato osservatore definisce il mito cadmeo *fraternas acies* (1, 184) e questo non può che ricondurci all'inizio stesso del poema, *fraternas acies* (1, 1) come designazione della guerra dei Sette. Il cerchio si chiude: il nuovo poema

¹³ Così ad esempio più avanti, in avvio della seconda esade, il primo caduto dell'azione di guerra, 7, 632-39, è ucciso in modo da sembrare per un attimo un artificiale Centauro, inchiodato dalla lancia al cavallo — omaggio laterale a Ovidio e alla sua Centauromachia, esempio memorabile di come si possa forzare la tradizione dell'epos eroico verso il mostruoso e lo spettacolare.

¹⁴ Dove Giunone esordisce con la stessa prima parola da lei pronunciata all'inizio dell'azione nell'*Eneide* (*Theb.* 1, 250 *Mene...*) ma assume un ruolo diametralmente opposto.

competete con i *Bella plus quam civilia* di Lucano nel narrare la storia di una città che era da sempre destinata alla guerra familiare. Ma così facendo il nostro Anonimo offre anche un'indicazione di natura intertestuale. Infatti la guerra degli Sparti è proprio il collegamento mancante tra le *Fraternae acies* della *Tebaide* di Stazio e un altro suo modello 'non canonico', le *Metamorfosi* di Ovidio: Ovidio aveva usato un lessico simile per descrivere lo spettacolo di guerra che Cadmo aveva visto nascere tra 'fratelli': *civilibus... bellis* (3, 117), *fraternae... pacis* (128)¹⁵.

- b) L'altra stranezza è che il poeta aveva già consentito a Edipo, un essere umano privo di poteri sovranaturali, di anticipare tutto lo sviluppo della storia. La maledizione di Edipo (1, 46-87, dunque tra il proemio e l'esordio 'virgiliano' del *Götterapparat*) anticipa Giove e le Furie e Laio e tutta la macchinazione sovranaturale, e ciò che Edipo vuole sarà niente altro che lo sviluppo del poema staziano. Con la sua passione per il male Edipo occupa un ruolo da prologo tragico, che anticipa e indebolisce la funzione successivamente assolta dal revenant di Laio. E' come se Edipo fosse un prologo senecano che si interpola a forza nell'intreccio dell'epos. La sua volontà di 'vedere' uno spettacolo indicibile, che sarà poi l'azione della *Tebaide*

*da, Tartarei regina barathri,
quod cupiam vidisse nefas ...
(Stat. Theb. 1, 85-6)*

è in questa luce addirittura un'allusione autoriflessa: nelle *Phoenissae*, il suo dramma non finito e non 'visto' sulla scena

¹⁵ Un altro discorso antagonista, parole di un anonimo dannato (*Theb.* 2, 16-25), serve da commento all'intervento di Mercurio presso Laio: "sia che tu vada per ordine di Giove, o della Furia, o che una furiosa sacerdotessa Tessalica ti ordini di risvegliarti da un arcano sepolcro" (le prime due alternative sono interne al mondo della *Tebaide*, la terza mette in luce l'arcana e obliqua influenza del modello non canonico, Lucano e la sua Erittone).

romana, Seneca aveva mostrato un Edipo che vuole almeno 'ascoltare' come spettatore cieco e invisibile l'empia guerra fratricida:

*nemo me ex his eruat
silvis: latebo rupis exesae cavo,
aut saepe densa corpus abstrusum tegam.
hinc aucupabor verba rumoris vagi
et saeva fratrum bella, quod possum, audiam.*
(Sen. *Phoen.* 358-62)

Saeva fratrum bella. Ora Stazio suggerisce, attraverso l'uso incipitario e insieme eccentrico del monologo di Edipo, che la *Tebaide* sarà la risposta gratificante al vuoto lasciato dal modello senecano, testo 'maledetto', incompiuto e non visto a teatro: inquadrata dalla perversa voce di un Edipo senecano, la *Tebaide* sarà in qualche modo anche uno spettacolo tragico, un epos post-senecano che non può rinnegare il suo modello nascosto.

Anche se abbiamo etichettato questi poeti come reazionari, certamente c'è in loro un senso di profondità di campo e di complessità che manca in autori epici precedenti. Valerio Flacco è forse l'esempio più appropriato. Il suo poema è orientato sui due grandi autori epici canonici, Omero e Virgilio, e costituisce fra l'altro la profezia dell'*Iliade* e dell'*Eneide*¹⁶, ma è anche la romanizzazione di un poema epico meno canonico, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Valerio comincia in modo molto vicino al modello e affianca maliziosamente l'ispirazione di Apollo, ripresa dal modello greco, all'implicita ispirazione da Apollonio, che è il modello greco.

*Phoebe, mone, si Cumeae mihi conscia vatis
stat casta cortina domo, si laurea digna
fronte viret...*

(Val.Fl. 1, 5-7)¹⁷

¹⁶ W.R. BARNES, "The Trojan War in Valerius Flaccus' *Argonautica*", in *Hermes* 109 (1981), 360-70.

¹⁷ Sulla sequenza di quattro versi che precede nel proemio di Valerio v. infra.

La prima cosa da osservare è che questa imitazione rende esplicita una dimensione poetologica che non era espressa nell'apostrofe apolloniana ad Apollo: "Cominciando da te, o Febo..." (Apoll.Rh. 1, 1-4). "Apollonius had begun with Apollo, but only as the origin of the oracle which begins the poem's action, not as the poet's source of inspiration" (D.C. Feeney, *The Gods in Epic*, 315)¹⁸. Il secondo punto è che da qui Valerio trae spunto per l'unica autorappresentazione del poeta in tutto il poema, una mossa insolita nella tradizione dei proemi epici. Questo vate apolloniano non solo 'comincia' da Apollo ma è un seguace di Apollo, un vero e proprio ministro del dio — da cui la deduzione, oggi abbastanza discussa, secondo cui Valerio altri non era che uno dei quindecimviri (*Cumaeae... stat casta cortina domo*). Forse però Valerio sta rispondendo non solo ad Apollonio ma anche alla tradizione esegetica¹⁹: secondo *schol. ad Apoll.Rh. 1,1 p.7* Wendel ἀρχόμενος σέο può significare o "facendo inizio da te, o Apollo" oppure "iniziato da te, incaricato da te" (ἀρχαιρεσιαζόμενος, ἀρχαιρεσιασθεὶς ὑπὸ σοῦ), come nel senso di "sotto ispirazione divina". Per quanto la seconda interpretazione sia grammaticalmente incredibile, è notevole che gli scolii, come per altro verso molti interpreti moderni, non si accontentano di un Apollonio che "inizia" a narrare da Apollo, e vogliono un Apollonio che è "eletto e incaricato" a narrare da Apollo. Valerio si inserisce in questa lettura del modello e risolve l'aporia nella sua stessa persona: ecco un cantore che già fa parte del mondo di Apollo e della profezia apollinea, una sorta di 'agente' di Apollo a Roma.

Successivamente però la storia di questo Apollonio flavio si complica con un'esplorazione delle opposizioni fra epica alla romana e epica per così dire tardo-greca. La trama di Apollonio,

¹⁸ Naturalmente anche l'apostrofe apolloniana può essere vista come implicitamente complessa e metaletteraria, cf. S. GOLDHILL, *The Poet's Voice* (Cambridge 1991), 286-89.

¹⁹ Sulla possibilità che il poeta latino utilizzasse scolii ad Apollonio v. F. BESSONE, "Valerio Flacco e l'Apollonio commentato: proposte", in *MD* 26 (1991), 31-46.

quasi fosse espressione di una decadenza greca, viene costretta a ospitare una guerra omerica²⁰. La trama così interpolata reagisce con anticorpi molto aggressivi, e il risultato è che l'apparato divino dell'erotismo di *Arg.* III subisce un'ipertrofia violenta, un pò in stile staziano. Le ambiguità di Apollonio diventano però simulazioni o dissimulazioni.

Un esempio affascinante di questa consapevole contraddizione tra fini e mezzi si ha quando (7, 263-91) la greca *Trugrede* di Giasone a Medea, supplice, allusiva, obliqua rispetto all'ideale eroico, viene rimpiazzata con una degradante invenzione di Venere, travestita da Circe: le parole di Giasone, quelle che riescono a sedurre Medea, sono in questo poema pronunciate da Venere-Circe, che attribuisce all'eroe battute meno dignitose di quelle messe in bocca a Giasone dal greco Apollonio — solo che, appunto, non è davvero lui, stavolta. Da una parte, quindi, la vera svolta del poema non viene più dal protagonista, dall'altra la sua dignità è salva — a spese però della autorità e dignità di Apollonio, che vede il 'suo' Giasone declassato a simulazione verbale in una schermaglia da gineceo²¹. Come ha notato argutamente D. Hershkowitz, il poema mette in conflitto almeno tre mondi: "Like the characters themselves, the epic world in which they live has been Romanized, and the Greek-style cunning, admirable if morally ambiguous when employed by Apollonius' men and women, has been replaced by Roman Empire-style dissimulation, with all the difficulties and dangers it entails, accompanied by a longing for a return to Roman Republican self-control, exemplified by figures like Aeson and Hypsipyle"²². Più precisamente, nel nostro caso

²⁰ Lo scontro est-ovest come tema epico fa pensare anche alla tradizione omerico-nazionalistica di Cherilo di Samo, che forse non aveva mancato di interessare già Nevio ed Ennio.

²¹ Sulla presenza delle *Heroides* ovidiane in questa strategia v. F. BÈSSONE, "Valerius Flaccus und die Medeen des Ovid", in *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*, hrsg. von U. EIGLER und E. LEFÈVRE, Zetemata 98 (München 1998), 141-71, a 145-56.

²² D. HERSHKOWITZ, *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic* (Oxford 1998), 270.

viene operato uno sdoppiamento che rescinde l'ambiguità apolloniana: l'astuzia in stile greco viene scaricata su Venere, poi su Circe, e ampliata parodisticamente, per lasciare il 'vero' Giasone più vicino all'autocontrollo repubblicano o alla dissimulazione imperiale (a seconda delle preferenze). A questo punto della storia lettori e lettrici delle *Argonautiche* romane possono addirittura scegliere se vogliono un'Argonautica più alla greca — leggendo la storia dalla parte di Venere e con Giasone supplice ("il mio corpo e la mia anima sono tuoi"), persino in modo elegiaco: ecco come Venere, creduta Circe da Medea (un *summit* della femminilità mitologica!), riferisce a Medea ciò che Giasone le avrebbe detto, credendola un'ancella:

*haec precor, haec dominae²³ referas ad virginis aurem.
tu fletus ostende meos.*

(7, 268-69)

— o un'Argonautica alla romana: leggendo la storia con il Giasone romanizzato, c'è qui un eroe guerriero vittima inconsapevole di sabotaggi e magie femminili. E' un *do ut des* intertestuale: la simulazione lo salva dall'ambiguità del modello greco²⁴.

