

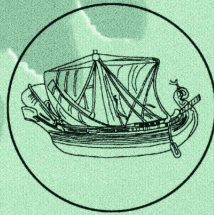
Litora Classica

1

Lisa Sannicandro

I personaggi femminili del Bellum Civile di Lucano

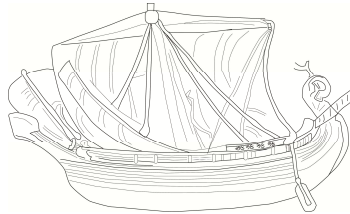
Die weiblichen Charaktere in Lucans „Bellum Civile“



WMU

LISA SANNICANDRO

I PERSONAGGI FEMMINILI
DEL BELLUM CIVILE
DI LUCANO



LITORA CLASSICA

Herausgegeben von
Christiane Reitz
und Christine Walde

Band 1

LISA SANNICANDRO

I personaggi femminili
del Bellum Civile
di Lucano



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

2010

XII, 298 Seiten

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Sannicandro, Lisa:

I personaggi femminili del Bellum Civile di Lucano /
von Lisa Sannicandro.

Rahden/Westf.: Leidorf, 2010

(Litora Classica; Bd. 1)

Zugl.: Padua, Univ., Diss. ; 2008

ISBN: 978-3-86757-471-6

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie.
Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten
© 2010



Verlag Marie Leidorf GmbH
Geschäftsführer: Dr. Bert Wiegel
Stellerloh 65 · D-32369 Rahden/Westf.
Tel: + 49/ (0)5771/ 9510-74
Fax: +49/ (0)5771/ 9510-75
E-Mail: info@vml.de
Internet: <http://www.vml.de>

Heinrich Schliemann-Institut für Altertumswissenschaften der Universität Rostock
Internet: <http://www.altertum.uni-rostock.de>
E-Mail: christiane.reitz@uni-rostock.de

ISBN 978-3-86757-471-6
ISSN 1869-6813

Kein Teil des Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, DVD, Internet oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags Marie Leidorf GmbH reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagentwurf: Gabriel Reitz, Mannheim und Brigitte Meyer, Rostock
Redaktion: Lisa Sannicandro, München
Satzerstellung und Layout: Lisa Sannicandro, München
Druck und Produktion: DSC-Heinz J. Bevermann KG, Fleethweg 1, D-49196 Bad Laer

INDICE

Prefazione delle curatrici / Vorwort der Herausgeberinnen	IX
Prefazione dell'autrice	XI
INTRODUZIONE	1
1. I personaggi femminili del <i>Bellum civile</i> : una lacuna negli studi lucanei.....	1
2. Alcune considerazioni metodologiche	3
3. Una classificazione delle figure femminili del <i>Bellum civile</i>	4
4. Le donne nell'epica.....	5
5. I personaggi femminili storici. L'apporto della storiografia liviana e dell'elegia	6
6. Giulia e Cornelia: i due volti dell' <i>amor</i> di Pompeo	9
7. I personaggi di invenzione: le profetesse	11
8. I personaggi femminili mitologici.....	13
9. <i>Women's networks</i> nel <i>Bellum civile</i> ?.....	15
10. Le donne del <i>Bellum civile</i> e la poetica del dolore.....	16
 Parte prima	
I PERSONAGGI STORICI	19
 CAPITOLO I	
<i>BELLVM TE FACIET CIVILE MEVM</i> : GIULIA.....	21
1. Una panoramica bibliografica	21
2. La Giulia storica.....	22
3. Giulia e la semantica del sangue	25
4. <i>Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae</i> : Giulia e le Sabine	28
5. L'influsso del mito tebano: Giulia e Giocasta.....	32
6. Il sogno di Pompeo (3, 8-40)	33
 CAPITOLO II	
CORNELIA, HEROIS DEL BELLVM CIVILE	43
1. Cornelia, l'eroina del lamento.....	43
2. L'addio dei due coniugi a Lesbo (5, 722-815) e la rielaborazione del modello delle <i>Heroides</i>	45
3. L'incontro dopo la sconfitta di Farsalo (8, 40-158)	57
4. <i>Duri flectuntur pectora Magni</i> : il pianto di Pompeo.....	62

VI

5. La devozione degli abitanti di Lesbo e l' <i>amor</i> di Pompeo.....	66
6. <i>Iterumne relinquitur...?</i> : la morte di Pompeo	68
7. Il lutto di Cornelia.....	73
8. Il testamento di Pompeo.....	76
9. <i>Ille fuit miseræ Magni cinis</i> : la cerimonia funebre per Pompeo	79

CAPITOLO III

<i>MARCIA CATONIS</i>	83
1. Una panoramica bibliografica	83
2. La Marzia storica	85
3. Il colloquio fra Catone e Bruto (2, 234-325).....	87
4. L'ingresso di Marzia (2, 326-350)	91
5. Le nozze di Marzia e Catone (2, 354-380).....	96

CAPITOLO IV

CLEOPATRA, <i>LATII FERALIS ERYNIS</i>	101
1. Una panoramica bibliografica.....	101
2. L'immagine dell'Egitto presso i Romani e in Lucano	102
3. La figura di Cleopatra nella poesia augustea	105
4. L'arrivo di Cesare alla corte egiziana e l'incontro con Cleopatra... ..	112
5. Il lusso della corte di Alessandria	120
6. Cleopatra e la politica del <i>thalamus</i>	125

CAPITOLO V

ARSINOE	129
---------------	-----

Parte seconda

LE PROFETESSE	131
---------------------	-----

CAPITOLO VI

LA MATRONA INVASATA DA APOLLO. IL PROLOGO DEL <i>BELLVM CIVILE</i>	133
1. <i>Fati peioris manifesta fides</i> (1, 523-695).....	133
2. <i>Vidi iam Phoebe, Philippos</i> : la visione della matrona.....	135

CAPITOLO VII

LA PIZIA FEMONOE.....	141
1. Appio Claudio a Delfi (5, 71-236)	141

2. L'oracolo di Apollo.....	143
3. <i>Venit aetas omnis in unam congeriem</i> : la profezia.....	145
4. Femonoe e Amiclate, Appio e Cesare.....	155

CAPITOLO VIII

<i>EFFERA ERICTHO</i>	161
1. Una panoramica bibliografica	161
2. La Tessaglia e le sue streghe.....	166
3. I <i>novi ritus</i> di Eritto.....	168
4. Il rito di negromanzia.....	173
5. La profezia del cadavere	180
6. Eritto, la “vincitrice” del <i>bellum civile</i>	181

Parte terza

I PERSONAGGI MITOLOGICI	187
-------------------------------	-----

CAPITOLO IX

<i>SAXIFICA MEDUSA</i>	189
1. L' <i>excursus</i> su Medusa (9, 619-699).....	189
2. L' <i>aition</i> sull'origine dei serpenti e la versione di Ovidio	190
3. Il regno e le imprese di Medusa (9, 624-663)	194
4. Il mito di Perseo	197
5. Medusa e la “ <i>nekyia</i> ” di Catone nel deserto.....	200

CAPITOLO X

AGAVE E MEDEA, IL <i>FVROR</i> IN SENO ALLA FAMIGLIA	205
1. Agave.....	205
2. Medea	206
3. Cesare e due donne del mito	209

Parte quarta

ALTRE FIGURE FEMMINILI	213
------------------------------	-----

CAPITOLO XI

<i>PATRIAE TREPIDANTIS IMAGO</i> . LA PERSONIFICAZIONE DI ROMA....	215
1. <i>Quo tenditis ultra?</i> L'attacco alla patria	215
2. Testimonianze storiche e possibili precedenti letterari	218
3. L'assalto di Cesare come violenza alla madre Roma.....	219

VIII

CAPITOLO XII

<i>BELLVM CIVILE</i> E LAMENTO FEMMINILE	223
1. Guerra civile e lutto familiare	223
2. Donne e lamento	226
3. Donne, consapevolezza politica e capacità profetica	228

CAPITOLO XIII

APPUNTI SUL <i>FORTLEBEN</i> DI LUCANO	231
1. Le donne di Lucano nella <i>Commedia</i>	231
2. Marzia	233
3. Cornelia.....	236
4. La Cleopatra di Thomas May.....	239
5. Giulia	247
6. Cesare e la Patria sulle rive del Rubicone	248

Zusammenfassung / Summary	251
---------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	255
1. Edizioni critiche del <i>Bellum civile</i>	255
2. Edizioni degli scolii	255
3. Commenti ai singoli libri del <i>Bellum civile</i>	255
4. Risorse online	257
5. Letteratura secondaria	258

INDICE DEGLI ARGOMENTI	293
------------------------------	-----

INDICE DEI LUOGHI CITATI	295
--------------------------------	-----

PREFAZIONE DELLE CURATRICI VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

LITORA CLASSICA bietet ein Forum für alle wissenschaftlichen Genres, die sich mit der griechisch- römischen Antike und ihren schriftlichen und materiellen Hinterlassenschaften in methodisch innovativer Form auseinandersetzen. Herausgegeben von zwei Klassischen Philologinnen, wird die Reihe neben latinistischen und gräzistischen monographischen Studien und Sammelwerken auch althistorischen und archäologischen Beiträgen offenstehen. Wir wollen aufbrechen zu neuen Ufern der antiken Welt und wollen Forscherinnen und Forscher aus Europa und Übersee ermuntern, LITORA CLASSICA zu lesen und mit ihren Ergebnissen und Überlegungen zu einem anregenden und die Diskussion in den Altertumswissenschaften fördernden Kommunikationsorgan zu machen. Diese internationale Verständigung ist unserer Meinung nach sprachlich nicht nur auf das Englische beschränkt; wir ermuntern ausdrücklich dazu, auch Arbeiten in anderen Sprachen vorzulegen. Wir versprechen uns hiervon auch, dass die nationalen Entwicklungen unserer Disziplinen deutlicher sichtbar werden. Deshalb freuen wir uns besonders, dass der erste Band die Arbeit einer italienischen Kollegin vorstellt, die inzwischen in Deutschland tätig ist. Die Reihe tritt den nunmehr seit einigen Jahren in guter Zusammenarbeit mit dem Marie Leidorf Verlag produzierten Schwesterreihen SUBSIDIA CLASSICA und ITINERA CLASSICA zur Seite, deren Schwerpunkte auf Hilfsmitteln und Übersetzungen und auf der Rezeptionsgeschichte liegen.

Im Dezember 2009

Christiane Reitz, Rostock
Christine Walde, Mainz

christiane.reitz@uni-rostock.de
waldec@uni-mainz.de

PREFAZIONE DELL'AUTRICE

Il presente libro è frutto di una profonda revisione della tesi di dottorato in Filologia Classica discussa il 18 aprile 2008 presso l'Università degli Studi di Padova. Vorrei ringraziare innanzitutto il mio *Doktorvater* prof. Lorenzo Nosarti, che ha seguito le mie ricerche sin dai tempi della tesi di laurea e mi ha incoraggiato a studiare le figure femminili del *Bellum civile* di Lucano. Un ringraziamento particolare è riservato alle professoresse Christiane Reitz e Christine Walde, le quali, oltre ad avermi dato utili suggerimenti, hanno accolto il mio lavoro in questa nuova collana *Litora Classica*. Di ciò mi sento onorata.

Un sentito ringraziamento è dovuto alla dottoressa Claudia Wick, che oltre ad avermi introdotto alla lessicografia presso il Thesaurus Linguae Latinae, ha discusso con me numerose questioni lucanee.

Alcune parti della tesi sono state redatte durante due meravigliosi soggiorni di studio alla Fondation Hardt di Vandoeuvres, alla quale va la mia riconoscenza.

Ringrazio infine Katharina Nausch per l'aiuto datomi nella fase redazionale.

Dedico questo libro a coloro che mi sono sempre stati vicini in questi anni: la mia famiglia, il mio fidanzato Federico, Lucia.

Monaco di Baviera, dicembre 2009

Lisa Sannicandro

INTRODUZIONE

1. I personaggi femminili del *Bellum civile*: una lacuna negli studi lucanei

Nonostante la vivace fioritura di studi lucanei che ha contraddistinto gli ultimi decenni, l'interesse per i personaggi femminili del *Bellum civile* è stato alquanto limitato. Per anni essi sono stati per lo più considerati come figure minori e poco significative. Ricordiamo a tale proposito il giudizio piuttosto riduttivo di R. Bruère, autore di un contributo ancora oggi importante sulla figura di Cornelia: "The women in Lucan's *Bellum civile* are, with two exceptions, unsubstantial or grotesque. In the first class belong the matron introduced at the close of the first book, whose prophecy defines the subject of the poem, Julia's ghost, and the Pythian priestess Phemonoe ... Cato's divorced wife Marcia, represented in an astounding scene as begging her ex-husband to take her back, together with the Thessalian witch Erictho ... constitute the second or grotesque category. The first exception is Cleopatra ... Lucan's portrait of her, although brutally malevolent, is vital and credible; in the completed poem her role, as the female counterpart first of Caesar and then of Antony, would have been of the first importance ... there is but one woman with whom Lucan takes more pains, and this is Pompey's last wife Cornelia"¹. Secondo lo studioso gli unici personaggi femminili del *Bellum civile* ad avere una propria identità e una vera caratterizzazione sarebbero dunque Cornelia e Cleopatra. Convinto della scarsa importanza di questi personaggi è pure F. Ahl: "Then there are the women of the epic: Cornelia, Marcia, and Cleopatra whose personalities complement those of the protagonists Pompey, Cato, and Caesar respectively. Only Cornelia is given a truly independent characterization; the others are used chiefly to supply an additional *color* to Cato and Caesar"². Le figure femminili del *Bellum civile* sono state dunque per anni declassate a semplici ornamenti di quelle maschili e quindi non hanno goduto della dovuta attenzione. Ciò vale soprattutto per i personaggi storici, ritenuti come subordinati ai corrispettivi *partners*. Questa idea ha in qualche modo

¹ Bruère 1951, 221.

² Ahl 1976, 116. Pur senza approfondire la trattazione dei personaggi femminili, Nehr Korn 1960, 204 riconosce il loro ruolo nel poema: "Und doch hat Lucan einige Frauengestalten in seinem Epos dargestellt, deren Gegenwart mehr als ein schmückendes Ornament oder eine Bereicherung des historisch-gefühlsmässigen Hintergrundes ist". Qualche accenno alle figure femminili anche in Salemme 2002, 38-51.

impedito un approfondimento dell'indagine critica³. La vicenda di Marzia e Catone è stata considerata ad esempio come la realizzazione dell'ortodossia stoica; Cleopatra è stata vista solo come una sorta di controparte femminile di Cesare in virtù della sua smodata ambizione e immoralità; Cornelia, di cui il poeta tratteggia magistralmente il complesso universo sentimentale, è parsa come la degna compagna di Pompeo, l'eroe più umano del poema. La critica ha dunque estremizzato alcune effettive affinità con le figure maschili, senza però approfondire l'analisi dei personaggi e di conseguenza senza definirne la funzione. Per molti anni si sono riproposte pressoché le medesime osservazioni, non senza qualche punta di superficialità⁴. In questo scarno panorama bibliografico fa eccezione la figura della strega Eritto, che per la sua singolarità ha suscitato e continua tutt'ora a suscitare enorme interesse⁵.

Al 2005 risale un articolo che, pur dedicato proprio a Eritto, fornisce una panoramica generale di quasi tutti i personaggi femminili del poema di Lucano. L'autrice Concetta Finiello⁶ ha certo avuto il merito di riportare su di esse l'attenzione; ma la visione d'insieme proposta non ci pare condivisibile (nel

³ Nella storia degli studi lucanei si possono individuare molti esempi di giudizi di gusto che si sono tanto radicati al punto da impedire un'evoluzione critica. Si pensi solo al grande successo della concezione del *Bellum civile* come realizzazione letteraria di un universo stoico, in cui Cesare, Catone e Pompeo rappresentano rispettivamente lo *stultus*, il *sapiens* e il *proficiens*: si tratta della nota e certo suggestiva tesi di Marti 1945, rimasta *à la page* fino a tempi relativamente recenti. Un altro dei cavalli di battaglia della critica è stata l'idea del *Bellum civile* come poema "retorico" (si veda sul tema il recentissimo contributo del 2007 del compianto Emanuele Narducci). Per una storia dei pregiudizi critici nei confronti di Lucano rimandiamo a Walde 2003.

⁴ Poche e generiche osservazioni in Armisen-Marchetti 2003, 258: "L'ordre dans lequel les trois couples sont présentés correspond ... à une gradation dans le mal, révélatrice du malheur croissant de Rome au fur et à mesure que s'impose la puissance de César: incarnation de la vertu conjugale avec Caton et Marcia; humanité moyenne accédant à la grandeur avec Pompée et Cornélie; enfin, passion et *uitium* à l'état pur avec César et Cléopâtre". Non molto distanti dalla critica tradizionale pure i giudizi espressi di recente da Dangel 2006, 185: Cleopatra sarebbe "emblème du Mal sublime", Marzia una figura mediatrice della patria e Cornelia semplicemente un'eroina che sa amare e soffrire. Poco approfondito anche Reggiani 2005.

⁵ Nel capitolo dedicato ad Eritto forniremo una panoramica critica dettagliata.

⁶ Finiello 2005. La studiosa tratta nel suo contributo le figure di Eritto, Marzia, Giulia, Cornelia ed esclude invece Cleopatra, giustificando questa scelta con il fatto che la regina egiziana compare dopo la battaglia di Farsalo e dopo la morte di Pompeo, quindi nella seconda fase della guerra civile (165 n. 41). Non riusciamo a cogliere la ragione di questa esclusione, anche perché Cleopatra è una delle figure meglio riuscite del *Bellum civile*.

corso della trattazione esprimeremo all'occorrenza i punti di dissenso). La studiosa cerca di individuare tratti in comune fra Eritto e le figure femminili storiche (Marzia, Giulia, Cornelia), partendo dal presupposto che anche Eritto prima di essere una strega è innanzitutto una donna. Tali caratteristiche comuni sarebbero la componente "furiale" e una concezione utilitaristica della guerra civile, evento che permetterebbe a ciascuna di godere di un vantaggio personale⁷. Non sono infine mancati contributi dedicati a un singolo personaggio: ad essi faremo riferimento di volta in volta nei prossimi capitoli. Si può concludere dunque che manca a tutt'oggi un lavoro complessivo e organico sulle donne lucanee, lacuna che questa ricerca si prefigge di colmare.

2. Alcune considerazioni metodologiche

La necessità di un lavoro complessivo sulle figure femminili del *Bellum civile* è provata anche dal fatto che negli ultimi decenni gli studi sulla donna nel mondo antico hanno avuto un notevole impulso. In ambito specificatamente letterario hanno fatto la loro comparsa numerose monografie e contributi sulle figure femminili nella letteratura greca e latina, sia di carattere generale che dedicati a un determinato autore⁸.

Prima di iniziare la nostra trattazione sono doverose alcune brevi precisazioni di carattere metodologico, con le quali vorremmo prendere le distanze da alcune tendenze critiche a nostro parere non idonee a questo tipo di ricerca. Alludiamo ai cosiddetti *gender studies*, che ebbero origine negli Stati Uniti durante gli anni Settanta e che si sono diffusi negli ultimi anni anche nell'ambito delle scienze dell'antichità⁹. Le rappresentanti di questa tendenza critica (perché per lo più si

⁷ "Erictho steht in einer Reihe mit den historisch verbürgten Frauengestalten, die unter dem Stichwort 'Kriegsprofiteurinnen' subsumiert werden können" (Finiello 2005, 181). Per fare qualche esempio, Marzia vedrebbe nel conflitto l'occasione di avere riparazione da Catone della cessione all'amico Ortensio; Giulia quella di riconquistare l'amato Pompeo; a Eritto la guerra permetterebbe invece di avere a disposizione nuovi cadaveri per le sue pratiche magiche.

⁸ Citiamo ad esempio Lefkowitz 2007; Berrino 2006; Ginsburg 2006; Hazewindus 2004; Kowalewski 2002.

⁹ Una tappa fondamentale fu il convegno di Buffalo (New York) del 1973, che portò alla pubblicazione nello stesso anno del numero della rivista *Arethusa* dedicato appunto alle donne del mondo antico. Per un'ampia panoramica sugli studi di genere nel mondo antico rimandiamo a Skinner 2004 e a Feichtinger 2002. Fra i lavori sulla donna nell'epica antica di impostazione femminista citiamo Keith 2000.

tratta di studiose) cercano di leggere e interpretare i testi antichi in una prospettiva femminista: le donne del mondo antico vengono distinte dagli uomini non solo in base al sesso biologico, bensì anche e soprattutto al genere, inteso come una categoria culturalmente costruita. Esse vengono collocate in un preciso contesto sociale ed economico in cui occupano una posizione di svantaggio rispetto agli uomini. Le studiose femministe mettono perciò in discussione l'impianto androcentrico del mondo greco-latino, andando alla ricerca nelle testimonianze dell'antichità di un riscatto da parte femminile e interpretando in tale prospettiva anche i testi letterari.

Se gli studi di tendenza femminista hanno da un lato il merito di avere suscitato attenzione per le donne dell'antichità, non riteniamo opportuno fare dei *gender studies* un paradigma metodologico; a nostro parere un approccio serio ai personaggi di un'opera letteraria antica non può fondarsi su criteri interpretativi moderni, bensì sugli elementi concreti, oggettivi a disposizione dello studioso, ovvero sul testo stesso: da qui la necessità di un'accurata analisi linguistica e di un'approfondita indagine intertestuale. L'analisi del dialogo intertestuale si rivela del resto particolarmente feconda in Lucano, poeta che non mostra mai un atteggiamento passivo nei confronti della tradizione letteraria a lui precedente. Il recupero del passato comporta sempre infatti una rielaborazione, la quale a propria volta produce sempre un risultato originale, se non sorprendente. Avremo modo di vedere nel corso della nostra trattazione che ciò vale anche per i personaggi femminili del *Bellum civile*: dietro ciascuno di essi si cela una sapiente miscela di elementi e motivi provenienti da altri generi letterari (elegia, storiografia, tragedia), che Lucano con abilità immette nell'epica.

3. Una classificazione delle figure femminili del *Bellum civile*

Proponiamo qui una classificazione schematica dei personaggi femminili del poema lucreo (fra parentesi riportiamo i luoghi in cui compaiono o sono menzionati):

a) Il primo gruppo è costituito dai personaggi realmente esistiti: Marzia (moglie di Catone; 2, 326-371); Giulia (figlia di Cesare e quarta moglie di Pompeo; 1, 111-120; 3, 8-40; 5, 471-475; 9, 1048-1049; 10, 77-78); Cornelia (quinta moglie di Pompeo; 2, 348-349; 5, 722-815; 8, 40-158 e 396-416; 9, 51-116 e 167-179); Cleopatra (amante di Cesare; 10, 53-154 e 353-370); Arsinoe (sorella di Cleopatra; 10, 519-524).

b) Il secondo gruppo è costituito da tre personaggi di invenzione che assolvono la funzione di profetizzare l'esito catastrofico della guerra civile. Si tratta

dell'anonima matrona invasata da Apollo (1, 673-695), della Pizia Femonoe (5, 120-197) e della strega Eritto (6, 507-830).

c) Del terzo gruppo fanno parte donne del mito e della leggenda, spesso menzionate in similitudini. Esse sono Medusa, protagonista di un lungo *excursus* (9, 619-699); le Sabine (1, 118); Agave (1, 574; 6, 359; 7, 780); Medea (4, 548-556; 6, 438-442; 10, 464); Elena (10, 62).

d) Il quarto gruppo è costituito dalle anonime donne protagoniste della scena di lutto collettivo in 2, 20-42 e 3, 756-759 e dalle matrone di Lesbo che assistono Cornelia in 8, 63-66 e 153-158.

e) Una figura a parte è la personificazione della Patria che compare a Cesare sulle rive del Rubicone (1, 183-203).

4. Le donne nell'epica

Poiché il suo scopo è cantare guerre e imprese eroiche (*κλέα ἀνδρῶν*, secondo la formulazione omerica), l'epica è generalmente considerata come un genere letterario tutto al maschile, in cui ad agire sarebbero soltanto gli uomini. La netta separazione fra mondo maschile e mondo femminile nel genere eroico è esemplificata nell'epos omerico da una delle più celebri scene dell'*Iliade*: l'ultimo incontro fra Ettore e la moglie Andromaca alle porte Scee (*Il.* 6, 404-499). Le parole conclusive dell'eroe racchiudono emblematicamente la distinzione fra universo maschile e universo femminile: *ἀλλ'εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, / ἴστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε· / ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἀνδρεσσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοὶ Ἴλιῳ ἐγγεγάασιν* (vv. 490-493; "Ma ora va' a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti gli uomini di Ilio, ed io più di ogni altro", trad. Maria Grazia Ciani). Tuttavia tale separazione fra l'ambito maschile e quello femminile non ci autorizza a sottovalutare il ruolo delle donne nell'epica, poiché sin dagli albori di questo genere letterario esse sono all'origine di conflitti (un esempio è costituito da Elena e da Briseide)¹⁰. Nella storia del genere epico è inoltre possibile tracciare una linea evolutiva che va in direzione di una sempre maggiore rilevanza dei personaggi femminili. Già Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* ha il merito di

¹⁰ Keith 2000, 66.

lasciare spazio al mondo femminile tramite la figura di Medea e si dimostra consapevole del ruolo esercitato dall'amore nel suo poema¹¹.

La presenza delle donne sulla scena epica implica necessariamente quella dell'eros, un elemento che provoca una destabilizzazione del genere eroico; la donna è infatti un ostacolo, in quanto "disturba" l'attività dell'eroe. Questa conflittualità trova espressione nella figura di Didone nell'*Eneide*, la cui storia d'amore con Enea rappresenta la tragicità dello scontro fra amore e doveri di eroe fondatore, sentimenti personali e disegno del fato. Nel contempo la regina cartaginese diventa elemento catalizzatore della guerra stessa: è la maledizione di Didone a generare l'odio eterno dei Cartaginesi verso tutti i discendenti dei Troiani, che sarà all'origine delle guerre puniche. Anche le altre donne dell'*Eneide* partecipano attivamente all'azione: Creusa alla fine del libro II appare ad Enea per spiegargli che la caduta di Troia e la sua scomparsa sono previste dal disegno provvidenziale degli dei; il matrimonio dinastico di Lavinia ed Enea è fonte della guerra italiana e dà l'avvio alla seconda fase del poema. Il ruolo attivo delle donne di Virgilio è un tratto che sarà ereditato da Lucano e dai poeti epici di età flaviana¹².

5. I personaggi femminili storici. L'apporto della storiografia liviana e dell'elegia

Nel momento in cui ci si avvicina a un poema epico storico bisogna tenere presente che la maggior parte dei personaggi che vi compaiono sono realmente esistiti: un confronto con le fonti storiche può quindi aiutare lo studioso di Lucano a capire in che misura il materiale storico è stato rielaborato dal punto di vista letterario.

Sulle possibili fonti del poema di Lucano si è già a lungo discusso (si pensi alla monografia di R. Pichon, oramai datata, o a quella recente di J. Radicke¹³). Con ogni probabilità il poeta di Cordova utilizzò i 142 libri di Tito Livio, e forse

¹¹ Cfr. Apoll. Rh. 4, 445-449: Σχέτλ' Ἔρωσ, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνδρώποισιν, / ἐκ σέθεν οὐλόμεναι τ' ἔριδες στοναχαί τε πόνοι τε, / ἄλγεα τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρανα τετραήχασιν. Sulla presenza femminile nelle *Argonautiche* si veda Keith 2000, 66-67.

¹² Sulle figure femminili nell'epica flaviana si vedano Bessone 2002; Micozzi 2002; Rosati 1996b (con significativi riferimenti a Lucano). Sui modelli femminili nell'epica flaviana utile La Penna 1981.

¹³ Pichon 1912; Radicke 2004. Quest'ultimo confronta ogni singola sezione del poema con le testimonianze storiche ad essa relative. Sulle fonti storiche del *Bellum civile* si veda anche Narducci 2003.

anche le perdute *Historiae* di Asinio Pollione, che affrontavano in due libri la trattazione della guerra civile. Purtroppo il naufragio dell'opera liviana proprio nella sezione dedicata a questo nevralgico periodo storico ci fa brancolare nel buio; ma grazie a rapide informazioni contenute nelle *periochae* e grazie al confronto con altri storici eredi della tradizione liviana (Velleio Patercolo, Floro, Plutarco, Cassio Dione, Appiano), è possibile concludere che lo storico patavino costituì per Lucano un punto di riferimento fondamentale.