Quindi Valerio ricostruisce una doppia tradizione e una doppia morale: un'epica senza compromessi e dotata di funzione esemplare, e un'epica ambigua, metamorfica, aperta al desiderio e alla simulazione. L'approccio non è diverso da quello di Silio, o persino di Lucano, ma il suo trattamento della storia argonautica inverte i poli normali: mentre in Silio la storia primaria

²³ Dal contesto è chiaro che Giasone intende dire "la tua padrona", parlando alla finta ancella di Medea, ma per i lettori che hanno familiarità con l'elegia romana l'uso di *domina* nel contesto di una supplica amorosa e di un intrigo non può che far pensare al mondo elegiaco: con Venere l'elegia romana irrompe nell'epos di Valerio ma viene anche circondata da un cordone di sicurezza.

²⁴ Ironicamente, la finta Circe impersonata da Venere sostiene di essersi appena trasferita ad ovest, e di avere sposato re Pico, 7, 232-34 *et nunc Ausonii coniunx ego regia Pici... Tusci dominam maris*, insomma ha già lasciato l'*Odissea* ed è pronta a inquinare il mondo romano — e Virgilio e Ovidio — con i suoi veleni erotici.

è un'epica pura, quella garantita da Ennio e ispirata dall'ideologia romana di Tito Livio, a volte (v. par. 4) toccata però da disturbi e interferenze, in Valerio il problema è che la storia di riferimento stessa è a volte ambigua e inaffidabile, e la nave ha bisogno di essere guidata con mano ferma per non incagliarsi nelle acque pericolose di Catullo 64. La lettura del poema è resa interessante proprio da questo conflitto. Il poeta lavora a rad-drizzare la rotta ma forse il problema sta nel modo di cominciare. Valerio aveva infatti esordito, come si è visto (sopra, par. 3, su Val.Fl. 1, 5-6), diventando più apollineo di Apollonio, ma aveva anche premesso all'incipit del modello greco una sequenza riassuntiva di quattro versi:

*Prima deum magnis canimus freta pervia natis
fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus
rumpere flammifero tandem consedit Olympo.*

(Val.Fl. 1, 1-4)

Sono parole solenni, con un'enfasi sulla deificazione del tutto estranea ad Apollonio, e senza accenni a Medea: una versione fondamentalista del mito epico degli Argonauti. Tuttavia, una sequenza di quattro versi, con un terzo verso dedicato al passaggio delle Simplegadi, e introdotta dalla parola *Prima*, era anche l'inizio di una molto meno seria versione dell'impresa argonautica, un'elegia di Ovidio che si insinua in modo imperpertinente fra i modelli epici di Valerio:

*Prima malas docuit²⁵ mirantibus aequoris undis
Peliaco pinus vertice caesa vias,
quae concurrentis inter temeraria cautes
conspicuum fulvo vellere vexit ovem.*

(Ov. am. 2, 11, 1-4)

La situazione, ammettiamolo, è complessa: Ovidio aveva scritto una sorta di *Meta-Argonautiche* in quattro versi, tale da

²⁵ Nel contesto dell'opera ovidiana, *malas docuit* suggerisce almeno per un attimo che si tratti di erotodidassi piuttosto che di visione negativa del progresso umano.

ricordare insieme le versioni di Euripide, Apollonio, Ennio, Catullo, e probabilmente Varrone Atacino²⁶: ma ora Valerio, scrivendo dopo Ovidio e scegliendo lo stesso incipit, non può fare a meno di importare nel suo epos anche un pò di leggerezza ovidiana. I suoi eroi, se vogliono superare le Simplegadi e ascendere al cielo, devono anche superare le tentazioni di un epos 'elegiaco' come quello di Ovidio, e persino dell'elegia ovidiana che suggerisce viaggi al femminile e ascetiche rinunce alla gloria epica in nome di una totale frivolezza.

Di qui una costante tendenza dell'epos flavio a drammatizzare la presenza di modelli elegiaci, ovidiani e catulliani, visti come insidia al progetto epico in corso. Potrei discutere a lungo la presenza di testi come Apollonio, Catullo 64 e l'*Ars amatoria* di Ovidio nell'*Achilleide*, il poema forse più rappresentativo di questa tendenza, ma è progetto da riservare per altra sede. Basta ricordare che subito dopo il proemio del poema di Achille, un testo che esprime ambizioni di grandezza epica senza precedenti²⁷, la vera e propria azione del libro I si apre con l'eco di un modello sorprendente e non previsto, non un testo canonico dell'epos ma il poema dell'erotismo senza eroi, l'*Ars amatoria* di Ovidio:

*Solverat Oebalio classem de litore pastor
Dardanus incautas blande populatus Amyclas*
(Stat. *Ach.* 1, 20-21)

*Laetus amans donat viridi mea carmina palma,
Praelata Ascraeo Maeonioque seni.*

²⁶ Come si potrebbe desumere dall'uso di *prima ratis* in un'allusione ovidiana al poema varroniano:

*Varronem primamque ratem quae nesciet aetas,
aureaque Aesonio terga petita duci?* (*am.* 1,15,21-22).

Sulla stratificazione del tema argonautico in Ovidio v. il commento di J.C. MCKEOWN ad *am.* 2,11.

²⁷ A. BARCHIESI, "La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell'*Achilleide* di Stazio", in *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino*, Atti del convegno, Napoli, 9 maggio 1995, a cura di L. MUNZI, A.I.O.N. 18 (1996), 45-62.

*Talis ab armiferis Priameius hospes Amyclis
Candida cum rapta coniuge vela dedit
(Ov. ars 2, 3-6)*

Un trionfo del poeta elegiaco sul 'vecchio Omero', e dell'imbelle Paride sull'armifera terra di Sparta, viene trasferito al principio di un epos che ha dichiarato fedeltà all'eroismo di Achille. Ma forse Stazio ha un progetto nascosto: vuole fondere insieme la poesia epica dell'intransigente omerista Macro e la resistenza elegiaca degli *Amores* di Ovidio:

*Carmen ad iratum dum tu perducis Achillen
primaque iuratis induis arma viris,
nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra,
et tener ausuros grandia frangit Amor.
(Ov. am. 2, 18, 1-4)*

Questa polarizzazione fra modelli alti e modelli 'di piacere' rende abbastanza incerta la posizione di Apollonio, un modello che la canonizzazione imperiale tratta come una sorta di soggetto *borderline*. Nella sua trattazione della storia lemnia, un'avventura apolloniana che si presta a ricodificazioni elegiache, Valerio sembra consapevole che ci sarà bisogno di una sorta di riabilitazione tonale. La sua versione del mito sarà meno leggera che in Apollonio, e forse non per caso la sua Lemno 'si eleva' subito all'inizio della storia: (Val.Fl. 2, 78-9) *et iam summis Vulcania surgit / Lemnos aquis*²⁸, anche se alla fine del racconto il *fading* non manca di tenuità alessandrino-neoterica (2, 431 *tunc tenuis Lemnos*). Da parte sua Stazio, che sembra raccontare la storia di Lemno in competizione con Valerio e con un apparato epico meno solenne, sarà forse malizioso nel rispondere al *surgit* incipitario di Valerio con un più tenue *premitur*: (Stat. *Theb.* 5, 49-50) *incipit: 'Aegaeo premitur circumflua Nereo / Lemnos...'*²⁹.

²⁸ D.C. FEENEY, *op.cit.* (n.9), 323.

²⁹ *Premere* è tecnico, in quest'epoca, per 'tenere sotto controllo' l'aspirazione allo stile grandioso: cf. p.es. QUINT. *inst.* 10,4,1 *premere... tumentia, humilia extollere, luxuriantia adstringere*.

4) *Pomponia e il drago*

Questa dinamica metaletteraria non è priva di interesse per lo studio della poesia fra tardo-antica e rinascimentale: è proprio infatti nei poeti flavii che si afferma più chiaramente la polarizzazione fra una linea alta e una linea ribassata, e attraverso questa polarizzazione l'intera tradizione precedente può essere riletta in termini di fedeltà-infedeltà a un ideale canonico che deve continuamente essere stipulato per essere sottoposto a provocazioni e pressioni. Per il seguito della nostra analisi, comunque, conviene trattenere un'idea soprattutto fra quanto ho esposto finora: la possibilità che la strutturazione narrativa di questi poeti, proprio nel suo ordine gerarchizzato che distingue fra narrazione principale e secondaria, e fra diversi ordini di motivazione, costituisca un'affermazione di 'storia letteraria implicita'. Abbiamo visto qualche esempio discutendo delle *Argonautiche* di Valerio e della *Tebaide*.

Il caso di Sillio può interessare in modo speciale, perché in lui la storia letteraria immanente si complica di una 'storia politica immanente'. Il suo poema si presenta in primo luogo come un'immersione totale in un passato repubblicano, e le due influenze principali sul suo lavoro, Lucano e Virgilio, pongono problemi diversi ma ugualmente acuti. Come i Flavi ereditano dall'era Nerone un Campidoglio devastato, degno delle speranze di Annibale, così Sillio tenta di ricostruire un epos storico dopo la distruttiva esperienza di Lucano. Virgilio offre alla sua opera una doppia garanzia: la trama dei *Punica* dipende dall'*Eneide*, cioè dalla profezia delle guerre puniche messa in opera da Virgilio, e guarda all'impero mondiale di Augusto e dei suoi successori come traguardo finale — Virgilio deve cioè garantire inizio e fine della visione storica, come antidoto alla teleologia catastrofica di Lucano. Ma la posizione dei *Punica* ne risulta alquanto destabilizzata, perché Sillio sembra non poter decidere se la sua opera viene 'prima' o 'dopo' l'*Eneide*, mentre estetica e ideologia si complicano a vicenda. Sillio si immerge in un passato che è insieme repubblicano ed enniano, ma nel passato

mitologico vede riflessa l'eziologia 'troiana' dell'impero romano cantata da Virgilio; se guarda al futuro, vede l'impero Giulio e poi Claudio consacrato da Virgilio e Ovidio. Il suo poema non può che essere un segmento di questa catena storica, e Silio non vuole farsi agente del pessimismo lucaneo: però permangono elementi di disagio, dato che i *Punica* non sono un'operazione archeologica, tale da ricreare un perduto mondo repubblicano, ma neppure possono evitare la nostalgia e l'idealizzazione. Paradossalmente, in questo epos nazionalistico i veri nemici risultano essere non tanto i Cartaginesi, validi *sparring-partners* della virtù romana, quanto le forze della leggerezza, dell'ozio e del piacere, che minacciano tanto Roma quanto Annibale, si associano spesso con influssi grecizzanti, e finiranno (già si intravede) per 'prendere' Roma dopo la vittoria su Annibale.

Silio dà respiro a questo tema con una precisa strategia letteraria: utilizza modelli poetici 'sub-epici', in particolare Ovidio, per creare una sorta di antagonismo ricorrente, sia a livello di trama che di intreccio. Sono influssi ovidiani che spesso si legano a un'ideologia del piacere ma anche a una sorta di poetica 'cortigiana', che Silio sente come legata al mondo giulio-claudio più che a quello flavio, e che corrisponde agli aspetti dell'*Eneide* che Silio ha deciso di non imitare. A questo tipo di influsso — Ovidio e il Virgilio 'di Ovidio' — si associa spesso una dinamica digressiva o ritardante, in modo che la linea principale del poema è data da una serie inesorabile di battaglie (liviane ed enniane) contrastata però da una serie di situazioni 'ritardanti': un epos 'puro' e impegnato che lotta contro la sua stessa tradizione, cercando di espellere da sé compromessi e tentazioni edonistiche.

(i) La prima digressione lunga concerne, come era facile aspettarsi, la prima guerra punica, ma l'azione è deviata dal prevedibile tema di guerra verso una fantastica lotta dei Romani con un mostruoso drago d'Africa (6, 139-550). La formula introduttiva (139 *dignum cognoscere causam*), la motivazione del racconto (la devozione per una lancia speciale) e la fisiologia fantastica del

dragone fanno pensare alle tecniche di affabulazione ovidiana e interrompono il tenore continuo dell'epos militare.

(ii) In 8, 25-241 la lunga digressione su Anna opera una sorta di giunzione e intermediazione tra l'*Eneide* e i *Fasti* di Ovidio. Nel rifacimento di Silio vengono smussate tutte le punte solenni dell'*Eneide* ma anche quelle comiche dell'elegia ovidiana. Nella rievocazione dell'Anna di Silio, Didone esegue un ultimo discorso che media tra Virgilio e le *Heroides*: *Aeneae coniunx, Veneris nurus, ultra maritum* (Sil. 8, 143). Questa Didone cerca di omettere la δεινότης della sua maledizione virgiliana, proprio il luogo dell'*Eneide* da cui il primo libro di Silio aveva tratto spunto. Introducendo l'exkursus, *breviterque antiqua revolvam* (8, 49), Silio sembra voler segnalare lo statuto speciale del racconto, sorta di piccolo epos, e il suo accenno finale alla presenza di Anna nell'antico calendario romano (200 *ex illo primis anni celebrata diebus*) è una chiara allusione riflessiva al poema che più ha influenzato tutta questa storia: gli elegiaci *Fasti* ovidiani. Ma esiste anche una tensione antagonista: operando su Ovidio, Silio salva la dignità di Enea e Lavinia e alleggerisce il riferimento a Anna-mezzana, ma d'altra parte è innegabile che in tutta la storia, rispetto agli standard piuttosto severi dei *Punica*, viene tenuto un livello più leggero, quasi elegiacamente attenuato. Il protettore di Anna, il pacifista re Batto fondatore di Cirene (8, 57-58 *Battus Cyrenen molli tum forte fovebat / imperio, mitis Battus...*) è, non per nulla, l'avo di Callimaco, il poeta dell'elegia imbellè³⁰.

(iii) Lo strano incidente che interrompe il resoconto della battaglia di Canne (9, 66-177), uno *sceleratus... error* (9, 66), è storia ovidiana per l'interesse in scambi di persona e di identità: forse non è un caso che gli oscuri protagonisti sono di Sulmona (9, 70-76).

(iv) Digressione: gli ozi elegiaci di Annibale.

³⁰ Sull'uso di Batto come antenato di Callimaco, e sulla polarizzazione tra Callimaco ed Ennio (poeta epico 'combattente' in Silio, e discendente del bellissimo Messapo di Virgilio) v. A. BARCHIESI, "Genealogie. Callimaco, Ennio e l'autocoscienza dei poeti augustei", in *Studia Classica I. Tarditi oblata* (Milano 1995), I 5-18.

La riluttanza di Silio a interrompere con digressioni i suoi 17 libri di guerra porta a un clamoroso vantaggio sul piano della struttura narrativa: la centralità che così viene assunta dalla digressione degli ozi di Capua (11, 385 sgg.). E' qui infatti che il principio di piacere e la tendenza digressiva propria dell'epos tradizionale, dopo essere stati a lungo differiti, si sposano: l'interruzione della struttura narrativa 'bellicosa' del poema corrisponde al momento di svolta dell'intera guerra, e questa svolta, ironicamente, si deve non all'azione eroica ma alla mollezza oziosa della grecizzante Capua, all'intervento erotizzante di Venere, e all'influsso edonistico della poesia. La digressione viene tematizzata come danneggiamento e indebolimento. L'ironia è accresciuta dal fatto che i guerrieri Punici — che sembrano aver dimenticato le mollezze della loro tradizione virgiliana — trovano a Capua la loro Cartagine, cioè l'equivalente degli ozi cartaginesi di Enea in Virgilio: la presentazione di Capua come *altera Carthago* (11, 425) è tutt'altro che innocente. Annibale e i Cartaginesi sono spiazzati di fronte a un lussuoso banchetto accompagnato dal canto e dall'applauso e da molto vino... come se non avessero mai letto cosa fanno i Punici di *Eneide* I³¹. Di nuovo questi effetti di sabotaggio dell'epos sono accompagnati da accenti ovidiani. In 11, 288-302 il canto di Teuthras, un bardo grecizzante che ha effetti rammollenti sui feroci barbari di Annibale, è una rapsodia che va addirittura dal Chaos sino alle origini di... Capua (cf. 11, 453-54 *namque chaos... canebat*), dunque una sorta di equivalente magnogreco delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Per di più l'impulso decisivo alla svolta viene da un apparato divino assai inatteso nei *Punica*. In uno dei più divertenti interventi divini nell'intera storia dell'epica, Silio Italico mostra Venere che lancia gli Amorini in un attacco aereo su vasta scala. Le conseguenze saranno rovinose per i Cartaginesi:

³¹ Cf. S. CASALI, "Mercurio a Ilerda: Pharsalia 4 ed Eneide 4", in *Interpretare Lucano*, a cura di P. ESPOSITO e L. NICASTRI (Napoli 1999), 233 n.18.

*Spargere tela manu passim fallentia natis
 imperat, et tacitas in pectora mittere flammās.
 Tum pueris dulce arridens: "Eat improba Iuno
 et nos — nec mirum, quid enim sumus? — acta secundis
 despiciat. Valet illa manu, valet illa lacertis:
 parvula nos arcu puerili spicula sensim
 fundimus, et nullus nostro de vulnere sanguis.
 Verum agite, o mea turba, precor, nunc tempus, adeste,
 et Tyriam pubem tacitis exurite telis!"*
 (11, 388-96)

E' importante tenere a mente che tutto l'episodio è ricco di ironie e di effetti di citazione³². *Nullus nostro de vulnere sanguis* inverte con finta modestia un'epica battuta di Turno, *et nos tela... spargimus* (cfr. Silio 11, 388) *et nostro sequitur de vulnere sanguis* (*Aen.* 12, 50-51; a 52-3 Turno assicura che neppure le astuzie femminili di Venere salveranno Enea). Silio è autore che mantiene con coerenza (e per più di dodicimila versi) la linea di un'epica pura e quintessenziale, un poema di guerra con pochi compromessi: dalle prime parole *ordior arma* fino all'ultima, *Tonantis*. Così, è una non lieve sorpresa per i lettori scoprire che la svolta della seconda guerra punica nasce da un bombardamento di simboli erotici. Sino a poco prima, c'era stato un gran parlare di Marte e dei suoi pegni: *sub Marte cruento / exuviae* (11, 375-76), ma ora Venere chiarisce che le frecce d'amore riusciranno dove *Gradivus* ha tante volte fallito (398-99)³³: i Cartaginesi perderanno senza spargimento di sangue. Il narratore gode sino in fondo la sua breve licenza di poeta erotico: nel cielo sopra Capua plana un esercito mai visto in un epos di guerra:

³² Fini osservazioni in G.O. HUTCHINSON, *Latin Literature from Seneca to Juvenal* (Oxford 1993), 203-7. Per una rivalutazione di Silio v. nel complesso Ph. HARDIE, *The Epic Successors of Virgil* (Cambridge 1993); la trattazione di Silio in D.C. FEENEY, *The Gods in Epic* (Oxford 1991), 302-12 è meno incoraggiante, ma le osservazioni di Feeney (320-28) sul confronto fra epos e eros in Valerio Flacco sono utili anche per capire il ruolo di Venere nei *Punica*.

³³ Di nuovo un motivo epico riadattato, cfr. VERG. *Aen.* 2,196-98 (Enea sulla caduta di Ilio).

*haec postquam Venus, applaudit lascivus et alto
mittit se caelo niveis exercitus alis*³⁴.
(11, 410-11)

L'apparizione di Cupido arciere nell'epica ha una storia contrastata, di cui Silio si fa erede e testimone. Apollonio apre il suo epos a Eros e alla sua freccia (3, 27-8; 143; 275-87); Virgilio sceglie una strada diversa: non è una freccia, ma una diversa macchinazione, a far innamorare Didone; anche se le metafore e le similitudini del narratore (4, 1 *saucia*; 2 *vulnus*; 67 *vulnus*; 69 *coniecta cerva sagitta*) tengono vivo il ricordo, e la censura, di quello che era successo a Medea. L'epica di Ovidio riapre la tradizione di Apollonio; questa volta, dopo tanti Amori arcieri dell'epigramma e dell'elegia, è assolutamente chiaro che l'ingresso di Cupido nell'epos trascina con sé un problema di poetica³⁵. L'epos misura i suoi *arma* con armi diverse, emblemi di un genere alternativo³⁶.