Osserva a tale proposito E. Narducci: "Per chi abbia presente l'arte drammatica che Livio sa dispiegare nella creazione di certi personaggi femminili, è ovvio supporre che dal suo racconto venissero suggerimenti significativi"¹⁴. Un paio di *periochae* che menzionano Giulia e Cornelia avvalorano l'opinione dello studioso; in particolare, il fatto che i *Commenta Bernensia* riportino addirittura un frammento di Livio tratto da un discorso di Cornelia a Pompeo, fa supporre a buon diritto che lo storico patavino lasciasse un certo spazio a questi personaggi. Del resto basta vedere quanta importanza rivestono le donne nei libri a noi pervenuti. Come ha messo in rilievo Barbara Kowalewski nella sua recente monografia sui personaggi femminili nell'opera di Livio¹⁵, esse assurgono ad *exempla* di varie qualità morali (si pensi a Clelia, Virginia, Lucrezia, Tanaquil, Sofonisba ...) e quindi anche la loro rappresentazione risente dell'impianto moralistico degli *Ab urbe condita libri*. Soprattutto nella prima parte dell'opera lo storico dà ampio risalto all'importanza dell'azione delle donne nella crescita dello stato romano e nella risoluzione di conflitti.

Un altro canale da cui è confluato materiale significativo per la creazione delle figure femminili lucanee è l'elegia. Sviluppatosi a Roma durante i primi anni del principato augusteo, a ridosso delle guerre civili fra Ottaviano e i cesaricidi, il genere elegiaco ha il suo fulcro nel rifiuto assoluto del militarismo. I poeti elegiaci incarnano un'esigenza di pace, che si concretizza nella creazione di un universo a se stante, in cui l'io trova nell'amore il valore fondante dell'esistenza umana. Detto in questi termini, l'elegia appare come un genere letterario quanto mai incompatibile con l'epica. Questo distacco dalla tematica celebrativa e la sua conflittualità con le direttive del principato augusteo si incarna in modo emblematico nella figura di Properzio, che, per usare la nota formulazione di A. La Penna, a fatica riuscì a portare a compimento la sua "integrazione difficile" al regime¹⁶.

¹⁴ Narducci 2002, 294.

¹⁵ Kowalewski 2002.

¹⁶ La Penna 1977.

Il mondo della guerra e quello dell'amore, ambiti rispettivi dell'epica e dell'elegia che appaiono nettamente separati, iniziano tuttavia a trovare un punto di incontro nell'elegia stessa. La svolta è rappresentata dall'elegia 4, 3 di Propertio, ossia dall'epistola di Aretusa al marito Licota che costituisce anche una sorta di embrione delle *Heroides* ovidiane. Qui per la prima volta mondo eroico e mondo elegiaco convergono nella figura di questa donna, che, proclamando la superiorità dell'amore coniugale su ogni altro tipo di amore (Prop. 4, 3, 49: *omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior*), chiede al marito di poterlo seguire in guerra: *Romanis utinam patuissent castra puellis! / Essem militiae sarcina fida tuae* (Prop. 4, 3, 45-46)¹⁷. L'eroina properziana tenta perciò di abbattere le barriere fra mondo maschile e femminile sulla base del rifiuto elegiaco della guerra¹⁸. In Lucano il modello di Aretusa conosce un ulteriore sviluppo: donne come Marzia e Cornelia rappresentano la conciliazione fra i due mondi, poiché vogliono partecipare alla guerra civile accanto i rispettivi mariti senza rifiutare l'insieme dei valori politici e militari che l'elegia invece deprecava, anzi, facendoli propri. Marzia, Cornelia (e Giulia, sia pure a modo proprio) sono caratterizzate perciò da un marcato "interventismo", dal desiderio di avere un ruolo attivo nella storia accanto ai rispettivi compagni. Questo aspetto letterario doveva però riflettere un fenomeno sociale che si stava diffondendo nei primi anni dell'impero: la presenza delle donne nelle sedi di guerra accanto ai propri mariti era infatti in quell'epoca tema di dibattito, come prova la testimonianza di Tacito. Negli *Annales* lo storico riporta infatti il resoconto di una seduta del senato del 21 d. C. in cui si discusse proprio sull'opportunità che i governatori delle province venissero affiancati dalle mogli durante le loro trasferte lontano da Roma (*ann. 3, 33-34*)¹⁹. Dal dibattito emerge il contrasto fra posizioni più tradizionaliste²⁰, secondo le quali la presenza femminile costituiva

¹⁷ A sua volta Aretusa sviluppa il cosiddetto "motivo di Fedra", in cui l'eroina di Euripide aveva esternato il suo desiderio di seguire Ippolito nella caccia (sul tema utile Rosati 1996b, 146).

¹⁸ Il cosiddetto "motivo di Aretusa" conobbe un'ampia ricezione anche nell'epica di età flavia; si pensi ad esempio al rapporto fra Annibale e Imilce nei *Punica* di Silio Italico e a quello fra Polinice e Argia nella *Tebaide* di Stazio.

¹⁹ Sulla testimonianza di Tacito si veda Marshall 1975.

²⁰ Questa è ad esempio l'opinione di Cecina Severo: *Haud enim frustra placitum olim ne feminae in socios aut gentes externas traherentur: inesse mulierum comitatu quae pacem luxu, bellum formidine morentur et Romanum agmen ad similitudinem barbari incensus convertant. Non imbecillum tantum et imparem laboribus sexum, sed, si licentia adsit, saevum, ambitiosum, potestatis avidum* (Tac. *ann. 3, 33, 2*).

un ostacolo all'attività dei governatori, e atteggiamenti più concilianti²¹. Si può dunque concludere che Marzia, Cornelia e Giulia rappresentano una sintesi fra convinzioni etiche differenti; le diverse opinioni in materia costituivano all'epoca di Lucano un argomento attuale di dibattito.

Se la volontà di Marzia e Cornelia di avere un ruolo attivo nella storia è presentata da Lucano come una condizione eccezionale, non si può dire altrettanto di Cleopatra e della sorella Arsinoe, personaggi caratterizzati da una marcata intraprendenza. L'ordinamento sociale e politico egiziano non prevedeva infatti discriminazioni di sesso e permetteva anche alle donne di detenere il potere: questo afferma la stessa Cleopatra in 10, 90-92, quando giustifica di fronte a Cesare la propria posizione politica²².

6. Giulia e Cornelia: i due volti dell'*amor* di Pompeo

Nel suo celebre contributo *The Meaning of the Pharsalia*, in cui proponeva una lettura del poema di Lucano in chiave rigidamente stoica, Berthe M. Marti coglieva di sfuggita un tratto caratterizzante del personaggio Pompeo: "... he is ... passionately attached to his wife, and because of her 'he is doubtful and afraid of battle' (V, 728f.). His love for her obscures the clear vision of his duty"²³. La studiosa americana metteva così in evidenza il grande affetto che il Pompeo di Lucano ha verso la moglie Cornelia. Quello che più colpisce del Magno, rispetto a Catone e a Cesare, è infatti l'umanità, la capacità di provare e di esternare sentimenti, la sensibilità alle manifestazioni di affetto, l'atteggiamento esitante e timoroso; queste qualità umane costituiscono però un ostacolo all'espletamento

²¹ La posizione più conciliante è quella di Valerio Messalino, figlio di Valerio Messalla Corvino: *Bella plane accinctis obeunda; sed revertentibus post laborem quod honestius quam uxorium levamentum?* (Tac. ann. 3, 34, 3).

²² 10, 90-92: *non urbes prima tenebo / femina Niliacas: nullo discrimine sexus / reginam scit ferre Pharos.*

²³ Marti 1945, 369. Secondo la studiosa Lucano, influenzato dall'etica dualistica stoica, avrebbe collocato Catone e Cesare ai poli opposti di questo impianto morale e avrebbe riservato a Pompeo il ruolo del *proficiens*, ovvero dell'individuo che attraverso la progressiva liberazione dalle passioni si incammina verso la *sapientia*. La rigida interpretazione della studiosa americana è stata nel corso degli anni superata da posizioni più moderate, che hanno messo in luce come il Pompeo di Lucano sia privo di una evoluzione psicologica, e sia caratterizzato piuttosto da grande instabilità, dovuta a un'umanità che lo differenzia nettamente da Catone e da Cesare. Nell'ambito della letteratura critica sul personaggio si vedano almeno Narducci 2002, 279-367; Esposito 1996b, 75-123; Ahl 1976, 150-189; Syndikus 1958, 101-104; Rambaud 1955.

dei suoi compiti di capo militare e contribuiscono al suo declino²⁴. Il principale elemento destabilizzante nella parabola umana di Pompeo è nel *Bellum civile* il tenero amore per la moglie Cornelia, dipinto con tratti così delicati quasi da stridere con l'atmosfera funerea in cui è inquadrata la vicenda. Sotto questo aspetto Lucano non inventa nulla: le fonti storiche attestano quanto il condottiero fosse affezionato alla moglie, o meglio, alle mogli. Nella biografia di Pompeo Plutarco riferisce che il Magno fu accusato di trascurare la politica sia quando era sposato con Giulia, che durante il matrimonio con Cornelia. Di questo dato storico Lucano fa un tratto costitutivo del carattere di Pompeo, che non sa conciliare serenamente i propri doveri istituzionali e l'amore. La figura del Magno è dunque ben lontana dal modello eroico di Enea, che, pure a costo di grande sofferenza, aveva rinunciato a Didone per compiere la missione voluta dal fato, e testimonia in modo esemplare la crisi dell'etica eroica.

Come ha osservato E. Narducci, "... Lucano ha creato la figura di un condottiero indebolito, ma contemporaneamente addolcito, da una tenerezza amorosa che vale talora da giustificazione per le sue *defaillances* militari"²⁵. Per rappresentare l'incapacità da parte di Pompeo di trovare un equilibrio fra l'etica militare e le ragioni dell'amore (un amore autentico, ben lontano dalla passione depravata di Cesare per Cleopatra), Lucano ricorre all'elegia, il genere letterario che meglio si presta a rappresentare le frizioni fra amore e codice eroico. A partire da narrazioni storiche già caratterizzate da una forte coloritura sentimentale (come si è detto forse erano presenti spunti già nell'opera storica di Livio), Lucano fonde nel racconto epico materiale elegiaco, proveniente soprattutto da Ovidio. Le suggestioni che il poeta subisce dall'elegia non si traducono solo nel riuso di immagini e *topoi*, ma anche di modelli. Abbiamo prima accennato al recupero del cosiddetto "modello di Aretusa", che nel *Bellum civile* trova un suo sviluppo sia in Marzia che in Cornelia. Quest'ultima, lungi dal mettere in discussione la guerra come invece aveva fatto l'eroina di Properzio, esige di partecipare alla storia per amore del marito. Tuttavia con la sua sola presenza contribuisce alla sua rovina. La donna percepisce di essere esclusivamente fonte di sventura, come prova anche la tragica fine del suo primo marito Crasso. Tale consapevolezza è fonte di dolore e di sofferenza, che la inducono a pensare più volte al suicidio.

²⁴ Cfr. Ahl 1976, 181: "... Pompey needs the warmth and closeness of love; Cato seeks to be the protector of the ideal in a cold dedication to principle. The ascetic sexlessness of the relationship between Cato and Marcia is offset by the emphatically physical nature of the bonds between Pompey and Cornelia".

²⁵ Narducci 2002, 296.

Ma Cornelia non è così fragile come sembra: di questo personaggio si è messo soprattutto in evidenza la capacità di amare e di soffrire, mentre è stata sottovalutata quella sua statura eroica che è diretto prodotto della sua *pietas* di moglie. Dopo la morte del marito Cornelia troverà un ruolo degno della sua grandezza nella guerra civile, poiché sarà lei a comunicare a Sesto e a Gneo le ultime volontà di Pompeo e quindi a legittimare il passaggio del comando a Catone (9, 84-100). Cornelia assurge così ad anello di congiunzione fra la prima e la seconda fase del conflitto. Il personaggio assume dunque due facce: l'eroina abbandonata del *Bellum civile* diventa fautrice della lotta, fortificata da un dolore che le conferisce una grandezza quasi virile.

7. I personaggi di invenzione: le profetesse

Come nell'*Eneide* anche nel *Bellum civile* è presente una rete di profezie che, in direzione contraria rispetto al modello virgiliano, non preannunciano la nascita dell'impero romano, bensì anticipano la catastrofe epocale di Farsalo. Per quanto riguarda i destinatari delle profezie si può fare una prima osservazione di carattere generale: mentre in Virgilio è solo Enea ad essere gradualmente informato dagli dei sulla sua gloriosa missione, Lucano distribuisce le profezie su un ventaglio di personaggi minori, per lo più legati al partito pompeiano (si pensi ad Appio e a Sesto Pompeo, o al Magno stesso, se consideriamo il valore profetico dei suoi due sogni rispettivamente in 3, 8-40 e 7, 7-40).

Ma veniamo a coloro che pronunciano le profezie, ovvero ai personaggi intermediari fra il mondo divino, superno e infero, e quello umano, che in ordine di apparizione sono²⁶:

- 1) l'aruspice Arrunte (1, 584-638)
- 2) l'astrologo Nigidio Figulo (1, 639-672)
- 3) l'anonima matrona invasata da Apollo (1, 673-695)
- 4) Giulia (nel primo sogno di Pompeo in 3, 8-40 sono presenti elementi profetici)
- 5) la Pizia Femonoe (5, 64-232)
- 6) la strega Eritto e il cadavere da lei resuscitato (6, 413-830)

Da questa panoramica emerge che ad avere accesso al futuro sono soprattutto le donne. Oltre a una superiorità di tipo numerico (su sei profezie ben quattro sono

²⁶ Facciamo notare qui che, a differenza degli altri personaggi elencati, la matrona del libro I e Giulia non sono "professioniste" della divinazione.

veicolate da donne), la capacità profetica di parte femminile è superiore a quella di parte maschile anche da un punto di vista qualitativo: le profezie di Arrunte e di Figulo sono infatti incomplete. L'aruspice, incapace di rivelare quanto ha visto, preferisce pensare che sia la sua stessa disciplina inaffidabile e ingannevole²⁷; la profezia di Figulo, per quanto veritiera, si limita a preannunciare la fine della guerra e l'instaurazione della pace da parte di un tiranno²⁸.