Dopo questa genealogia, ogni mossa di Silio è presa in una dialettica fra norme contrastanti. La modestia di Venere:

³⁴ Allusione a VERG. *georg.* 1,382 *corvorum increpuit densis exercitus alis*. Virgilio (come nota R.F. THOMAS *ad loc.*) prepara il terreno per l'imitazione di una marziale similitudine omerica (1,383-84 da *Il.* 2,461).

³⁵ Su OV. *met.* 1,452 sgg. v. W.S.M. NICOLL, in *CQ* 30 (1980), 174-82; su *met.* 5,365 sgg., S. HINDS, *The Metamorphosis of Persephone* (Cambridge 1987), 133-34.

³⁶ Valerio Flacco riscrive Apollonio sostituendo la freccia di Cupido con un mezzo omerico (la cintura di Afrodite: 6,465 sgg.) e con uno virgiliano (scambio di persona e contatto fisico: Venere infonde amore a Medea abbracciandola, come Amore/Iulo aveva fatto a Didone, 7,254 sgg.). Da notare che l'omerico cinto di Venere è descritto in 6,475 *omne... imperium natorumque arma meorum* con allusione alla descrizione dell'arco di Cupido nell'epos ovidiano, *met.* 5,365 *arma manusque meae, mea, nate, potentia*, a sua volta allusiva all'apostrofe di Venere a Cupido che ne svela la potenza nell'*Eneide*:

*nate, meae vires, mea magna potentia, solus
nate patris summi qui tela Typhoea tennis*
(1, 664-65)

a sua volta allusiva all'introduzione di Eros arciere nell'epos ad opera di Apollonio. Insomma Valerio ricorda (in simultanea) che Ovidio aveva restaurato nell'epica l'arco di Cupido, ciò che Virgilio aveva eliminato dopo che Apollonio l'aveva ammesso; e se avessimo anche Varrone Atacino, la situazione potrebbe essere anche più stratificata.

*parvula nos arcu puerili spicula sensim
fundimus...*

(Sil. 11, 393-94)

porta al limite le risorse dello stile epico elevato. *Parvulus* evoca un celebre hapax assoluto dell'*Eneide* (4, 328), che era stato un punto di rottura nella dizione epica di Virgilio. Silio se ne appropria³⁷ in modo da rendere impossibile una reazione univoca: è insieme una riduzione dell'epica, e una manifestazione di fedeltà, perché il diminutivo è autorizzato da Virgilio ma anche denunciato da Virgilio come anomalia. Il modello virgiliano suggerisce che già una volta Cupido aveva portato rovina ai Cartaginesi. Ma Silio mette in scena intere panoplie e un esercito compatto. Di nuovo, diventa difficile decidere: un'armata di Amorini suona certo più epica di un Cupido fanciullo abbracciato in un banchetto: ma proprio l'immagine dei piccoli arcieri è un forte richiamo all'immaginario dell'epigramma d'amore e dell'elegia. La superiorità delle armi di Amore sulle armi dell'epica era stata dimostrata da Ovidio in un poema epico — un poema epico che mette di continuo in scena la propria resistenza a una lettura omologata, e interroga i suoi lettori sulla legittimità di tenere distinti epos ed elegia d'amore.

Per di più, l'idea che Amore ha armi che non conoscono il sangue

et nullus nostro de vulnere sanguis

viene in linea retta da un testo programmatico dell'elegia 'lasciva', il dialogo fra Cupido e il poeta al principio dei *Remedia amoris*:

*Nam poteris uti nudis ad bella sagittis;
sed tua mortifero sanguine tela carent.*

(25-26)³⁸

³⁷ *Parvulus* compare solo in un altro passo dei *Punica*, 7,443, riferito alla faretra di Cupido: il contesto è il mito del Giudizio che spiega come tutta la storia di Roma — e l'*Eneide*, i *Punica*, la fine di Troia e di Cartagine... — dipende da una storia frivola e galante.

³⁸ Il distico è solitamente espunto dagli editori ma ci sono buoni argomenti (basati sulla coerenza dell'insieme e sull'uso di modelli dell'epigramma greco) per considerarlo autentico.

(v) Si può pensare che il campo Romano sia indenne da questi veleni, ma la comparsa di Scipione come protagonista della seconda parte del poema e della riscossa romana è accompagnata da una pungente sorpresa. Nel corso di un solenne incontro omerico nell'Ade (13, 615-649) la madre di Scipione, Pomponia, rivela al figlio attonito di essersi accoppiata con un misterioso serpentone: era stata, rivela Silio, un'idea di Venere per unire strettamente Giove alle sorti di Roma. Senza questo momento trasgressivo, questo adulterio ovidiano e metamorfico, non ci sarebbe stata speranza per Roma: generando, grazie alle arti di Venere, questo Alessandro Magno e Augusto della Roma repubblicana, Scipione, il libidinoso dio Giove ha garantito un futuro all'urbe. Questa rivelazione rappresenta insieme una concessione al gusto ovidiano della trasgressione fantastica, e un'ammissione ideologica da parte di Silio. Nella misura in cui questo poema 'repubblicano' è un antefatto dell'Impero in cui Silio vive, diventa impossibile escludere quel gusto ovidiano che Silio sente come 'giulio-claudio', e che apre la strada a una sorta di rammollimento ellenizzante fuso insieme con la mitologia imperiale. Così Scipione oscilla tra mito repubblicano e apoteosi imperiale, e la sua severità di costumi è insidiata alla radice dal potere di una Venere licenziosa, senza cui lui non potrebbe essere l'indispensabile salvatore di Roma. Il lettore è rinviato alla trama delle *Metamorfosi* di Ovidio se vuole scoprire una narrazione completa della progressiva presa di potere di Venere su Roma³⁹.

(vi) Successivamente Silio scarica, come già a Capua, sui Greci la cultura della mollezza da cui Roma e Cartagine si preservano a vicenda nella loro lotta. Siracusa, nella sua 'femminia' resistenza a Marcello, è vista senza alcuna simpatia dal narratore. La scienza greca di Archimede è presentata con pregiudizio etnico più che ammirazione (cf. 14, 338 *calliditas Graia atque astus*

³⁹ A. BARCHIESI, "Venus' masterplot: Ovid and Homeric Hymns", in *Ovidian Transformations*, ed. by Ph. HARDIE, S. HINDS, A. BARCHIESI, PCPS Suppl. 23 (Cambridge 1999), 112-26.

pollentior armis; 353 *hic* [Archimede] *dum... astu*; lo scienziato rende possibile anche a una *feminea...dextra*, 352, svolgere lavori pesanti; in 133-39 Marcello scatena i suoi Romani in una sorta di crociata contro l'effeminata cultura magnogreca⁴⁰. Non è quindi un caso che Archimede sia presentato con toni che fanno pensare al Pitagora ovidiano, che era stato un eroe positivo dell'ellenizzazione nell'epica romana⁴¹.

(vii) Molti di questi temi sono riassunti allegoricamente in 15, 18-128, il confronto di Virtus e Voluptas che si disputano l'anima di Scipione. La coppia di donne, l'austera e la coquette, è in buona parte basata sull'antitesi Tragedia-Elegia in Ovidio, *Amores* 3, 15, con un effetto non privo di ambiguità. Non solo Voluptas è, ovviamente, figura ovidiana, paragonabile a Elegia, ma lo è anche tutta la contrapposizione, ad esempio l'interesse per le diverse *coiffures* (23-31).

Di nuovo c'è una qualche ironia, perchè Voluptas, che vorrebbe impedire a Scipione di farsi eroe risolutivo di questo poema, dichiara di essere la ragione per cui Enea è nato (15, 59-60), quindi di fatto l'origine del filone Giulio-monarchico dell'epica imperiale. Naturale che sia stata lei che ha inventato le lussuose metamorfosi erotiche, le scene di zoerastici amori e stupri divini care a Ovidio e alla sua licenziosa artista Aracne (15, 61-62). Virtus replica con una delle più chiare citazioni enniane di questo poema così poco arcaizzante: *caeli porta patet* (15, 78) (*mi soli caeli maxima porta patet*, Enn. Var. 24 Vahlen). Ennio, cantore epico di Scipione, risponde al molle Ovidio, senza la cui mitologia, come si è visto, Scipione non sarebbe nato; Virtus vuole salvare Roma anche se il risultato finale, come vedremo meglio in seguito, non sarà del tutto

⁴⁰ Sulle implicazioni v. C.W. WILLIAMS, *Roman Homosexuality* (Oxford-New York 1998), 136.

⁴¹ 14,341 *vir fuit Isthmiacis...*: cf. OV. *met.* 15,60 *Vir fuit hic ortu Samius...*; in 14,346, presentazione dei meriti 'scientifici' di Archimede, *instabilis tellus* cita un floscolo della cosmogonia di Ovidio, *met.* 1,16: insomma Archimede come antagonista di Roma e 'ritardante' della vittoria Romana dipende dalla poetica ellenizzante di Ovidio.

conforme ai suoi gusti austeri. Le due signore si comportano come se potessero dividersi l'intera storia letteraria romana, spartendola fra testi di virtù e testi di piacere: entrambe, ad esempio, si ispirano alla lirica oraziana, ma ne polarizzano la poetica in modo che curiosamente ricorda i dilemmi della critica oraziana moderna, fra lirica privata e lirica celebrativa. Voluptas sceglie temi simpotici e privati, brevità della vita, ozio protetto, leggerezza irresistibile dei piaceri; Virtus si appella soprattutto all'enniana 4, 8, poesia che del resto citava esplicitamente Scipione come modello per la tradizione delle lodi della vita attiva.

Ho insistito in particolare su Silio perché è l'autore in cui sembra emergere un fenomeno interessante per i nostri fini: una sorta di divisione dello spazio letterario tra modelli 'virtuosi ed esemplari' e modelli 'edonistici', una divisione che ha interessanti legami con lo sviluppo della memoria storica romana. Ma anche negli altri suoi contemporanei è comune una sorta di drammatizzazione della poetica dell'epos, in cui influssi 'centrifughi' vengono accolti nella trama come elementi di disturbo e ritardo o digressione: sia in Stazio che in Valerio si tende a usare autori quali i neoterici e Ovidio in questa funzione deviante e antagonista.

L'enfatizzazione dell'epicità, che fa da antagonista all'irruzione di temi leggeri, viene spesso interpretata da noi moderni secondo la categoria del manierismo, ma vale la pena sottolineare che da parte dei poeti non manca una capacità autoironica, forse più vicina alla nostra nozione di 'postmoderno'. Nel proemio della *Tebaide* Stazio elenca fra i temi più sensazionali della storia dei Sette la caduta all'inferno del profeta Anfirao — un episodio che in effetti formerà uno dei *clous* della sua versione del mito tebano:

laurigeri subito an vatis hiatus?
(1, 42)

Un 'vate laurigero' potrebbe essere facilmente interpretato, nello stile di Stazio, come una figura di poeta — come Stazio diceva a proposito di se stesso pochi versi prima, rivolgendosi a Domiziano:

*tempus erit, cum laurigero tua fortior oestro
facta canam*

(1, 32-33)

Dopo la caduta di Anfiarao, il libro VIII comincia con le misteriose parole

Ut subitus vates ...

che di nuovo fanno pensare all'ispirazione e all'improvvisazione poetica. La strana e ardita espressione *vatis hiatus* (1, 42) del proemio si decifra progressivamente come "la voragine che inghiottì il profeta", ma nel linguaggio della poesia programmatica l'associazione di *vates* e *hiatus* fa pensare piuttosto a promesse grandiose e reboanti, come quelle che può fare un tipico poeta-vate nei suoi proemi (cf. Hor. *ars* 138-9 *quid dignum tanto feret hic promissor hiatus? / parturient montes, nascetur ridiculus mus*). Come gli altri epici della sua generazione, Stazio è costretto a immaginare se stesso in un ruolo estremo, quello di cantore di un sublime epico, ma ha continuo bisogno di una sorta di visione dall'esterno, un'immagine di sé coltivata attraverso i generi antagonisti dell'epos.

5) *Il richiamo della tuba epica*

Vediamo allora, attraverso un esempio concreto, come queste strategie di 'resistenza' si intrecciano alla ricerca di un'epicità pura e assoluta, una sorta di *immane Literaturgeschichte*.

A partire dall'età flavia è attiva una simbologia dell'epos che si basa sullo strumento militare per eccellenza a Roma, *tuba*, o a volte *lituus*. Le prime attestazioni sono, è ovvio, esterne alla poesia epica e si devono a Marziale (8, 3, 22; 10, 64, 4; 11, 3, 8); molto più tardi la tradizione riappare in greco, in un visionario passo di Nonno in cui il poeta epico (con una mossa

familiare ai lettori di Ovidio e Stazio) chiede un supplemento di epicità alla sua ispirazione, nel momento di cantare il più 'puro' episodio bellico del suo poema (*Dionysiaca* 25, 264-70). Nonno menziona esplicitamente Omero insieme ai simboli dell'epos guerriero: "Conducimi, o Musa, per una seconda volta nella mischia degli Indiani, brandisci la mia spada ispirata e lo scudo del padre Omero... nel folto della battaglia fai che io oda... il metallico riecheggiante suono della tromba poetica di Omero, cosicché, con la lancia del mio spirito, io possa sterminare gli Indiani sopravvissuti".

Naturalmente mancano dichiarazioni così esplicite negli epici romani di cui ci occupiamo, ma forse è utile vedere nel motivo della 'tromba di guerra' una sorta di rappresentazione compendiaria dell'epicità 'pura' e senza compromessi. I vantaggi di questo uso connotativo della *tuba* sono molteplici: il sistema letterario già conosce la *lyra* come simbolo della poesia lirica, e la *tuba* propone in risposta una sintesi fra l'equazione poesia = musica e l'associazione fra epos e gesta belliche. In più, questo strumento ha una lunga tradizione nell'epos romano, almeno a partire da Ennio per quanto ne sappiamo noi, e offre una sorta di restrizione nazionalistica alla simbologia del genere letterario. Non è solo di epica 'vera' che si parla, ma di epica specificamente romana e italica, più che greca. Per una interessante coincidenza, i Greci tendono a definire 'tirrenico' il loro corrispondente strumento militare, e i Romani si sentono quindi doppiamente autorizzati a usarlo come simbolo non solo di gesta guerriere ma anche di epos specificamente 'in lingua latina', tanto più che in età flavia *Tyrrhenus* è ormai equivalente normale e intercambiabile per 'romano', 'italico'⁴². Nella sua epica tebana, Stazio trae una sapida variazione dal

⁴² Questa appropriazione è anticipata nell'*Eneide*, in cui 'Tirreno' vale di solito 'Etrusco': in 8,526 *Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor*, Enea percepisce come prodigio di guerra imminente il suono della tromba 'tirrenica': questo richiamo lega insieme la tradizione dell'epos greco e la nuova localizzazione italica dell'epos di Virgilio — di fatto, nel contesto, si parla appunto di mettere in azione l'armata Etrusca.

motivo. Il poeta sta cantando il catalogo dei guerrieri, un tema antico che dovrebbe richiedere la tradizionale invocazione delle Muse Eliconie; solo che in questo poema già ci troviamo sul serio in Beozia, e le Muse sono addirittura parte in causa, dato che un contingente dell'Eliconia fa parte delle forze catalogate:

*nunc age, Pieriae, non vos longinqua, sorores,
 consulimus, vestras acies vestramque referte
 Aoniam; vidistis enim, dum Marte propinquo
 horrent Tyrrhenos Heliconia plectra tumultus.*
 (Theb. 7, 628-31)

L'ironia è duplice: le Muse stavolta 'hanno visto' i soldati non solo perché sono tradizionalmente capaci di vedere e ricordare gli eserciti più lontani nel tempo e nello spazio (Omero e Virgilio insegnano) ma anche perché Stazio ha portato la guerra epica fino a casa loro; ma così facendo — questa la seconda implicazione — il poeta ha portato i suoni di una guerra 'romana' — un poema epico in latino: *Tyrrhenos... tumultus* — nella sede stessa e nel santuario della poesia ellenica. L'epica di Stazio è una sorta di occupazione romana del territorio proprio dell'epos greco — una tardiva risposta 'iliadica' alle tante odissee romane che avevano portato la greicità verso Occidente. Nel proemio dell'*Achilleide*, Stazio segnala obliquamente di aver già portato un epos romano nel bosco beotico delle Muse:

*da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda
 necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso*
 (1, 9-10)

cioè di aver fatto con la *Tebaide* esattamente quello che l'Apollo callimacheo aveva supplicato l'elegiaco Properzio di non fare:

*"nil tibi sit rauco praeconia classica cornu
 flare, nec Aonium tingere Marte nemus"*
 (Prop. 3, 3, 41-2)

Ma la *Tebaide* non si accontenta di essere poema di guerra all'ennesima potenza: deve cercare una climax più difficile, la violenza assolutamente malvagia del duello finale tra i fratelli.

Dopo tante uccisioni e battaglie, Stazio mette in scena l'ultimo caduto 'regolare' della sua guerra — dopo di lui ci sarà solo spazio per Eteocle e Polinice, isolati come gladiatori e manovrati dalle Furie — e ne fa non a caso un trombettiere:

*stabat in Argolicae ferrato culmine turris
egregius lituo dextri Mavortis Enyeus
hortator; sed tunc miseris dabat utile signum
suadebatque fugam et tutos in castra receptus,
cum subitum obliquo descendit ab aere vulnus,
urgentisque sonum laeva manus aure retenta est,
sicut erat; fugit in vacuas iam spiritus auras,
iam gelida ora tacent, carmen tuba sola peregit.
iamque potens scelerum geminaeque exercita gentis
sanguine Tisiphone fraterna claudere quaerit
bella tuba ...*

(*Theb.* 11, 49-59)

Dopo la caduta del suonatore di *lituus* — che per una volta nella tradizione epica stava suonando la ritirata, non la carica — rimane spazio solo per qualcosa che Stazio definisce, in modo alquanto metaforico, una *fraterna... tuba*: il fratricidio come grado estremo dell'epos. La figura del trombettiere, con la sua funzione di clausola, merita qualche interesse. La tradizione manoscritta è divisa fra *Enipeus* ed *Enyeus*, quest'ultimo (come annota Paola Venini⁴³) "personaggio altrimenti ignoto". Il brano ha comunque motivo di interessare gli storici della poesia latina perché, segnala Otto Skutsch, "*carmen tuba sola peregit* is the only verbal echo from Ennius known in Statius"⁴⁴. Skutsch cita il testo di Stazio con la variante *Enipeus*, ma il più raro antroponimo *Enyeus* (preferito dagli editori staziani, H.W. Garrod, Th.C. Klinnert, P. Venini, D.E. Hill) ha un'implicazione più interessante. Il nome suona come una bizzarra trascrizione greca di Ennius, il poeta arcaico che qui viene convocato con la sua

⁴³ Nel suo commento al libro XI (*P. Papini Stati Thebaidos liber undecimus*, a cura di P. VENINI [Firenze 1970], *ad loc.* p.18).

⁴⁴ *The Annals of Q. Ennius* (Oxford 1985), 648 (*sedis incertae fr. XXXIX cumque caput caderet, carmen tuba sola peregit | et pereunte viro raucum sonus aere cucurrit*).

tuba guerriera — forse più esattamente, come una fantasiosa etimologia greca per il nome di Ennio: *Enyeus* il poeta di Bellona (dea terribile, ma legata alla guerra tradizionale, rispetto a cui la Furia vuole di più: cf. *Theb.* 11, 84 *vulgataque iactet Enyo*), il poeta tutto-guerra a cui la *Tebaide* si rifà in questo momento cruciale della trama, quando Stazio pretende di offrire ancora di più, una tromba 'fraterna' che va oltre il *carmen* della tromba enniana. Esaurita la guerra tradizionale, all'antica, restano in campo solo i démoni.

Ma Stazio non è il solo epico che risponde a Marziale intonando a piene gote la tromba di guerra. Il primo guerriero caduto dell'azione siliana in Italia, Tyrrhenus, è un suonatore anche lui, e il soffio del suo *cornu* mette in azione il topos enniano:

*spicula prima, puer, tumidi, Tyrrhene, Pelori
purpureo moriens victricia sanguine tinguis.
nam tibi, dum stimulas cornu atque in proelia mentes
accendis renovasque viros ad vulnera cantu,
haesit barbaricum sub anhelu gutture telum
et clausit raucum letali vulnere murmur.
at sonus extremo morientis fusus ab ore
flexa pererravit mutis iam cornua labris.*
(4, 167-74)

Il sito della battaglia successiva, il Trasimeno, prende nome dal figlio di un altro Tyrrhenus, addirittura l'eroe eponimo che inventò la *tuba* 'tirrenica' a cui è legata l'idea stessa di guerra:

*Lydius huic genitor, Tmoli decus, aequore longo
Maeoniam quondam in Latias advexerat oras
Tyrrhenus pubem dederatque vocabula terris.
isque insueta tubae monstravit murmura primus
gentibus et bellis ignava silentia rupit.*
(5, 9-13)

Questa tradizione flavia trova il suo acuto finale nell'*Achilleide*, nel momento cruciale in cui secondo la tradizione, letteraria e figurativa, Achille travestito da fanciulla viene richiamato

al suo destino militare dal maschio squillo della tromba di Agirte. Stazio fa in modo che un enfatico discorso di Ulisse, un protrettico al valore guerriero, anticipi a livello verbale il richiamo della *tuba*:

Tunc acer Ulixes

"Quid haeres?