Le profezie pronunciate dai personaggi femminili sono collocate in momenti particolarmente nevralgici della narrazione. La prima in ordine di apparizione è la visione di una matrona posseduta da Apollo, che entra in scena immediatamente dopo Arrunte e Figulo alla fine del libro I²⁹. La sua visione abbraccia gli avvenimenti successivi a Farsalo, ossia la battaglia di Filippi e l'uccisione di Cesare. L'ampio respiro e il carattere dettagliato hanno fatto addirittura pensare che essa anticipasse l'estensione del poema secondo le intenzioni dell'autore³⁰. La posizione incipitaria conferisce alla visione l'importanza di un prologo di tragedia e getta un'ombra di disperazione e di morte, poiché lascia intendere al lettore che il *nefas* della guerra non è destinato a risolversi con la fine materiale di questa e che quindi si perpetuerà in una catena di conflitti civili.

Nel primo sogno di Pompeo l'ombra della defunta Giulia preannuncia al marito la rovina imminente, che secondo la sua interpretazione dei fatti è dovuta all'influenza negativa di Cornelia³¹. La "profezia" di Giulia si rivelerà essere purtroppo veritiera, e la stessa Cornelia riconoscerà la propria responsabilità di fronte alla morte di Pompeo³².

²⁷ 1, 634b-637a: *non fanda timemus, / sed venient maiora metu. Di visa secudent / et fibris sit nulla fides, sed conditor artis / finxerit ista Tages.*

²⁸ 1, 666-670a: *inminet armorum rabies ferrique potestas / confundet ius omne manu scelerique nefando / nomen erit virtus multosque exhibit in annos / hic furor. Et superos quid prodest poscere finem? / Cum domino pax ista venit.*

²⁹ Cfr. Schrempp 1964, 19: "... (die Prophezeiung der Matrone) bildet einen wirkungsvollen Buchschluß und den Höhepunkt der Zukunftsdeutungen im ersten Buch: Prodigia, Opferschau des Arruns, Voraussage des Figulus aus den Sternen; sie alle widerspiegeln den Schrecken des römischen Volkes vor dem *furor civilis*".

³⁰ Di questo parere è Bruère 1950.

³¹ 3, 20-23: *Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos: / fortuna est mutata toris semperque potentis / detrahere in cladem fato damnata maritos / innupsit tepido paelix Cornelia busto.*

³² 8, 102b-105a: *Ubicumque iaces civilibus armis / nostros ulta toros, ades huc atque exige poenas, / Iulia crudelis, placataque paelice caesa / Magno parce tuo.*

Il responso delfico che la Pizia Femonoe comunica al pavido Appio è di portata nettamente inferiore, perché è ambiguo e limitato al destino di questo personaggio di scarsa importanza. Ciò non inficia la potenzialità mantica di Femonoe, che le permette di vedere tutta la storia del mondo: è proprio la successione infinita degli eventi, che in lei si racchiude, ad impedirle di individuare agevolmente il destino insignificante del pompeiano³³. L'incapacità dell'oracolo delfico di comunicare agli uomini il tragico esito della guerra civile è prova della straordinarietà dell'evento³⁴.

Di particolare importanza è infine il racconto del cadavere riportato in vita dalla maga Eritto, tramite il quale essa si mette in contatto con il mondo infero. Grazie alla capacità di costei di giocare con la vita e con la morte, il lettore assiste a un *bellum civile* in miniatura, che si svolge nell'aldilà fra le anime pie e quelle dei malvagi; il *nefas* del conflitto ha quindi superato i confini dell'umano e coinvolge nell'oltretomba le ombre di grandi personaggi della storia di Roma.

8. I personaggi femminili mitologici

Anche in un poema storico come il *Bellum civile*, che alla mitologia e al *Götterapparat* sostituisce avvenimenti del recente passato dominati da un Fato spietato, il mito entra in gioco e interagisce con la storia³⁵. La scelta di narrare un avvenimento storico come il *bellum civile* non comporta infatti un'estromissione radicale del materiale mitico, che invece è chiamato in causa come paradigma degli eventi storici stessi. Il conflitto fra Cesare e Pompeo appare perciò da una parte come l'ultimo anello in ordine di tempo di una catena di conflitti in seno a Roma, dall'altra come la realizzazione storica di vicende del mito³⁶. Nella scelta

³³5, 177b-182: *Venit aetas omnis in unam / congeriem miserumque premunt tot saecula pectus: / tanta patet rerum series atque omne futurum / nititur in lucem vocemque petentia fata / luctantur: non prima dies, non ultima mundi, / non modus Oceani, numerus non derat harenae.*

³⁴ 5, 198-203a: *Custodes tripodes fatorum arcanaque mundi / tuque, potens veri, Paeon, nullumque futuri / a superis celate diem, suprema ruentis / imperii caesosque duces et funera regum / et tot in Hesperio conlapsas sanguine gentis / cur aperire times?*

³⁵ Cfr. Esposito 1987, 75. Piuttosto riduttivo Gagliardi 1989, 114: "... (Lucano) non crede più al mito, e se ne serve quindi non come qualcosa di vivo, ma come mero procedimento tecnico per chiarire una scena, ovvero come semplice momento d'evasione".

³⁶ L'archetipo storico-leggendario della guerra civile fra Cesare e Pompeo è costituito dall'uccisione di Remo da parte di Romolo (cfr. 1, 93-95); chiaro poi il riferimento alla guerra fra Mario e Silla, che viene rievocata dai *cives* anziani in 2, 64-233 (sul tema si veda Casamento 2005).

del materiale Lucano predilige naturalmente le vicende mitologiche di contese fraterne, che assurgono a paradigma della guerra civile: si spiega così ad esempio la massiccia presenza nel *Bellum civile* della saga tebana, con il conseguente accostamento di Cesare e Pompeo a Eteocle e Polinice³⁷. Nel contempo la Roma dilacerata dal conflitto appare anticipata da Troia, che tuttavia era destinata dopo la sua caduta alla rinascita: nel poema lucaneo tale prospettiva futura viene drasticamente cancellata e nessun riscatto è possibile dopo l'annientamento³⁸. Il valore paradigmatico del mito nel *Bellum civile* appare chiaro dalla straordinaria concentrazione di riferimenti, *exempla*, similitudini mitologiche nel libro I, che ha la funzione di introdurre l'argomento del poema e di mettere in luce la portata cosmica della guerra civile. La presenza nel poema delle principali saghe mitiche comporta inoltre il riconoscimento della tradizione poetica precedente e dei vari generi letterari. Il mito di Troia, ad esempio, permette a Lucano di ricollegarsi all'epica di Omero e Virgilio; la saga degli Argonauti e il ciclo tebano invece alla tragedia.

Anche le figure mitologiche (maschili e femminili) assumono nel *Bellum civile* il valore di paradigmi universali e proprio per questo vengono richiamate soprattutto nelle similitudini riferite a personaggi del poema oppure nei momenti di maggiore tensione narrativa³⁹. Nella nostra trattazione esamineremo tre figure di donne del mito – Medea, Agave, Elena⁴⁰ – che rappresentano con diverse sfumature la crudeltà, la follia e il carattere rovinoso della guerra civile. Non è un caso se alle prime due è paragonato Cesare e all'ultima Cleopatra: il condottiero romano e la regina egiziana fanno perciò rivivere nella storia queste figure e nel contempo ne costituiscono il superamento.

Più complesso è il caso di Medusa, protagonista del lungo *excursus* eziologico del libro IX sull'origine dei serpenti libici (vv. 618-699), sulla cui funzione discuteremo diffusamente. Questa digressione anticipa la lotta di Catone con i rettili e la colloca su uno sfondo mitico, in cui il condottiero viene accostato a due eroi che si sono confrontati con una dimensione bestiale, Ercole e Perseo.

³⁷ Il mito tebano è richiamato esplicitamente nel proemio quando, fra i prodigi che preannunciano la guerra civile, è descritta la scissione in due lingue del fuoco di Vesta: *Vestali raptus ab ara / ignis et ostendens confectas flamma Latinas / scinditur in partes geminoque cacumine surgit / Thebanos imitata rogos* (1, 549b-552a).

³⁸ Sul tema si veda Narducci 2002, 80-85.

³⁹ Sulle similitudini lucanee si veda Aymard 1951.

⁴⁰ Medea e Agave verranno trattate nel capitolo X, mentre di Elena parleremo nel capitolo dedicato a Cleopatra.

9. *Women's networks* nel *Bellum civile*?

In un contributo dedicato ai personaggi femminili dell'*Eneide* Alison Keith⁴¹ ha giustamente messo in luce che nel poema virgiliano è possibile rilevare l'esistenza di una vera e propria rete di rapporti fra le donne (*women's networks*): queste infatti collaborano l'una con l'altra, si aiutano a vicenda, ricorrono all'assistenza di altre per portare a termine i loro progetti. Gli esempi sono numerosi: si pensi all'affettuoso rapporto fra Didone e la sorella Anna, alla collaborazione fra Giunone e Venere al fine di far sbocciare l'amore fra la regina cartaginese ed Enea, oppure all'azione della Furia Alletto, che, sollecitata da Giunone, spezza l'alleanza fra Troiani e Latini.

Un criterio analogo di ricerca non può essere applicato al *Bellum civile*, in cui si può notare, al contrario, la mancanza di rapporti e di dialogo fra i personaggi femminili. Questi interagiscono esclusivamente con i *partners* maschili, strutturando così nel poema una serie di coppie per lo più isolate l'una rispetto all'altra. Le uniche eccezioni sono costituite dal triangolo Pompeo-Giulia-Cornelia, che lega, sia pure in un rapporto di rivalità, le due donne, e dal breve accenno di Marzia a Cornelia in 2, 348-349 (*da mihi castra sequi: cur tuta in pace relinquar / et sit civili propior Cornelia bello?*), indizio della conoscenza da parte della moglie di Catone dell'eccezionalità della condizione di Cornelia. Quest'ultima, che tra l'altro risulterà l'unica ad interagire con uomini diversi dal marito quando comunicherà il testamento del Magno a Sesto e a Gneo (9, 84-97), è inoltre l'unico personaggio femminile del poema a godere dell'appoggio di altre donne, che però restano anonime: si tratta delle *matres* di Lesbo, che durante l'assenza di Pompeo si occupano di lei apprezzandone la discrezione e la nobiltà d'animo (8, 63-158). Ricordiamo infine la scena corale del libro II, in cui un gruppo di donne romane si abbandona a manifestazioni di lutto e alle rampogne verso gli dei poco dopo lo scoppio della guerra (2, 28-42).

In una condizione marginale è la Pizia Femonoe, che vive isolata a Delfi ed è costretta ad interagire con Appio; relegata volutamente ai margini della società ma contenta del contatto con gli altri è Eritto, che soddisfa con piacere la richiesta di Sesto Pompeo. La mancanza di rapporti fra i personaggi femminili è dovuta anche alla struttura del poema, che, articolato in quadri narrativi isolati l'uno dall'altro (ma nel contempo connessi l'uno all'altro mediante la ricorrenza di immagini e di motivi), non facilita l'interazione fra i personaggi.

⁴¹ Keith 2006.

10. Le donne del *Bellum civile* e la poetica del dolore

La connotazione di *funus mundi* che la guerra civile assume nel *Bellum civile* spiega la straordinaria frequenza di immagini e metafore relative alla morte e al lutto. Il dolore e la sua manifestazione diventano così la cifra del poema, permettendoci di interpretare in questa chiave anche la funzione dei personaggi femminili. Il compianto dei defunti era compito specifico delle donne e per questo non c'è da stupirsi se l'atteggiamento del lutto accomuna molte delle figure femminili lucanee, acquisendo per ciascuna un particolare valore.

Cornelia è rappresentata costantemente come donna sensibile e sofferente, che tende ad abbandonarsi al lamento ogniquale volta il destino le impedisce di stare accanto a Pompeo: il suo è quindi il dolore di una moglie che non riesce ad accettare la lontananza dal marito⁴². Il dolore e il *cultus* del lutto è invece per Marzia più formale; la sua *maestitia* è una sorta di “dovere istituzionale” della *vidua* e pure un mezzo per suscitare la stima di Catone⁴³. La scarna cerimonia con cui i due rinnovano il vincolo coniugale assume le caratteristiche di un rito funebre più che un di matrimonio (2, 350-380).

Ben diversa è invece la funzione e lo scopo del dolore per Cleopatra, che finge questo sentimento consapevole delle potenzialità seduttive che esso potrebbe esercitare su Cesare; simulando afflizione per il suo *status* di esule, la regina convince il suo illustre interlocutore ad aiutarla a recuperare il trono d'Egitto⁴⁴. Prova dello stato di emergenza in cui versa l'Urbe sono invece i gemiti e il *cultus* del lutto della personificazione di Roma che appare a Cesare sul Rubicone: l'aspetto dimesso della Patria, che cerca *in extremis* di impedire la guerra, è già indizio del fallimento di questo estremo tentativo⁴⁵.

⁴² Non è un caso se la letteratura successiva ha recepito Cornelia come eroina del lamento, cfr. il cap. XIII, 236-239.

⁴³ Cfr. 2, 333b-337: *Sed, postquam condidit urna / supremos cineres, miserando concita voltu, / effusas laniata comas contusaque pectus / verberibus crebris cineresque ingesta sepulchri / (non aliter placitura viro), sic maesta profatur.*

⁴⁴ 10, 82-85a: *Quem formae confisa suae Cleopatra sine ullis / tristis adit lacrimis, simulatum compta dolorem / qua decuit, veluti laceros dispersa capillos, / et sic orsa loqui.*

⁴⁵ 1, 186-190a: *ingens visa duci patriae trepidantis imago / clara per obscuram voltu maestissima noctem / turrigero canos effundens vertice crines / caesarie lacera nudisque adstare lacertis / et gemitu permixta loqui.* Per il lamento collettivo di un gruppo di anonime matrone dopo lo scoppio della guerra civile (2, 20-42) rimandiamo al cap. XII.