Scimus" ait "tu semiferi Chironis alumnus,
tu caeli pelagique nepos, te Dorica classis,
te tua suspensis exspectat Graecia signis,
ipsaque iam dubiis nutant tibi Pergama muris.
Heia, abrumpe moras! Sine perfida palleat Ide,
et iuuet haec audire patrem, pudeatque dolosam
sic pro te timuisse Thetin". Iam pectus amictu
laxabat, cum grande tuba sic iussus Agyrtes
insonuit...

(1, 866-76)

Non è solo una lezione morale, ma anche una *performance* oratoria: Ulisse mette in atto lo stile 'alto' di cui è riconosciuto maestro, e nelle sue parole già martella, attraverso un'insolita sequenza allitterante, il suono della tromba tirrenica: *tu tu te te tu ta ta ti te ti the ti*. Del resto subito dopo la tromba di Agirte, così anticipata dallo stile grandioso di Ulisse, darà un suono definito in termini di retorica: *grande... insonuit*. Ennio è naturalmente il bardo epico che aveva inventato una scandalosa verbalizzazione del messaggio sonico di una tromba di guerra: *ann. 451 Sk. at tuba terribili sonitu taratantara dixit*. Echeggiato e sfumato da Virgilio (*Aen.* 9, 503, con Ph. Hardie *ad loc.*) il richiamo rivive ancora nell'asolo dell'Ulisse staziano⁴⁵.

⁴⁵ Nel contesto di un epos dedicato alla vita di Achille, la tromba lancia anche un richiamo omerico. L'unica comparsa della tromba in Omero è in una similitudine per il grido di guerra del 'migliore degli Achei': in *Il.* 18,219-20 la voce bronzea di Achille è come una tromba (*schol. ad loc.* "gli eroi non usano trombe, ma il poeta conosce lo strumento").

6) *Super-compensazioni e rieducazioni*

In questa autoidealizzazione dell'epos, la musica e la ritmica della poesia devono fare tutt'uno con le azioni bellicose: così ad esempio la corazzata di Marcello (*Pun.* 14, 487-88)

iamque adeo *senis* ductor Rhoeteius ibat
pulsibus

con il suo ritmo sostenuto da ben 'sei file di rematori' avanza in sincrono con le 'sei battute'⁴⁶ tipiche dell'esametro epico, in una perfetta fusione di contenuto e forma. Sempre alla ricerca di nuovi impennate verso il sublime, Stazio comincia una nuova sequenza di battaglia ed è come se un poeta elegiaco venisse strappato verso un'altra dimensione:

*sed iam bella vocant: alias nova suggere vires,
Calliope, maiorque chelyn mihi tendat Apollo.*
(*Theb.* 8, 373-74)

*nec tristia nossem
Arma nec audissem corde micante tubam;
Nunc ad bella trahor...*
(*Tib.* 1, 10, 11-13)

e del resto Stazio, lo sappiamo, è anche un poeta 'leggero', che misura continuamente lo scarto fra una poetica ridotta e una poetica sublime. Non a caso la battaglia, che presenta il massimo livello di phantasia solenne e macabra nell'intero poema, ricomincia da un guerriero di nome Hypseus, quasi il Sublime fatto persona: *Principium pugnae turmas Asopius Hypseus... repulit* (*Theb.* 8, 428-31).

Questa ricerca del sublime oscilla tra una poetica *Kolossal* e una visione canonica ed educativa dell'epos, e trova anche momenti di autocelebrazione all'interno dei poemi. Stazio e Valerio offrono due esempi pertinenti negli unici passi della loro narrazione in cui il narratore apostrofa dei personaggi con presagi e offerte di immortalità. Stazio promette eterna fama a

⁴⁶ Cf. e.g. *senos pedes* (= esametri) in *STAT. silv.* 5,3,160.

Opleo e Dimante, seguaci di Eurialo e Niso (*Theb.* 10, 445-48) e Valerio fa lo stesso con la sua Issipile eroizzata:

*Sed tibi nunc quae digna tuis ingentibus ausis
orsa feram, decus et patriae laus una ruentis,
Hypsipyle? non ulla meo te carmine dictam
abstulerint, durent Latiis modo saecula fastis
Iliacique lares tantique palatia regni.*

(2, 242-46)

Quello che questi due passi hanno in comune è che in entrambi i casi il poeta flavio reagisce a una tradizione precedente — Eurialo e Niso nel caso di Opleo e Dimante in Stazio, l'Issipile del dramma e di Apollonio, Ovidio e forse Stazio nel caso di Valerio — e pratica una sorta di purificazione dell'elemento erotico. L'Issipile di Valerio è la più edificante versione mai vista di questo ambiguo personaggio femminile. Opleo e Dimante muoiono senza le pulsioni erotiche di Eurialo e Niso: non c'è ombra di pederastia, ma solo nobile aspirazione alla fama, nel loro eroico sacrificio notturno. L'aspirazione alla fama degli autori fa tutt'uno con la scelta di espellere dall'epos l'immaginario erotico che potrebbe inquinare la funzione canonica — e che, paradossalmente, aveva insidiato persino il modello autorevole di Virgilio.

Nei poeti epici precedenti, l'*ecphrasis* era stata spesso un mezzo per dare autonomia e visibilità al discorso programmatico. Stazio utilizza la principale *ecphrasis* del suo poema, quella della collana di Armonia (in *Theb.* 2, 273-6) per mettere in luce come la poetica dell'epos sia una sorta di compromesso fra tendenze antagonistiche: da una parte la tentazione ellenistica e riduttiva, dall'altra una sorta di super-compensazione, la ricerca di un epos all'antica:

*hoc, docti quamquam maiora, laborant
Cyclopes, notique operum Telchines amica
certatim iuvere manu; sed plurimus ipsi
sudor.*

La magica collana non è un grandioso scudo omerico o virgiliano, è un'opera in miniatura, miscellanea, cesellata e raffinata,

ma piena di veleni e di orrori, un'immagine credibile della *Tebaide* e del suo ruolo nella tradizione. Nella sua fattura c'è del *labor limae* ellenistico, del *sudor*. A farla hanno collaborato i Ciclopi omerici e virgiliani che pure, annota malizioso il poeta, "erano stati ammaestrati a opere più grandi", ma con loro hanno lavorato, per una volta, i Telchini, i malvagi demoni dell'epos tradizionale così invisibili a Callimaco.

7) *Conclusiones*

Il suono della tromba di guerra (*classicum, tuba*) è visto dagli avversari dell'epos come una minaccia per i molli sonni del poeta elegiaco (Tibullo 1, 1, 4; 1, 10, 12; Propertio 3, 3, 41). L'epica imperiale pensa se stessa come una visione notturna inquadrata dall'ozio e dalle sue poetiche trionfanti (epigramma, satira, elegia, parodia, pantomimo). I due aspetti che abbiamo esplorato finora, la ricerca di una sorta di super-epica, e la frequente irruzione di modelli 'frivoli' e impertinenti, possono rivelarsi complementari se partiamo da una sorta di dicotomia del sistema letterario di età imperiale: la sua distinzione centrale ha a che fare con una scelta pro o contro l'*otium*, una scelta che articola i generi letterari e i progetti di vita e di *self-fashioning*.

Tutta l'epica imperiale è percorsa dalla dinamica dell'*otium*. In Silio e Valerio⁴⁷ — autori che scrivono all'interno della

⁴⁷ *Pulcherrima Graium / coepta tuens tantamque operis consurgere molem / laetatur; patrii neque enim probat otia regni* (VAL.FL. 1,498-500); "*hac ego Martis / mole viros spectare paro atque expendere bello. / gens ferri patiens ac laeta domare labores / paulatim antiquo patrum dissuescit honori; / atque ille, haud umquam parcus pro laude cruoris / et semper famae sitiens, obscura sedendo / tempora agit, mutum volvens inglorius aevum, / sanguine de nostro populus, blandoque veneno / desidiae virtus paulatim evicta senescit. / magnae molis opus multoque labore parandum, / tot populos inter soli sibi poscere regna. / lamque tibi veniet tempus, quo maxima rerum / nobilior sit Roma malis. hinc nomina nostro / non indigna polo referet labor... Hi tantum parient Latio per vulnera regnum, / quod luxu et multum mutata mente nepotes / non tamen evertisse queant...*" (SIL. 3, 573-590): in tutto il discorso di Giove è evidente il parallelismo tra romanità ed epos: entrambi sono vissuti come esercizio e sforzo, e termini di tradizione virgiliana come *mole*, *labor* e *opus* mostrano la condivisione dell'impresa tra il poeta e i suoi eroi di un tempo lontano.

classe dirigente imperiale — Giove alimenta l'azione epica contro la minaccia dell'*otium*. In Valerio l'azione apolloniana viene normata secondo le regole dell'epos eroico sino al collasso, e il poema si interrompe prima che Medea prenda il timone. Nell'*Achilleide* — opera di un poeta meno integrato nell'*élite* ma osservatore attento della sua cultura — Achille cresce come eroe contro la tentazione dell'*otium* di corte a Sciro. In Lucano Catone parte dalla fine della repubblica e comincia a sconfiggere l'*otium* in Libia (9, 294 sgg.), diventando così, paradossalmente più di Cesare, il primo vero eroe imperiale. Nella *Tebaide* di Stazio la parte centrale del poema è dominata dal tema della *mora* e dell'inazione, e proprio da questa inattesa *conspicuous consumption* — il tempo passa senza azione bellica e l'unica vittima è il minuscolo Ofelte — parte la delirante progressione di violenza che domina la seconda metà del poema.

Questi poeti — tutti questi poeti anche se in modo diverso — tematizzano l'opposizione fra ozio e azione come aspetto centrale della loro epica. Tutti questi poeti utilizzano suggestioni elegiache e ovidiane a livello intertestuale, e le tematizzano come opposizione, ritardo, digressione e rifiuto rispetto al 'dover essere' di un epos puro e intransigente. (Si rivela a questo punto profetica la scelta di Catullo 51, che aveva accompagnato la sua appropriazione di Saffo con una provocatoria strofe dedicata all'*otium* — un commento implicito sui presupposti e le conseguenze biotiche dell'operazione letteraria in corso. Si può rifare Saffo a Roma grazie alle condizioni dell'*otium*, e il risultato sarà di accrescere ancora l'economia libidica che già ha distrutto tante città.)

Così la ragione di fondo di questi poemi milita contro le condizioni materiali che governano la loro produzione e circolazione — l'*otium* appunto. In Virgilio non era così facile separare la *moles* del lavoro necessario a edificare l'impero romano dall'impegno lavorativo necessario a rappresentare quest'opera⁴⁸.

⁴⁸ La menzione dell'*otium* alla fine delle *Georgiche* funziona, retrospettivamente, da segnale di demarcazione.

Ma questi poeti fanno i conti insieme con Virgilio e con l'ideologia della decadenza e della rinuncia, o dell'autocontrollo e della limitazione, che caratterizza l'*élite* imperiale. La contraddizione è molto forte in Silio — le guerre puniche ritardano la minaccia dell'*otium* che poi sarà, grazie appunto ai trionfi repubblicani, un dono imperiale a cui l'universo soggiace: cf. 14, 686 *cura viri, qui nunc dedit otia mundo*, uno dei pochi accenni — così la classe dirigente romana può liberamente dedicarsi all'epos, la poesia della memoria e dell'azione eroica. Inaspettata, spunta anche l'autoironia: la molle Parthenope — la Napoli virgiliana in cui Silio si era ritirato a vita privata per scrivere i *Punica* — è proprio la piazzaforte che (in 12, 31-2) riesce a resistere all'invito Annibale, e il conquistatore reduce dagli ozi di Capua finisce anzi *inglorius* (12, 38) come il mite Virgilio degli ozi partenopei. Il super-eroe del poema, Scipione, sceglie Virtus su una molto inattiva Voluptas, ma è proprio il suo attivismo virtuoso (su cui pesa l'ombra del cesarismo lucaeno) la causa del passaggio all'impero mondiale che crea la condizione per la *paesse* post-augustea. Valerio è forse più vicino a un modello almeno parzialmente positivo⁴⁹.

D'altra parte in Lucano la contraddizione era stata ancora più forte. Nel cosmo del *Bellum civile*, l'*otium* genera lusso che genera competizione e inarrestabile cesarismo da cui nascerà nuovo *otium* senza libertà, ma il poeta eredita da Cesare un'ambizione inquieta, e il poema descrive una traiettoria di azione epica 'pura' che ci conduce dalla *luxuria* originaria (la decadenza repubblicana che dà origine alla guerra) sino alla *luxuria* 'terminale' dell'impero neroniano. Il delirante attivismo degli eroi lucanei è una risposta alla minaccia implicita dell'*otium* e della sua letteratura, che sono insieme presupposto e conseguenza della storia narrata. Lucano inizia la tradizione dell'epica imperiale espellendo l'eros, la privatezza e la leggerezza. Il suo Pegaso ovidiano, il cavallo che dovrebbe far scaturire la

⁴⁹ Cf. A. ZISSOS, "Allusion and Narrative Possibility in the *Argonautica* of Valerius Flaccus", in *CPh* 94 (1999), 289-301.

fonte delle Muse, ha cosperso i deserti d'Africa di serpenti avvelenati, la sua Cinzia è la prima moglie di Pompeo, Catone e la moglie non vanno a letto, Pompeo e la seconda moglie rinviavano quella che poteva essere la loro ultima occasione. Nessun poeta epico è stato così estremo nel negare spazio all'anti-epica del piacere. A Cesare, Alessandria e Cleopatra potrebbero offrire più di un momento in questo senso, ma lo sviluppo della storia è sorprendente. Ben lontano dal diventare un eroe elegiaco, un Antonio properziano, Cesare trascorre una notte d'amore di un solo esametro (10, 106, con l'ironico uso di *infandam... noctem*: una notte non solo indicibile ma di fatto 'non narrata') e pur immerso nel lusso chimerico della corte alessandrina finisce per concentrarsi sulle fonti del Nilo (10, 176 sgg.). L'Alessandria di Lucano non è un vero interludio o un cedimento, ma è una tappa nella costruzione del modello imperiale: tanto più che la richiesta di Cesare di farsi scienziato-esploratore post-Platonico è una inversione del topos properziano per cui "mi dedicherò alla scienza naturale quando l'eros sarà finito". Come abbiamo visto brevemente, Stazio, Valerio e Silio sviluppano sempre più nella loro epica spazi più o meno controllati in cui la letteratura dell'*otium* e del godimento si offre come alternativa, ritardo e sabotaggio del progetto epico: gli orizzonti delle loro scelte sono definiti dalla Cartagine di Virgilio, dall'Alessandria di Lucano, e dalla dissoluzione del genere epico operata dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Spero di aver qui delineato i motivi per cui la polarizzazione tra epica *outrée* e poesia leggera va oltre una distinzione normativa e formalistica, e tocca in profondità le ragioni del fare letteratura nel primo secolo: questa revisione della storia letteraria è non solo una riorganizzazione dei modelli (Ennio contro Callimaco, Catullo e Properzio; Virgilio e Ovidio come territori disputati, persi e riconquistati di continuo dall'epica) ma anche un modo di immaginare la condizione del letterato entro le sole coordinate rese possibili dall'ideologia imperiale.

DISCUSSION

E. Fantham: May I start by thanking you for a wonderfully rich and stimulating presentation? I have three small specific questions I would like you to comment on.

Firstly, I was not sure whether in your discussion of Harmonia's necklace (Stat. *Theb.* 2.272-76) you were construing the reference to the Telchines as having both an internal and a literary-historical function? That is, their participation in creating the necklace signifies the Invidia (Baskanie) which generates the destructive career of the necklace, but also points to the literary ill-will of Callimachus' unidentified critics and antagonists in the *Aitia* prologue — if so, whom does Statius see as the Telchines?

Secondly, do you read Statius' renewal of the subject matter of Seneca's *Phoenissae* in *Theb.* 1.85 f. as a literary comment on the unfinished condition of Seneca's tragedy? If so, we might add Lucan's formal allusions to the *Phoenissae* in his digressions on the Marian and Sullan civil wars in *Bellum Civile* 2.66 ff. (on the literary models see G.B. Conte, *La Guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento* [Urbino 1988]).

Thirdly, when I see *prima... freta* in the opening of Valerius' *Argonautica*, it seems to me that he is both drawing attention to and defying two obstacles to claiming primacy (*primus ego*) for himself. He cannot, as an adapter of Apollonius and (perhaps) of Varro Atacinus' Latin version, claim to be *primus*; nor is he willing to claim the Argo herself as *prima (ratis)* from the beginning.

A. Barchiesi: Non so se posso rispondere, ma sono problemi molto interessanti.

1) La mia argomentazione è che i Telchini sono percepiti (almeno a Roma) come poeti epici tradizionali e nemici del

callimachismo, un pò come lo è (nella storia letteraria imminente dei Romani) Antimaco: Stazio accetta questa eredità ma è anche consapevole di tutte le critiche a cui questa scelta si presta. Per questo affianca ai Ciclopi (che pure erano stati *docti... maiora*) i Telchini, che portano nell'opera tutta la loro carica di malvagità e la nostalgia per il grande epos omerico, ma il risultato è un'opera di oreficeria non priva di raffinatezza callimachea.

2) Non sono in grado di risolvere i terribili problemi di cronologia posti dalla presenza delle *Phoenissae* in Lucano, ma in effetti l'analisi del proemio di Lucano da parte di G.B. Conte mostra un'impressionante presenza di questo testo. A questo punto mi sembra probabile che Stazio senta questo modello senecano come una specie di punto di riferimento per i temi fratricidi nell'epos, e per il suo progetto di essere un Lucano rimitologizzato.

3) La questione del modo di considerare la navigazione in Valerio è complessa, segnata dalla convivenza di un modello di progresso e di un modello di decadenza (rimando qui agli studi di Andrew Zissos). Forse si può concludere che la navigazione e la poesia hanno in comune l'idea di una 'prima volta' che si rinnova di continuo — nessun viaggio per mare, nessuna rotta sono del tutto uguali a una precedente esperienza. (Cf. Stazio, *Ach.* 1, 235-6 *qua cana parumper / spumant signa fugae et liquido perit orbita ponto*, basato su un passo di Apollonio [1, 545-6] in cui la "lunga, bianca traccia" della nave era visibile sul mare "come un sentiero in una verde pianura": in Stazio la traccia è anche traccia del modello apolloniano, ma sparisce dopo un attimo, *perit orbita*; e il mio intervento sulla relazione Deremetz.)

E.A. Schmidt: Ihr Vortrag gibt mir ein neues und höchst attraktives Bild der frühkaiserzeitlichen Epik. Die Spannung zwischen den Tendenzen in Richtung auf das Super-Epos und den gegenläufigen Faktoren wie etwa dem elegischen Kolorit mancher Passagen verleiht den Gedichten eine eigentümliche

Dynamik. Ich vermute, dass Anspielungen auf Senecas Tragödien oder tragische Stilisierungen, die an Seneca denken lassen, zu den Hypsos-Elementen und zu dem *immane*-Charakter, also zur Übersteigerung des herkömmlich Epischen gehören, hätte dazu aber gern Ihre Einschätzung.

A. Barchiesi: La sua domanda mostra implicitamente i limiti del mio approccio, perché è vero che non posso inserire Seneca tragico in una netta categorizzazione oppositiva, super-epica versus 'epica impura'. Il modello di Seneca tragico, come lei segnala, collabora a livello stilistico con il progetto di un'epica sublime, non con il modello 'debilitante' della poesia leggera. Sono d'accordo su questo: voglio solo aggiungere che Seneca appartiene anche all'altro campo che ho cercato di delineare, nel senso che la sua opera non ha raggiunto lo status di un testo canonico come quelli di Virgilio ed Omero, e non fa parte del genere epico 'puro' che questi poeti sembrano a volte reimmaginare, vagheggiare, ricostruire.

M. Citroni: L'altro ieri, nella discussione sull'intervento di Elaine Fantham, avevo parlato di una incipiente *Kreuzung der Gattungen* nei generi poetici *minori* in età flavia. Queste analisi di Barchiesi dimostrano in modo molto efficace come l'epica flavia inserisce elementi propri di generi diversi in una struttura testuale che esibisce in realtà in modo vistoso l'appartenenza alla grande tradizione epica.