I passi del *Bellum civile* sono citati secondo l'edizione a cura di R. Badali, *Lucani opera*, Roma 1992.

Parte prima
I personaggi storici

CAPITOLO I

BELLVM TE FACIET CIVILE MEVM: GIULIA

1. Una panoramica bibliografica

Come la maggior parte delle figure femminili del *Bellum civile*, il personaggio di Giulia, figlia di Cesare e quarta moglie di Pompeo, non ha goduto di molta attenzione da parte della critica. La bibliografia a nostra disposizione consiste soltanto nei due contributi di Batinski 1993 e Manzoni 2002¹, oltre che nel già citato articolo di Concetta Finiello². Ricordiamo inoltre le belle pagine inserite in lavori di più ampio respiro di E. Narducci e di Christine Walde, dedicate in particolare alla scena del poema in cui Giulia compare in sogno a Pompeo (3, 8-40)³.

La figura di Giulia riveste un ruolo importante nel *Bellum civile*, sebbene lo spazio a lei riservato sia esiguo. Il destino della giovane figlia di Cesare, morta prematuramente nel 54 a.C., è indissolubilmente legato a quello di Roma: le sue nozze con Pompeo permettono la creazione di un legame di sangue e di un'alleanza fra i due *duces*, il primo triumvirato, mentre la sua morte comporta la fine di questo accordo politico, contribuendo a far precipitare Roma nella guerra civile.

Lo scopo del presente capitolo è analizzare il personaggio in tutte le sue sfaccettature: in Giulia Lucano riesce infatti a fondere efficacemente storia, epica, leggenda, tragedia ed elegia, facendone una figura complessa. Sulla base delle fonti cercheremo di tracciare un ritratto della Giulia storica; dopo di che analizzeremo i passi del poema in cui Giulia compare o viene menzionata, rilevando la ricorrenza di alcuni *Leitmotive* che fanno riferimento all'importante funzione coesiva da lei rivestita nell'ambito della sua famiglia e dello stato. Concluderemo la trattazione con l'analisi della scena in cui Giulia compare in sogno a Pompeo.

¹ Batinski 1993 vede nella figura di Giulia una delle tre personificazioni della *res publica* romana, assieme a Marzia e alla Patria che compare a Cesare sul Rubicone; Manzoni 2002 analizza le fonti storiche relative a Giulia, evidenziando soprattutto la sua funzione di garante della concordia fra Cesare e Pompeo.

² Finiello 2005, 169-172.

³ Narducci 2002, 287-290; Walde 2001, 389-399. Sulla scena del sogno si vedano anche Bouquet 2001, 81-86; Stok 1996; Grillone 1967, 94-96.

2. La Giulia storica

La movimentata vita matrimoniale di Pompeo costituisce senza dubbio un buon esempio della funzione politica del matrimonio romano. Giulia e Cornelia non furono infatti le uniche mogli del condottiero: Pompeo si sposò ben cinque volte⁴. Nell'86 a.C. egli si unì ad Antistia, figlia del pretore Publio Antistio, di fronte al quale egli era comparso per rispondere dell'accusa di sottrazione di beni pubblici (Plut. *Pomp.* 4, 1-6): in quell'occasione riuscì con la propria abilità retorica ad impressionare il pretore, il quale, dopo averlo assolto dall'accusa, gli diede in sposa la figlia. Il matrimonio durò solo fino all'82 a.C., quando Silla e la moglie Metella convinsero Pompeo a divorziare da Antistia per prendere in moglie Emilia, figliastro del futuro dittatore a vita⁵. La donna morì di parto poco tempo dopo. Con la terza moglie Mucia, figlia di Q. Muzio Scevola, Pompeo riuscì a creare una serie di legami con la *gens Metella*. Celebrate nel 79 a.C., queste nozze furono assai durature e videro la nascita di Pompea e dei due fratelli Gneo e Sesto, che compaiono anche nel *Bellum civile*⁶. Per cause non specificate dagli storici i due coniugi divorziarono nel 62. Tre anni dopo, nel 59 a.C., Pompeo era arrivato al culmine del suo potere politico: con Cesare e Crasso aveva infatti costituito il cosiddetto primo triumvirato, per suggellare il quale egli sposò Giulia, figlia di Cesare e di sua moglie Cornelia figlia di Cinna, nonostante fosse già fidanzata con Q. Servilio Cepione. Quest'ultimo fu a sua volta compensato della perdita di Giulia con Pompea, figlia di Pompeo, come leggiamo in Plutarco (*Pomp.* 47, 10; *Caes.* 14, 7). Anche se celebrato essenzialmente per rafforzare un'alleanza politica, questo matrimonio fu felice, perché, a quanto ci informano le fonti, era fondato su un saldo e profondo sentimento d'amore. I due coniugi furono sempre l'uno accanto all'altra, tanto che a Pompeo fu più volte rimproverato il fatto di trascurare i propri doveri politici a causa della moglie:

⁴ Sulle mogli di Pompeo si veda Haley 1985.

⁵ Cfr. Plut. *Pomp.* 9, 2-3.

⁶ A Sesto e a Gneo spetterà il compito di portare avanti il conflitto dopo la morte del padre (cfr. 9, 84-97, in cui Cornelia comunica loro le ultime volontà di Pompeo). Sesto Pompeo, personaggio presentato da Lucano come figlio indegno del Magno, è il protagonista della celebre *Erichthosszene*: è lui a cercare l'aiuto della strega Eritto per conoscere in anticipo l'esito della guerra civile (sulla sua figura storica e letteraria importante Powell-Welch 2002).

Ταχὺ μέντοι καὶ αὐτὸς ἐμαλάσσετο τῷ τῆς κόρης ἔρωτι, καὶ προσεῖχεν ἐκείνη τὰ πολλά, καὶ συνδιημέρευεν ἐν ἀγροῖς καὶ κήποις, ἡμέλει δὲ τῶν κατ'ἀγορὰν πραπτομένων, ὥστε καὶ Κλώδιον αὐτοῦ καταφρονῆσαι δημαρχοῦντα τότε, καὶ θρασυτάτων ἄψασθαι πραγμάτων.

(Plut. Pomp. 48, 8)

Plutarco si riferisce agli anni in cui Pompeo era in lotta con Clodio e in discordia con il senato. Un suo sostenitore, Q. Terenzio Culleone, gli suggerì di rompere con Cesare e quindi di divorziare da Giulia: Pompeo non volle seguire questo consiglio, perché era troppo affezionato alla moglie (Plut. Pomp. 49, 4). Il poligrafo greco e Valerio Massimo raccontano inoltre un altro episodio che dà un'idea di quanto i due sposi fossero legati. Durante alcuni tafferugli scoppiati in occasione delle elezioni degli edili gli abiti di Pompeo si macchiarono di sangue; il condottiero li cambiò e ordinò a uno schiavo di portare a casa quelli sporchi. Alla vista delle vesti imbrattate di sangue Giulia pensò che il marito fosse rimasto ucciso e per il dolore perse il bambino che portava in grembo:

Consimilis adfectus Iuliae C. Caesaris filiae adnotatus est. Quae, cum aediliciis comitiis Pompei Magni coniugis sui vestem cruore respersam e campo domum relatum vidisset, territa metu ne qua ei vis esset adlata, exanimis concidit partumque, quem utero conceptum habebat, subita animi consternatione et gravi dolore corporis eicere coacta est, magno quidam cum totius terrarum orbis detrimento, cuius tranquillitas tot civilium bellorum truculentissimo furore perturbata non esset, si Caesaris et Pompei concordia communis sanguinis vinculo constricta mansisset.

(Val. Max. 4, 6, 4)

ἐν δ' οὖν ἀγορανομικοῖς ἀρχαρεσίοις εἰς χεῖράς τινων ἐλθόντων, καὶ φονευθέντων περὶ αὐτὸν οὐκ ὀλίγων, ἀναπλησθεῖς αἵματος ἤλλαξε τὰ ἱμάτια. πολλοῦ δὲ θοροῖου καὶ δρόμου πρὸς τὴν οἰκίαν γενομένου τῶν κομιζόντων τὰ ἱμάτια θεραπόντων, ἔτυχε μὲν ἡ κόρη κύουσα· θρασυμένη δὲ τὴν τήβεννον, ἐξέλιπε καὶ μόλις ἀνήνεγκεν, ἐκ δὲ τῆς ταραχῆς ἐκείνης καὶ τοῦ πάθους ἀπήμβλωσεν. ὅθεν οὐδ' οἱ μάλιστα μεμφόμενοι τὴν πρὸς Καίσαρα Πομπηίου φιλίαν ἠτιῶντο τὸν ἔρωτα τῆς γυναικός.

(Plut. Pomp. 53, 3-5)

In seguito Giulia rimase ancora una volta incinta, ma la bambina sopravvisse solo pochi giorni dopo la nascita e lei stessa morì di parto⁷. Pompeo aveva intenzione di seppellire la giovane moglie nella sua villa Albana ma il popolo, per affetto verso la donna, decise di propria iniziativa di collocarne il corpo nel Campo Marzio (Plut. *Pomp.* 53, 5-6)⁸. La morte di Giulia, avvenuta nel 54 a.C. poco prima di quella di Crasso a Carre, determinò lo sfaldamento del primo triumvirato e portò al nuovo matrimonio di Pompeo con Cornelia, figlia di Metello Scipione e vedova del giovane Crasso, figlio del triumviro⁹. La nuova moglie aveva molte qualità in comune con la defunta Giulia, dato che era giovane, di aspetto piacevole e di vasta cultura. Anche Cornelia fu profondamente amata dal marito, e pure in questo caso Pompeo fu accusato di trascurare a causa sua la città e la sua attività politica: come abbiamo già anticipato, Lucano fa della problematicità del rapporto fra eros e politica uno dei tratti più umani e sofferti del suo personaggio Pompeo, che costituisce un esempio della crisi dell'etica eroica¹⁰.

Gli storici, che menzionano Giulia solo di sfuggita, mettono in rilievo (come pure Lucano nel proemio del *Bellum civile*) le gravi conseguenze che la morte della donna ebbe sul destino di Roma, insistendo sul fatto che la presenza di Giulia fungeva da collante nell'alleanza fra Pompeo e Cesare: sia Velleio Patercolo che Floro la presentano infatti come garante della concordia fra suocero e genero¹¹.

⁷ Secondo la maggioranza delle fonti si trattava di una femmina (Suet. *Iul.* 26), mentre secondo Vell. 2, 47, 2 il figlio di Giulia e Pompeo era un maschio.

⁸ Della sepoltura nel Campo Marzio abbiamo rapida menzione nella *periocha* liviana 106: *Iulia Caesaris filia, Pompei uxor, decessit, honosque ei a populo habitus est ut in campo Martio sepeliretur*. Livio deve aver lasciato un certo spazio alla figura di Giulia, se non altro per le implicazioni politiche del suo matrimonio e della sua morte; ulteriore prova sono le testimonianze di Floro e Velleio Patercolo, eredi della tradizione liviana.

⁹ Plut. *Pomp.* 55.

¹⁰ A tale proposito rimandiamo al § 6 dell'*Introduzione*.

¹¹ Vell. 2, 47, 2: *Quarto ferme anno, Caesar morabatur in Galliis, cum medium iam ex invidia potentiae male cohaerentis inter Cn. Pompeium et C. Caesarem concordiae pignus Iulia, uxor Magni, decessit; atque omnia inter destinatos tanto discrimini duces dirimente Fortuna filius quoque parvus Pompei, Iulia natus, intra breve spatium obiit*; Flor. *epit.* 2, 13, 13: *Crassi morte apud Parthos et morte Iuliae Caesaris filiae, quae nupta Pompeio generi socerique concordiam matrimonii foedere tenebat, statim aemulatio erupit*. Cfr. anche Sen. *cons. Marc.* 14, 3: *C. Caesar cum Britanniam peragraret nec oceano continere felicitatem suam posset, audit decessisse filiam publica secum fata ducentem*. Si veda in proposito Manzoni 2002.

Sono proprio i dati storici a costituire il punto di partenza per la creazione della Giulia lucanea.

3. Giulia e la semantica del sangue

Nel proemio del *Bellum civile* la morte di Giulia, insieme a quella di Crasso¹², è presentata da Lucano come una delle cause del conflitto:

*Nam pignora iuncti
sanguinis et diro feralis omine taedas
abstulit ad manis Parcarum Iulia saeva
intercepta manu. Quod si tibi fata dedissent
maiores in luce moras, tu sola furentem
inde virum poterat atque hinc retinere parentem
armatasque manus excusso iungere ferro,
ut generos soceris mediae iunxere Sabinae.
Morte tua discussa fides bellumque movere
permissum ducibus.*

115

120

(1, 111b-120a)

Il poeta introduce Giulia facendo riferimento al figlio avuto con Pompeo, frutto di un matrimonio funesto (v. 112: *diro feralis omine taedas*) che è qui descritto con il motivo elegiaco dello scambio fiaccole nuziali-torce funebri, a indicarne le rovinose conseguenze¹³. La vicenda di Giulia è un buon esempio della forte valenza politica del matrimonio romano, il cui scopo era quello di unire più gruppi familiari tramite la generazione di figli e quindi la creazione di nuovi legami di parentela. Nell'istituto del matrimonio si realizza dunque la cosiddetta

¹² Cfr. 1, 99-100a: *nam sola futuri / Crassus erat belli medius mora*. Lucano definisce il triumviro *belli mora*, che è un *cliché* tipico dell'epica. Esso viene utilizzato nella tradizione omerica per indicare colui che rinvia la vittoria del nemico; con il significato di "colui che impedisce la guerra" è utilizzato per la prima volta da Seneca nelle *Phoenissae* in riferimento a Giocasta (v. 458).