Ho trovato molto interessante la sezione finale sulla contraddizione tra l'enfasi sulla tematica bellica e il contesto di *otium* in cui questa poesia è prodotta. La fine delle guerre di conquista, la perdita di attualità dell'ideologia militarista, l'estensione degli spazi di *otium* nella vita pubblica e nella vita privata delle *élites* colte, creava un vuoto, apriva una crisi di identità. Si potrebbe pensare che la componente bellica dell'epica offrisse un surrogato, sul piano della fantasia, per colmare in qualche modo questo vuoto? La soddisfazione di vivere in un'età di pace era minata dal senso inquietante di insicurezza indotto

dalla coscienza di aver perduto quella tensione militarista che era giudicata un fondamento essenziale della grandezza di Roma: questo aspetto molto importante della mentalità romana dell'epoca, che si esprime in una pagina famosa della *Germania*, si avverte anche in Silio 14, 684 ss.

A. Barchiesi: Sono d'accordo su tutto e sono lieto che la mia breve caratterizzazione conclusiva sul tema dell'*otium*, che ritengo la parte più importante del mio tema ma non ho potuto sviluppare per motivi di spazio, sia sembrata convincente. Aggiungo che un presupposto implicito della mia analisi è la rivalutazione della poesia 'non elevata' dell'età imperiale — elegia, satira, epigramma, poesia occasionale — della sua poetica, delle sue ambizioni, e del suo impatto su un genere apparentemente stabile e monolitico quale è l'epica. E' evidente che questo mio punto di vista è legato alla mia particolare posizione nella storia degli studi: prima che Marziale trovasse in Citroni una rivalutazione, e altri autori avessero simile fortuna a partire da anni ancora vicini a noi, la storia letteraria romana faceva un'impressione diversa.

Mi limito ad aggiungere una precisazione terminologica: sono personalmente poco attratto dall'uso di un concetto come *Kreuzung der Gattungen*, che secondo me comporta degli svantaggi operativi (rimando alla mia discussione in corso di stampa: *The Crossing*, in *Texts, ideas and the classics*, ed. by S. Harrison [Oxford 2001]).

A. Deremetz: Merci pour cette finale grandiose, et permets-moi de te demander, en premier lieu, deux courtes précisions:

Acceptes-tu de voir dans l'emploi de *rursus*, deux fois répété, dans le premier exemple, une 'figure intégrée' suggérant que la répétition du nom Hylas est bien un écho qui se répète depuis sa mention dans la sixième *Bucolique* de Virgile?

Es-tu d'accord pour lire dans l'expression *permixtumque odiis inspirat amorem* (Val.Fl. 7, 255) la reprise d'une formule typique de l'élegie désignant la double polarité de l'amour

(glykypikron), Valerius signifiant ainsi son emprunt au paradigme élégiaque?

Je voudrais, en second lieu, revenir sur le dernier point de ton analyse qui concerne le statut de la digression dans l'épopée. Comme tu le sais, la critique, notamment française, des 19^e et (début du) 20^e siècle, a établi une hiérarchie et une classification des poètes (bons/mauvais, classiques/décadents) à partir de leur capacité à contrôler la dérive digressive, ceci en relation avec le jugement formulé par Horace au début de l'*Art poétique*. Tu nous a ici offert des perspectives pour réexaminer, sur d'autres bases, le phénomène. Pourrais-tu nous apporter quelques éclaircissements complémentaires sur le sujet et nous déclarer quelques appréciations personnelles sur la place que tu accordes à la digression (descriptive ou non) dans l'épopée flavienne?

A. Barchiesi: Sono d'accordo con le osservazioni puntuali. Sulla digressione vorrei solo ricordare che tutti questi poeti hanno alle spalle un quasi-classico dell'epos romano, Ovidio, in cui il concetto stesso di digressione è stato decostruito: nelle *Metamorfosi* nessuno ha titolo per dire cosa sia digressione e cosa non lo sia. Molto quindi dipende dalla nostra decisione se immaginare questi poeti come post-virgiliani o come post-ovidiani.

St. Hinds: Two observations (one now preempted!) on your paragraph about an 'alternative' tradition being cultivated by Flavian epicists within their epic projects:

a) The Flavian deployment of 'l'altra tradizione' in the structural form of post-Ovidian, post-elegiac delays and digressions might perhaps be read as a kind of reinvention or recodification of that aspect of the post-Virgilian epic code which responds to the Dido episode in the *Aeneid* — which of course already contains its own equivocation with the epic code.

b) Not just as an elegist but also as an epicist Ovid constitutes an especially apt allusive focus for a structural poetics of

epic delay, digression etc., inasmuch as Ovid's own epic, the *Metamorphoses*, is itself (from the normative point of view of unilinear epic narrative) composed of nothing but narrative delays, digressions, and the like.

Claudia Wick (Université de Genève): Il serait intéressant de s'interroger sur la date précise à laquelle les poètes romains commencent à revendiquer pour leurs créations une identité 'nationale', c'est-à-dire 'romaine', en abandonnant la référence constante au grec. Virgile chante un *Ascraeum... Romana per oppida carmen* (*georg.* 2, 176), le *Latinum carmen* d'Horace (*carm.* 1, 32, 3 s.) ne s'est pas émancipé non plus des Grecs, et même Properce annonce l'*Énéide*, poème ressenti comme étant 'national', non pas en parlant d'un *carmen Romanum*, mais en le comparant à l'*Iliade*: *cedite Romani scriptores, cedite Grai: / nescio quid maius nascitur Iliade* (2, 34, 65 s.; noter la présence, aussi, des auteurs romains!).

Quant à Virgile, il prend soin de distinguer les *artes aliorum* du devoir romain (*tu... Romane memento, hae tibi erunt artes*, *Aen.* 6, 847-53) mais il n'y a nulle part, me semble-t-il, une affirmation comparable revendiquant un art (poétique) national. L'expression *carmina Romana* apparaît seulement chez Lucain (1, 66). On peut aussi observer que le pronom possessif *noster* n'est jamais un quasi-synonyme de *Romanus* dans l'expression *carmina nostra*, ce qui est en revanche le cas par exemple dans *Ennius noster* (*Cic. nat.deor.* 1, 119). Sommes-nous ici les victimes d'une tradition lacunaire ou est-ce le reflet d'une réalité?

A. Barchiesi: Non credo si possa generalizzare troppo, e i poeti che Lei cita hanno ognuno un programma differente: ad esempio Virgilio nelle *Georgiche* vuole sottolineare il paradosso 'triangolare', tipicamente augusteo, per cui è proprio portando in Italia una poesia greca, Ascrea, che l'Italia diventerà più Romana — *Romana oppida* è un'espressione ardita, che forza la realtà contemporanea, in cui propriamente parlando ci sono o gli *oppida* italici o l'*urbs Roma* con i suoi cittadini.

Ma la sua osservazione gravita su Lucano, di cui Lei è specialista, e qui direi che ha notevole importanza il punto che Lei mette a fuoco. Proprio perché *Romana carmina* è un'espressione rara e forte, acquista forza il duplice paradosso di Lucano: (i) un'epica davvero Romana può solo essere un'epica sull'auto-distruzione di Roma, in cui tutti i contendenti sono Romani; (ii) per un'epica veramente romana l'ispirazione può solo venire dal nuovo dio creato dalla distruzione di Roma, Nerone, la cui malvagità è la forza nascosta che anima l'intero poema nella sua corsa verso la catastrofe: è proprio vero,

tu satis ad vires Romana in carmina dandas.

J.P. Schwandt: An die letzte Frage von A. Deremetz möchte ich die folgende, mehr allgemeine Beobachtung anschliessen. Ihr überaus geistreicher Vortrag hat mir wiederum den Eindruck vermittelt, dass die Intertextualitätsforschung ihr genuines Betätigungsfeld besonders in der 'nachklassischen' Literatur der römischen Antike findet. Fast könnte es scheinen, als sei es die Gnade der späten Geburt, die jene Autoren, die ehemals bevorzugte Opfer der 'Quellenforschung' waren, nun zu zentralen Kristallisationspunkten einer hochkomplexen Kultur der Reflexivität macht. Je weiter sich die Literatur von ihren kanonischen Richtpunkten entfernt, desto dichter wird das Netz der möglichen Bezugspunkte.

Ein interessanter Nebeneffekt der intertextuellen Methode scheint mir zu sein, dass bestimmte Muster der Beschreibung des Verhältnisses der *secondarietà*, die sich in unseren Köpfen verfestigt haben ('Silberne Latinität', sittlich-moralische Dekadenz), allmählich ersetzt werden durch ein sehr viel differenzierteres und exakteres Verfahren der Darstellung der Modalität literaturgeschichtlicher Selbst- und Fremdpositionierung (ich greife nur Ihre Charakteristik von Stat. *Theb.* 1, 42, als 'Autokarikatur des Sublimen' heraus). Dass diese neuen Formen der Beschreibung literarischer Abhängigkeit ihrerseits bestimmte Tonlagen bevorzugen (Witz und Ironie in Formulierungen wie 'Super-Epica: Immane Literaturgeschichte', 'Poets blowing

their own trumpet') scheint mir nur eine neue Gelassenheit moderner Literaturgeschichte zu bezeugen, die sich ihres heute sehr offensichtlich gewordenen Pakts mit der Literatur und ihren Darstellungsweisen nicht länger schämen muss, oder?

A. Barchiesi: E' vero, come la sua elegante osservazione lascia intendere, che una complicità con l'estetica postmoderna è operante in tutte le rivalutazioni di questa epica 'argentea'. Esiste però almeno un'altra prospettiva, che deve essere menzionata proprio nel quadro teorico di questo incontro come lo ha delineato E.A. Schmidt. La costruzione della poesia epica imperiale come 'fine di qualcosa' dipende dai limiti disciplinari della latinistica, e dalla sua esplicita linea di sviluppo temporale e narrativo — ma questa narrazione può essere utilmente integrata da linee di sviluppo in cui gli epici del I secolo d.C. non sono posti alla fine di nulla, ma anzi anticipano problemi e prospettive dell'epica europea: questi poeti sono 'inizio di qualcosa' altro' per chi si occupa di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. E' chiaro che strappare questi autori alla loro posizione di 'tardi' rappresenta un vantaggio, perché ci aiuta a rinfrescare le nostre percezioni e a liberarci da un certo automatismo indotto dai limiti della nostra disciplina. Benvenuti quindi nuovi studi comparatistici e diacronici in cui Stazio occuperà finalmente un capitolo centrale o iniziale, e non il suo solito ruolo di appendice e crepuscolo degli dei.