¹³ Su questo *topos* si vedano Rehm 1994 e Barchiesi 1992, 162. Esso divenne frequente nei poeti di età neroniana, che, nell'intenzione di introdurre episodi in grado di suscitare orrore, trasformano in funerale il momento festoso del matrimonio (cfr. Castagna 2002, 466-467); un buon esempio è costituito dalle seconde nozze di Catone e Marzia, descritte da Lucano in 2, 350-380 (si veda il cap. III, 96-100).

funzione “connettiva” del sangue, che diventa pure l’elemento di contrassegno dell’alleanza politica: attraverso i figli, che fondono insieme due correnti di sangue, si realizza l’unione fra due famiglie¹⁴. Per questo motivo il bambino che Giulia aveva appena dato alla luce e che morì pochi giorni dopo la madre è definito ai vv. 111-112 *pignora iuncti / sanguinis*, “pegno dell’unione di sangue” fra Cesare e Pompeo. Questa espressione trova riscontro nella fonti storiche da noi in precedenza citate: Velleio Patercolo definisce Giulia *concordiae pignus*, Floro afferma che la sua presenza manteneva la concordia grazie al vincolo del matrimonio (*generi socerique concordiam matrimonii foedere continebat*), e dello stesso tono sono le parole di Valerio Massimo (*si Caesaris et Pompei concordia communis sanguinis vinculo constricta mansisset*)¹⁵. La concordanza fra le fonti storiche fa ben supporre che sulla stessa lunghezza d’onda dovesse essere pure la testimonianza di Livio. Il verbo *iungere*, che esprime la dimensione politica e vitale del sangue¹⁶ e mette in evidenza l’azione “connettiva” della giovane donna, compare oltre che ai vv. 111-112 (*pignora iuncti / sanguinis*), anche ai v. 117 (*armatasque manus ... iungere*) e v. 118 (*ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*). È inoltre da segnalare in questa sezione l’uso mirato del lessico della parentela: Lucano definisce infatti Cesare e Pompeo dal punto di vista di Giulia rispettivamente come *parens* e *vir* (v. 116). La presentazione di Giulia culmina con la prima delle similitudini storiche del *Bellum civile*: se non fosse morta prematuramente, Giulia avrebbe potuto impedire lo scontro fra genero e suocero e rivestire così la stessa funzione delle donne Sabine (v. 118: *ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*), qui richiamate esplicitamente come *exemplum* di capacità di mediazione e di ricomposizione dell’unità della *civitas*. Su questa similitudine ci soffermeremo più avanti.

La semantica del sangue ricorre in tutti i passi in cui Giulia viene menzionata. Lucano richiama in modo analogo il legame di parentela fra Cesare e Pompeo in 5, 471-475, nel contesto di un’appassionata apostrofe al Magno. Gli eserciti nemici sono entrambi giunti in Epiro e sono accampati l’uno di fronte all’altro, pronti al combattimento. Questa sarà per Cesare – dice il poeta – l’ultima occasione di guardare da vicino il genero: infatti di lì a poco avrebbe potuto vederne soltanto il cadavere sulla spiaggia egiziana:

¹⁴ Cfr. Guastella 1985.

¹⁵ Cfr. n. 11.

¹⁶ Guastella 1985, 57ss.

*Hoc Fortuna loco tantae duo nomina famae
 composuit miserique fuit spes inrita mundi
 posse duces parva campi statione diremptos* 470
*admotum damnare nefas: nam cernere voltus
 et voces audire datur multosque per annos
 dilectus tibi, Magne, socer post pignora tanta,
 sanguinis infausti subolem mortemque nepotum,*
te nisi Niliaca propius non vidit harena. 475

(5, 468-475)

Anche in questo caso si allude all'unione di sangue fra Cesare e Pompeo realizzata tramite Giulia, qui essa stessa definita *pignus* (v. 469: *post pignora tanta*)¹⁷; la bambina nata dal matrimonio con il Magno è presentata come il frutto di un'unione sfortunata (v. 474: *sanguinis infausti subolem*)¹⁸. Il motivo del sangue torna inoltre alla fine del libro IX, nella celebre scena in cui Cesare simula un pianto di fronte al capo mozzato di Pompeo¹⁹. Il poeta si rivolge a lui con un'indignata apostrofe, in cui mette in rilievo la totale indifferenza di Cesare verso i legami familiari (*foedera ... generis*), la sua *impietas*:

O sors durissima fati!
Huncine tu, Caesar, scelerato Marte petisti,
qui tibi flendus erat? Non mixti foedera tangunt
te generis nec gnata iubet maerere neposque:
credis apud populos Pompei nomen amantis 1050
hoc castris prodesse tuis.

(9, 1046b-1051a)

¹⁷ Il plurale *pignora* potrebbe essere riferito non solo a Giulia, ma anche ai due figli concepiti con Pompeo (cfr. Barratt 1979 *ad loc.*, 155); ma ci sembra più probabile che il poeta intenda qui solo la donna, tanto più che i bambini vengono menzionati subito dopo (v. 474: *mortemque nepotum*).

¹⁸ Cfr. Housman ad 5, 474: *infaustus sanguis dicitur Caesaris et Pompei in Iuliae prole mixtus*.

¹⁹ Per un'analisi della scena si veda Tschiedel 1985.

Veniamo infine al libro X, quando in un'apostrofe a Giulia Lucano depreca il comportamento di Cesare, colpevole di aver intrecciato una relazione adulterina con Cleopatra dalla quale nascerà un figlio illegittimo, Cesarione:

*Pro pudor! Oblitus Magni tibi, Iulia, fratres
obscaena de matre dedit partesque fugatas
passus in extremis Libyae coalescere regnis
tempora Niliaco turpis dependit amori,
dum donare Pharon, dum non sibi vincere mavolt.*

80

(10, 77-81)

Giulia, appartenente alla nobile *gens Iulia*, a causa dell'infame condotta del padre si trova affiancata da un fratello nato *obscaena de matre*, che per così dire contamina quel suo nobile sangue che a suo tempo aveva unito due famiglie.

4. *Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*: Giulia e le Sabine

In un contributo del 1995 R. Brown²⁰ osserva che nella sua elaborazione dell'episodio delle Sabine Livio fa svolgere a queste donne quella funzione di mediazione fra suoceri e generi che Giulia non poté espletare fra Cesare e Pompeo: in altre parole lo storico patavino, suggestionato dalle analogie fra quell'antico episodio leggendario e un avvenimento del recente passato, avrebbe scritto queste pagine della sua opera storica pensando alla vicenda di Giulia, Cesare e Pompeo. Nella leggenda delle Sabine come in quella di Giulia è infatti l'esaltazione della *pietas* familiare, valore che si estende all'ambito ben più ampio della società e dello stato²¹. Sarà ora opportuno dare uno sguardo alle due

²⁰ Brown 1995.

²¹ Cfr. Brown 1995, 317: "For Livy, the war between the Romans and Sabines and the intervention of the women must have had a special resonance with the recent civil wars. So close indeed is the relationship between the opposing sides, so eloquently emphasized by the Sabine women, that the war between the Romans and the Sabines takes on the complexion of a civil war. Specifically, it echoes the war between Pompey and Caesar, inasmuch as the marriage of Pompey to Julia made it possible to think of the civil war as a contest between son-in-law and father-in-law (even though Julia had been dead for five years when it started!)". Cfr. anche Petrone 1996, 36ss.; Jal 1963, 402ss. Le Sabine non

versioni dell'episodio fornitaci rispettivamente da Livio e da Ovidio nei *Fasti*, poiché da questa lettura emergeranno dati interessanti. Il racconto liviano raggiunge il momento di massima tensione quando le donne Sabine entrano impavide nel campo di battaglia noncuranti dei dardi e cercano di riportare la pace fra i mariti e i genitori, ovvero fra suoceri e generi:

(1) *Tum Sabinae mulieres, quorum ex iniuria bellum ortum erat, crinibus passis scissaque veste, victo malis muliebri pavore, ausae se inter tela volantia inferre, ex transverso impetu facto dirimere infestas acies, dirimere iras, (2) hinc patres, hinc viros orantes, ne sanguine se nefando soceri generique respergerent, ne parricidio macularent partus suos, nepotum illi, hi liberum progeniem. (3) 'Si adfinitatis inter vos, si conubii piget, in nos vertite iras; nos causa belli, nos volnerum ac caedium viris ac parentibus sumus; melius peribimus quam sine alteris vestrum viduae aut orbae vivemus'. (4) Movet res cum multitudinem tum duces; silentium et repentina fit quies; inde ad foedus faciendum duces prodeunt; nec pacem modo, sed civitatem unam ex duabus faciunt. Regnum consociant; imperium omne conferunt Romam.*

(Liv. 1, 13, 1-4)

Il racconto di Ovidio presenta qualche differenza rispetto alla versione liviana, poiché l'intervento delle donne fra i due eserciti schierati si colloca prima dell'inizio della battaglia. Pare esplicito il riferimento alla guerra civile fra Cesare e Pompeo, dato che il poeta presenta lo scontro fra Romani e Sabini come il primo momento in cui i suoceri impugnarono le armi contro i generi (v. 202: *tum primum generi intulit arma socer*)²²:

*Iamque fere raptae matrum quoque nomen habebant,
tractaque erant longa bella propinqua mora:
Conveniunt nuptae dictam Iunonis in aedem,
quas inter mea sic et nurus ausa loqui:
'O pariter raptae, quoniam hoc commune tenemus,
non ultra lente possumus esse piae.
Stant acies: sed utra di sint pro parte rogandi*

205

sono l'unico esempio di figure femminili mediatrici della pace nell'opera di Livio (si pensi ad esempio a Veturia, madre di Coriolano).

²² Di questo parere è Frazer 1929 *ad loc.*, 57.

<i>eligite; hinc coniunx, hinc pater arma tenet.</i>	210
<i>Quaerendum est viduae fieri malitis an orbae.</i>	
<i>Consilium vobis forte piumque dabo'.</i>	
<i>Consilium dederat: parent, crinesque resolvunt</i>	
<i>maestaque funerea corpora veste tegunt.</i>	
<i>Iam steterant acies ferro mortique paratae,</i>	215
<i>iam lituus pugnae signa daturus erat,</i>	
<i>cum raptae veniunt inter patresque virosque,</i>	
<i>inque sinu natos, pignora cara, tenent.</i>	
<i>Ut medium campi passis tetigere capillis,</i>	
<i>in terram posito procubere genu:</i>	220
<i>et, quasi sentirent, blando clamore nepotes</i>	
<i>tendebant ad avos bracchia parva suos.</i>	
<i>Qui poterat, clamabat avum tum denique visum,</i>	
<i>et, qui vix poterat, posse coactus erat.</i>	
<i>Tela viris animique cadunt, gladiisque remotis</i>	225
<i>dant soceri generis accipiuntque manus,</i>	
<i>laudatasque tenent natas, scutoque nepotem</i>	
<i>fert avus: hic scuti dulcior usus erat.</i>	

(Ov. *fast.* 3, 203-228)

In queste pagine di Livio e di Ovidio è facile rintracciare motivi presenti anche nel proemio del *Bellum civile*. Si noti per esempio sia nel testo liviano che in quello ovidiano l'accostamento ad effetto dei termini di parentela, che mira ad enfatizzare l'empietà di questa guerra fra Romani e Sabini (Liv. 1, 13, 2: *hinc patres, hinc viros orantes*; Ov. *fast.* 3, 202: *tum primum generi intulit arma socer* e 210: *hinc coniunx, hinc pater arma tenet*; Liv. 1, 13, 2: *ne se sanguine nefando soceri generique respergerent*. Inoltre si confronti Liv. 1, 13, 3: *viduae aut orbae* con Ov. *fast.* 3, 211: *quaerendum est viduae fieri malitis an orbae*. Come già è stato osservato, Lucano sfrutta sistematicamente la valenza patetica dei termini di parentela allo scopo di presentare il suo *bellum plus quam civile* quale guerra in seno alla famiglia. In particolare, in 1, 116 possiamo osservare la ripresa della stessa struttura oppositiva del testo liviano e ovidiano, marcata dagli avverbi *inde* e *hinc*: *tu sola furentem / inde virum poterat atque hinc retinere parentem* (cfr. Liv. 1, 13, 2: *hinc patres, hinc viros orantes*; Ov. *fast.* 3, 210: *hinc coniunx, hinc pater arma tenet*). La sequenza di antitesi del testo liviano, qui ridotta da Lucano alla semplice correlazione *inde ... hinc*, riesce a riprodurre verbalmente la

centralità fisica e familiare sia delle Sabine che di Giulia, poste in mezzo ai due contendenti. Si noti infine in 1, 118 il significativo accostamento dei sostantivi *socer* e *gener* anche all'interno della similitudine.

Sia Livio che Lucano enfatizzano il motivo della *fides*, che nei rispettivi casi porta a un esito differente: se la forza mediatrice delle Sabine fa sì che i comandanti dei due schieramenti non solo trattino la pace, ma anche stipulino un patto di alleanza (*inde ad foedus faciendum duces prodeunt*), la morte di Giulia ha invece l'effetto di cancellare il *foedus* fra i triumviri (si veda infatti 1, 119: *morte tua discussa fides*; cfr. anche 1, 4: *rupto foedere regni*).

Il racconto di Livio mette infine in primo piano il motivo della *concordia*: nell'epilogo dell'episodio lo storico afferma che dopo la mediazione delle donne *non modo commune sed concors etiam regnum duobus regibus fuit* (Liv. 1, 13, 8). Lucano definisce il primo triumvirato *communis* ma non *concors*, cioè esso è privo di quella consonanza di intenti necessaria al bene della *res publica*. Si veda in proposito l'apostrofe a Roma in 1, 84-86: *tu causa malorum / facta tribus dominis communis, Roma, nec umquam in turbam missi feralia foedera regni*: Roma è possesso comune di tre padroni, che però a causa della loro sete di potere sono *male concordēs* (1, 87). Abbiamo già visto come pochi versi dopo l'alleanza fra i triumviri viene efficacemente definita con la *iunctura* oraziana *concordia discors* (v. 98): Lucano applica il concetto empedocleo dell'armonia fra gli opposti ad un accordo politico, il cui fallimento ebbe conseguenze sul piano cosmico. L'acquisizione della *concordia* sarebbe dunque stata possibile soltanto se Giulia avesse messo in gioco la sua capacità mediatrice, come a suo tempo avevano fatto le legendarie Sabine.

Assai degno di nota è infine il fatto che Ovidio, al contrario di Livio, faccia giocare un ruolo importante anche ai bambini, che le donne portano sul campo di battaglia: definiti *pignora cara*, essi costituivano il suggello della fusione fra i due popoli operata dal matrimonio (Ov. *fast.* 3, 218).

Possiamo concludere che nella rielaborazione lucanea della vicenda di Giulia, Cesare e Pompeo il ricordo di questo episodio leggendario, già portato in forma letteraria da Livio e Ovidio, abbia giocato un ruolo determinante. La Giulia lucanea incarna come le Sabine i più nobili *Wertbegriffe* della civiltà romana (*pietas, fides, concordia*), che però a causa dell'inesorabile volere del fato non possono che restare a un livello potenziale. L'esito felice dell'azione mediatrice esercitata dalle donne sabine conosce infatti nella storia degli ultimi anni della repubblica un drammatico rovesciamento.

5. L'influsso del mito tebano: Giulia e Giocasta

In un ricco contributo del 2005 Annemarie Ambühl²³ ha messo in luce l'importanza dell'influsso della saga tebana sulla rappresentazione lucanea della guerra civile. La vicenda dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice, protagonisti di uno scontro fratricida, era molto attuale nella Roma insanguinata dai conflitti civili: le tragedie che avevano portato sulla scena la saga tebana erano ben presenti nell'immaginario collettivo dei Romani. Tebe diventò una sorta di corrispondente mitologico di Roma e lo scontro fra Eteocle e Polinice un archetipo della guerra fra Cesare e Pompeo. Come ha osservato A. Barchiesi, "l'immagine dei Sette che assaltano Tebe guidati da una fazione tebana si imponeva come memento simbolico delle discordie distruttive che incombono su una comunità"²⁴.

Il riferimento al mito di Edipo e dei suoi discendenti è esplicito nel libro I, quando vengono descritti gli inquietanti prodigi che preannunciano il conflitto civile. Fra questi il poeta menziona la divisione in due parti della fiamma del fuoco di Vesta, il quale imita in questo modo i roghi di Tebe (1, 549b-552)²⁵. La scissione della fiamma riporta infatti la memoria del lettore alla famosa scena di piromanzia dell'*Oedipus* di Seneca, in cui è descritto il medesimo fenomeno (vv. 321-323: *sed ecce pugnax ignis in partes duas / discedit et se scindit unius sacri / discors favilla*): esso simboleggia nella tragedia non solo la lotta di Edipo contro se stesso, che culminerà con l'autoaccecamento, ma anche la futura guerra fra i figli Eteocle e Polinice. Nel *Bellum civile* la scissione della fiamma in due lingue preannuncia da parte sua la frattura insanabile fra Cesare e Pompeo, novelli Eteocle e Polinice, anch'essi parenti grazie al matrimonio del Magno con Giulia²⁶.

Nel poema di Lucano il riferimento esplicito alla saga tebana implica un accostamento della giovane figlia di Cesare alla figura tragica di Giocasta, ovvero di colei che cercò di dirimere la lotta fra i due figli. La madre e moglie di

²³ Ambühl 2005; sul tema anche Petrone 1996.

²⁴ Barchiesi 1988, 19.

²⁵ *Vestali raptus ab ara / ignis et ostendens confectas flamma Latinas / scinditur in partes gemoque cacumine surgit / Thebanos imitata rogos.*

²⁶ La presenza del fuoco caratterizza anche i due passi più importanti in cui Giulia compare: nel proemio sono menzionate le fiaccole nuziali (v. 112: *feralis ... taedas*), che a causa di un cattivo auspicio diventano fiaccole funebri, mentre nel sogno di Pompeo il fuoco fa da sfondo all'immagine di Giulia che si erge da una spaccatura della terra (vedi *infra*).

Edipo era figura ben nota a Roma grazie alle *Phoenissae* di Seneca, tragedia incompiuta che notoriamente presenta numerosi motivi in comune con il *Bellum civile*²⁷. La Giocasta euripidea e quella senecana cercano di ripristinare l'integrità del proprio nucleo familiare; la stessa rielaborazione letteraria del celebre mito romano delle Sabine, che si frappongono fra padri e mariti in lotta, pare aver subito la suggestione della saga tebana²⁸. Lo proverebbe un frammento della *praetexta Sabinae* di Ennio (*scaen.* 370 V.²), riportante una parte del discorso delle donne, dove si fa appello al rapporto di parentela esistente fra le due parti in guerra: *cum spolia generis detraxeritis / quam inscriptionem dabitis?*. Come osserva A. Barchiesi, “alla conclusione positiva della storia, che vedeva consacrata dal successo la supplica delle Sabine, non poteva mancare un effetto edificante; se Ennio realmente dava spazio al modello di Euripide, l'effetto poteva contare anche su una tensione contrastiva”²⁹.

Nella vicenda di Giulia, che riveste il triplice ruolo di figlia, moglie e madre, si fondono dunque due modelli, l'uno mitico (Giocasta), l'altro storico-leggendario (le Sabine): ma, a differenza di questi illustri esempi, la morte impedisce all'eroina lucanea di esercitare quella funzione pacificatrice che sarebbe stata vitale per Roma.

6. Il sogno di Pompeo (3, 8-40)

Passiamo ora ad esaminare l'unico passo del *Bellum civile* in cui Giulia agisce concretamente sulla scena, anche se sotto forma di *umbra* che compare in sogno a Pompeo (3, 8-40). Dei sogni nel poema lucaneo si è ampiamente discusso³⁰: pur non essendo numerosi, essi presentano una struttura complessa e fanno parte dell'articolato sistema di profezie che preannunciano a Pompeo e a esponenti della sua parte politica l'imminente catastrofe³¹.

²⁷ Si veda in proposito Barchiesi 1990, 9-39.

²⁸ Cfr. Mazzoli 2001, 162. Del resto il discorso rivolto dalle donne Sabine ai contendenti nel racconto liviano è caratterizzato da una marca tragica e ricorda il modello del personaggio femminile pronto al sacrificio di sé pur di riappacificare i parenti in lotta (cfr. Liv. 1, 13, 3: *in nos vertite iras*). Sul tema utili Petrone 1996, 36ss. e La Penna 1994.

²⁹ Barchiesi 1988, 105 n. 12.

³⁰ Si vedano Narducci 2002, 287-294; Walde 2001, 389ss.; Stok 1996; Neri 1986; Rutz 1970; Morford 1967, 79-81.

³¹ Pompeo sogna anche alla vigilia della battaglia di Farsalo (7, 7-28). Ricordiamo poi le inquietanti visioni che Cesare e i suoi soldati hanno la notte successiva allo stesso evento (7, 760-786).

Il primo sogno di Pompeo costituisce un buon esempio della capacità di Lucano di intrecciare una fitta rete di rapporti intertestuali con la tradizione letteraria, non solo epica: nella rappresentazione onirica (che, come noto, è elemento proprio del genere epico) egli immette infatti motivi provenienti dall'elegia³² e dalla tragedia, che cercheremo di individuare. Attraverso l'uso di questi Lucano riesce a creare una scena onirica che si adatta perfettamente allo stato d'animo di Pompeo, che in questo momento del racconto è dominato da paura e insicurezza. Il sogno si colloca infatti in un momento decisivo della vicenda del Magno ed è posto a conclusione di una serie di insuccessi militari del condottiero. Nei libri I e II Pompeo è in perenne fuga, incalzato dall'azione fulminea di Cesare; inoltre è descritto dal poeta come in preda ad un angosciante timore³³. La parte conclusiva del libro II (vv. 725-736) narra la fuga di Pompeo dall'Italia in direzione della Grecia, dove avrà luogo lo scontro decisivo di Farsalo. Essa segna il distacco definitivo dalla propria terra e l'avvicinarsi della sconfitta e della morte. Sotto questo aspetto Pompeo può essere visto come una sorta di "Enea rovesciato", dal momento che le vicende del condottiero romano e dell'eroe troiano risultano pressoché speculari: la fuga di Pompeo in oriente costituisce infatti una sorta di rovesciamento della fuga di Enea da Troia verso l'Italia. Mentre il viaggio di Enea doveva portare alla creazione di un nuovo regno, il Magno in terra orientale troverà la morte, come da giovane vi aveva conosciuto i primi successi militari³⁴. La partenza di Pompeo, che è accompagnato dalla moglie Cornelia e dai figli, avviene inoltre in concomitanza con l'abbandono da parte della Fortuna, come constata la voce del poeta (2, 727-728: *lassata triumphis / descivit Fortuna tuis*). La traversata dell'Adriatico è descritta dal poeta con i *topoi* dell'esule che abbandona la propria terra. Pompeo tiene infatti gli occhi fissi all'Italia³⁵, per cedere poco dopo al sonno, in preda alla stanchezza:

³² Sulla presenza di motivi elegiaci in questo sogno si veda Hübner 1984.

³³ Cfr. 2, 681-682: *Pompeius ... / curis animum mordacibus angit*.

³⁴ Narducci 2002, 281-286.

³⁵ Cfr. Narducci 1979, 122 e Narducci 2002, 354 n. 23. Lucano potrebbe inoltre essere stato suggestionato da Verg. *Aen.* 5, 1ss., in cui Enea, già in alto mare, volge lo sguardo alle mura di Cartagine da cui brilla il fuoco del rogo di Didone. Secondo Walde 2001, 391 lo sguardo di Pompeo rivolto all'Italia rispecchierebbe la sua proiezione verso il passato, nei cui successi egli amava rifugiarsi; si confronti a tale proposito 1, 134-135: *multumque priori / credere fortunae (sc. Pompeius)*. L'attaccamento al passato si fa particolarmente evidente nel sogno del condottiero alla vigilia della battaglia di Farsalo (7, 7-44).

... pelagus iam, Magne, tenebas
 non ea fata ferens, quae, cum super aequora toto
 praedonem sequerere mari: lassata triumphis
 descivit Fortuna tuis. Cum coniuge pulsus
 et natis totosque trahens in bella penatis
 vadis adhuc ingens populis comitantibus exul: 730
 quaeritur indignae sedes longinqua ruinae.
 Non quia te superi patrio privare sepulchro
 maluerint, Phariae busto damnantur harenae:
 parcutur Hesperiae: procul hoc et in orbe remoto
 abscondat Fortuna nefas Romanaque tellus 735
 immaculata sui servetur sanguine Magni.

(2, 725b-736)

La commossa atmosfera di questi versi è interrotta dalla minacciosa apparizione dell'ombra di Giulia, che, fuoriuscita dalle viscere della terra con l'aspetto di una Furia, preannuncia al marito l'imminente rovina ascrivendone la colpa alle nuove nozze con Cornelia, sulla quale si riversa la sua gelosia³⁶. Lucano è qui fortemente suggestionato dal modello dell'elegia 4, 7 di Propertio, in cui Cinzia defunta compare in sogno al poeta e lo accusa di averla già dimenticata e di non averle tributato i giusti onori funebri; tuttavia questa, dopo aver dichiarato il suo possesso dell'amato, si dice certa di potersi ricongiungere a lui nell'aldilà: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris et mixtis ossibus ossa teram* (Prop. 4, 7, 93-94).

Pompeo non si trova certo di fronte a una visione rassicurante: l'ombra di Giulia è definita *plena horroris imago* (v. 9), il suo volto è *maestus* (v. 10) e si erge da una fessura della terra (v. 10: *per hiantis ... terras*) con l'aspetto di una Furia (v. 11: *furialis*) sopra una pira ardente (v. 11: *accenso ... sepulchro*):

³⁶ L'immagine di Giulia che si erge da una fessura della terra ricorda l'apparizione dei Mani di Silla e di Mario in 1, 580-583: *E medio visi consurgere Campo / tristia Sullani cecinere oracula manes, / tollentemque caput gelidas Anienis ad undas / agricolae fracto Marium fugere sepulchro*. Stok 1996 scorge un'analogia con l'apparizione di Achille a Taltibio nelle *Troades* di Seneca: *Tum scissa vallis aperit immensos specus / et hiatus Erebi pervium ad superos iter / tellure fracta praebet ac tumulum levat. / emicuit ingens umbra Thessalici ducis* (vv. 178-181).

*Inde soporifero cesserunt languida somno
 membra ducis: diri tum plena horroris imago
 visa caput maestum per hiantis Iulia terras
 tollere et accenso furialis stare sepulchro.* 10

(3, 8-11)

L'ambientazione del sogno è dunque oltremondana, e del mondo infero fornirà una breve descrizione la stessa Giulia. Anche questo aspetto pare provenire dal modello properziano: la Cinzia di Properzio infatti, pur conservando la bellezza di quando era in vita, presenta tracce dell'aldilà: le labbra sono consunte dall'acqua del Lete, e il suo anello è bruciato dalle fiamme del rogo funebre: *eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos: lateri vestis adusta fuit, / et solitum digito beryllon adederat ignis, / summaque Lethaeus triverat ora liquor* (Prop. 4, 7, 7-10).

L'*incipit* del sogno ci ricorda il prologo di una tragedia³⁷: l'ombra dichiara la sua provenienza e racconta quanto le è accaduto dopo la sua morte. In seguito allo scoppio della guerra civile Giulia è stata espulsa dai Campi Elisi e spostata nel Tartaro assieme alle anime *nocentes*. Qui ha potuto constatare che l'oltretomba si sta preparando ad accogliere le numerose vittime del conflitto:

*'Sedibus Elysiis campoque expulsa piorum
 ad Stygias' inquit 'tenebras manesque nocentis
 post bellum civile trahor: vidi ipsa tenentis
 Eumenidas quaterent quas vestris lampadas armis;
 praeparat innumeras puppis Acherontis adusti
 portitor; in multas laxantur Tartara poenas;
 vix operi cunctae dextra properante sorores
 sufficiunt, lassant rumpentis stamina Parcas'.* 15

(3, 12-19)

La descrizione dell'affaccendarsi del mondo infero per lasciare spazio ai futuri caduti della guerra è un elemento profetico, poiché preannuncia l'imminente destino del popolo romano. Del Tartaro compaiono le figure più rappresentative. Le Eumenidi, dee della vendetta, agitano le loro fiaccole; il nocchiero Caronte è

³⁷ Walde 2001, 398.

pronto per traghettare le anime sull'altra sponda dell'Acheronte; il Tartaro si sta ampliando per accogliere i caduti; le Parche sono oramai esauste per il continuo taglio degli stami di numerose vite. Lo sfondo della descrizione è il fuoco, poiché la stessa Giulia compare da una pira ardente (v. 11: *accenso ... sepulchro*), le Eumenidi preparano le fiaccole (v. 15: *lampadas*), ed è infine menzionato l'Acheronte, il fiume infuocato dell'oltretomba (v. 16: *Acherontis ... adusti*). La morte di Giulia, dopo aver cancellato l'unione con Pompeo, ha condotto Roma a una catastrofe di portata cosmica, tale da mettere in agitazione il mondo infero, che è addirittura incapace di accogliere le numerose vittime della guerra civile. L'anticipazione del triste destino di Roma proietta il lettore nel futuro; ai vv. 20ss. subentrano rispettivamente le dimensioni temporali del passato e del presente. Giulia rievoca infatti il tempo in cui era sposata con Pompeo, periodo contrassegnato da grandi successi militari:

'Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos: 20
fortuna est mutata toris semperque potentis
detrahere in cladem fato damnata maritos
innupsit tepido paelex Cornelia busto.
Haereat illa tuis per bella, per aequora signis,
dum non securos liceat mihi rumpere somnos 25
et nullum vestro vacuum sit tempus amori,
sed teneat Caesarque dies et Iulia noctes.
Me non Lethaeae, coniunx, oblivia ripae
inmemorem fecere tui regesque silentum
permisere sequi. Veniam te bella gerente 30
in medias acies: numquam tibi, Magne, per umbras
perque meos manes genero non esse licebit.
Abscidis frustra ferro tua pignora: bellum
te faciet civile meum'. Sic fata refugit
umbra per amplexus trepidi dilapsa mariti. 35

(3, 20-35)

L'*umbra* di Giulia dà in questi versi una sua interpretazione alla guerra civile, che sarebbe conseguenza della nefasta unione di Pompeo con Cornelia. Il matrimonio con Giulia aveva infatti permesso a Pompeo di godere del favore di *Venus Victrix*, la divinità protettrice della *gens Iulia*, e quindi di conseguire numerosi successi militari (v. 20: *coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos*);

ma a poca distanza di tempo dalla morte della donna, quando le sue ceneri erano ancora tiepide (v. 23: *tepido ... busto*), egli si è unito in matrimonio a Cornelia, destinata a trascinare alla rovina gli uomini che le stanno accanto (v. 22: *detrudere in cladem fato damnata maritos*)³⁸. Il primo marito Crasso era infatti morto a Carre durante la campagna contro i Parti, e a una tragica fine andrà incontro a causa sua pure Pompeo. Questa profezia si può leggere in filigrana nel plurale *maritos* al v. 29, che a nostro parere non è tanto da considerare un'espressione iperbolica, come è stato sostenuto³⁹. È bene ricordare che qui Lucano elabora un'informazione probabilmente presente nelle fonti storiche: Cornelia aveva effettivamente la reputazione di portare sfortuna agli uomini che le stavano accanto, come leggiamo in Plutarco (cfr. *Pomp.* 74, 5). Questo dato viene utilizzato dal poeta per creare una situazione di conflittualità fra la moglie defunta e la *nova nupta*, una rivalità che si situa però *post mortem*; si crea così un triangolo amoroso di stampo elegiaco, in cui alla nuova moglie di Pompeo non viene riconosciuto lo *status* ufficiale di *uxor*, bensì quello illegittimo di *paelex*, "concubina". Così Giulia definisce con disprezzo Cornelia, oltre naturalmente a discreditarla come non *univira*⁴⁰. Dichiarandosi unica legittima moglie di

³⁸ Le affermazioni di Giulia sui trionfi di Pompeo non corrispondono a verità storica, dal momento che Pompeo aveva celebrato il suo ultimo trionfo nel 61 a.C. dopo la vittoria contro Mitridate, vale a dire due anni prima del suo matrimonio con la figlia di Cesare. Non è fondata nemmeno l'accusa mossa da Giulia a Pompeo di avere contratto un nuovo matrimonio immediatamente dopo la sua morte, poiché le nozze con Cornelia furono celebrate ben due anni dopo la morte della figlia di Cesare. Queste discrepanze con la realtà storica sono ascrivibili a un processo di condensazione poetica tipico delle rappresentazioni oniriche (cfr. Walde 2001, 395).

³⁹ Hunink 1992 *ad loc.* 43. Sotto tale aspetto il sogno di Pompeo potrebbe essere letto, come hanno proposto Ahl 1976, 291-293 e Narducci 2002, 288, come un rovesciamento dell'apparizione di Creusa in Verg. *Aen.* 2, 776-784: la donna spiega al marito Enea che la fine di Troia è stata voluta dagli dei (*non haec sine numine divom / eveniunt*, vv. 777b-778); la loro separazione è necessaria, poiché Enea approderà in Italia e vi troverà una nuova moglie e molta prosperità (vv. 783-784: *illic res laetae regnumque et regia coniunx / parta tibi*). Le parole di Creusa aprono una prospettiva di felicità nel futuro; quelle di Giulia profetizzano a Pompeo la sua fine. A nostro parere, come vedremo, la presenza in questo sogno di elementi provenienti da più generi letterari impedisce di ricondurlo a un semplice tentativo di *aemulatio* virgiliana (della cui presenza nel *Bellum civile* è comunque doveroso tenere conto).

⁴⁰ La figura della *paelex*, tipica dell'elegia (ad esempio nelle *Heroides* di Ovidio) è di provenienza tragica; abbiamo più esempi nel teatro senecano. In *Ag.* 185 Clitennestra definisce *paelex* Briseide, divenuta concubina di Agamennone): *inter ruentis Graeciae stragem ultimam / sine hoste victus marcet ac Veneri vacat / reparatque amores; neve*

Pompeo, Giulia esclude esplicitamente dalla compagine familiare colei che considera un'intrusa, e manifesta la disperata volontà di salvare dall'oltretomba i propri legami affettivi. Nel testo l'esclusione di Cornelia viene messa in rilievo anche a livello linguistico attraverso un uso mirato dei pronomi personali: se i vv. 20-22 delineano una sorta di triangolo costituito da Pompeo, Giulia e Cornelia (*coniuge me ... Magne ... paelex Cornelia ... haereat illa tuis ... signis*), ossia marito – moglie legittima – concubina, nei versi successivi Cornelia scompare, lasciando spazio solo al rapporto fra Giulia e Pompeo. Questo viene riassunto in una sorta di intreccio Io-Tu e marcato a livello formale da una straordinaria concentrazione di pronomi di prima e seconda persona, propria del genere elegiaco⁴¹. Giulia dichiara di non essersi dimenticata di Pompeo (vv. 28-29: *me non Letheae, coniunx, oblivia ripae / immemorem fecere tui*), protestando la propria fedeltà al marito, che invece si è unito a un'altra donna solo poco tempo dopo la sua morte. Si noti qui la collocazione forte di *me* in prima posizione: esso pone l'accento sulla *fides* di Giulia e la contrappone alla facilità con cui Pompeo ha contratto un nuovo matrimonio. Questa contrapposizione *uxor / paelex*⁴² racchiude sia l'opposizione fra la buona e la cattiva fortuna di Pompeo, rispettivamente simboleggiate da Giulia e da Cornelia, sia l'affermazione dell'eternità del vincolo matrimoniale. A uscire vittoriosa dallo scontro sarà Giulia, come riconoscerà esplicitamente Cornelia dopo la sconfitta di Farsalo, quando si dichiarerà disposta a rinunciare a Pompeo purché egli abbia salva la propria vita:

*Ubicumque iaces civilibus armis
nostros ulta toros, ades huc atque exige poenas,
Iulia crudelis, placataque paelice caesa
Magno parce tuo.*

105

(8, 102b-105a)

Ma anche nel resto del *Bellum civile* si può rintracciare una sorta di indizio della “vittoria” di Giulia. Si pensi all'ossessiva ricorrenza con cui Cesare e Pompeo

desertus foret / a paelice umquam barbara caelebs torus, / ablatam Achilli diligit Lyrnesida / nec rapere puduit e sinu avulsam viri (vv. 182-187); in *Med.* 920 Medea usa questo appellativo nei confronti di Creusa, la nuova moglie di Giasone.

⁴¹ Cfr. v. 20ss.: *me ... / immemorem ... tui / ... veniam te bella gerente / ... numquam tibi ... / perque meos manes... / Abscidis ... tua pignora: bellum / te faciet civile meum.*

⁴² La definizione è di Walde 2001, 395.

sono definiti rispettivamente *socer* e *gener*: già all'avvio dell'azione Pompeo ha un'altra moglie e non ha quindi più senso vederne in Cesare il suocero. È peraltro notevole che la stessa Cornelia lo definisca tale (cfr. 5, 766-767: *hostis ad adventum rumpamus foedera taedae, / placemus socerum*)⁴³. Il legame di parentela fra i due contendenti esiste ancora, è indissolubile, il che rende ancora più grave la loro colpa. Si confronti a tale proposito l'affermazione di Giulia pochi versi più avanti: *numquam tibi, Magne, per umbras / perque meos manes genero non esse licebit* (vv. 31-32): Pompeo non potrà mai cessare di essere il genero di Cesare, e invano sta tentando di recidere questo vincolo di parentela: *abscidis frustra ferro tua pignora* (v. 33). Nell'ottica di Giulia, che si presenta come garante dell'integrità della famiglia, Pompeo è colpevole di aver reciso il *pignus* dell'unione con Giulia, un *pignus* che ha il doppio valore di pegno d'amore e di patto politico, e che prova ancora una volta la stretta interrelazione fra matrimonio e alleanza politica, fra amore e storia⁴⁴.

L'*umbra* di Giulia minaccia il Magno di perseguitarlo nei campi di battaglia, dichiarando che il pensiero di Cesare occuperà tutti i suoi giorni e quello della sposa defunta le sue notti. Questa minaccia di persecuzione si trasforma alla fine in una vera e propria rivendicazione del possesso dell'amato. La guerra civile dunque non solo non potrà spezzare questo legame, anzi offrirà a Giulia l'occasione di riprendere possesso di suo marito nell'aldilà: *bellum / te faciet civile meum* (vv. 33-34)⁴⁵: l'integrità della loro unione sarà perciò ricostituita solo nella morte. Questa dichiarazione contiene dunque un'ulteriore conferma per Pompeo della fine imminente.

⁴³ Rimandiamo a tale proposito a p. 52.

⁴⁴ Cfr. Walde 2001, 394 n. 18.

⁴⁵ Secondo Rutz 1970 modello della minaccia di Giulia sarebbe la maledizione di Didone in Verg. *Aen.* 4, 615ss.: in realtà le due "maledizioni" appaiono piuttosto lontane per forma e contenuto, soprattutto perché nel caso di Didone non entra in gioco il sentimento della gelosia e della rivalità con un'altra donna; molto più appropriato alla situazione descritta è invece, come abbiamo detto, il modello dell'elegia 4, 7 di Propertio. Si confronti con le parole di Giulia l'affermazione finale di Cinzia ai vv. 93-94: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris et mixtis ossibus ossa teram*. Sempre Rutz 1970 sostiene che la presenza della pira potrebbe essere un esplicito richiamo al modello virgiliano: il rogo funebre di Didone illumina Enea durante la sua partenza da Cartagine in direzione della Sicilia (*Aen.* 5, 1-6) come quella da cui si erge Giulia illumina in sogno Pompeo durante il viaggio dall'Italia verso l'oriente. Cfr. anche Hübner 1984, 237. Secondo Bruère 1951, 222 il modello sarebbe invece l'apparizione in sogno a Alcione di Morfeo nelle vesti di Ceice in Ov. *met.* 11, 650-670.

Nella scena del sogno la guerra civile, empio scontro fra parenti di cui la morte di cui la morte di Giulia fu uno degli eventi scatenanti, è presentata anche come una questione sentimentale, come la conseguenza del nuovo matrimonio di Pompeo. Questa complessa rappresentazione onirica fonde tre fasi della vita del condottiero: la passata gloria militare, il matrimonio con Cornelia, il presentimento della catastrofe imminente. Giulia diventa così una sorta di figura punitrice (come indica al v. 11 l'aggettivo *furialis*) che lo perseguiterà con la sua minacciosa presenza e gli ricorderà i suoi doveri verso la famiglia, in attesa che la loro unione, grazie proprio alla guerra civile di cui Pompeo è colpevole, possa rivivere almeno nell'aldilà.

Ma come reagisce Pompeo a questo sogno inquietante? La prima reazione è quella propria della topica del sogno: egli cerca invano di abbracciare l'*umbra* di Giulia, che svanisce fra le sue braccia⁴⁶. Il Magno tenta di dare una spiegazione razionale alla terribile visione, constatando che non è ragionevole farsi spaventare da una vuota immagine:

*Ille, dei quamvis cladem manesque minentur,
maior in arma ruit certa cum mente malorum
et 'quid' ait 'vani terremur imagine visus?
Aut nihil est sensus animis a morte relictum
aut mors ipsa nihil'.*

40

(3, 36-40a)

L'atteggiamento del condottiero è ambiguo. Da un lato egli cerca di respingere la profezia e di convincersi del fatto che dopo la morte non vi è sensibilità alcuna, per cui non possono esserci spettri che portano messaggi ai vivi, né la morte stessa è da temere. Dall'altro è reso ancora più certo del tracollo imminente ed è proprio tale consapevolezza della sconfitta a stimolare la sua voglia di combattere e a renderlo ancora più grande: *maior in arma ruit certa cum mente malorum* (v. 37)⁴⁷.

La figura di Giulia nel *Bellum civile* prova la capacità di Lucano di trovare un compromesso fra tradizione e innovazione. In quanto garante dell'integrità della famiglia e dello stato Giulia incarna il paradigma leggendario delle Sabine (sia pure per rovesciamento) e quello tragico di Giocasta. Nel sogno di Pompeo

⁴⁶ Sul *topos* dell'abbraccio dell'*umbra* da parte del dormiente si veda Walde 2001, 453.

⁴⁷ Si noti qui il gioco di parole *Magnus-maior*, piuttosto frequente nel *Bellum civile*.

Lucano trasferisce storia, epica e tragedia nell'universo elegiaco e trasforma la guerra civile, empio scontro fra parenti in una questione sentimentale. In questa nuova prospettiva un conflitto familiare permette a Giulia, paradossalmente, di ripristinare il suo legame con Pompeo.

CAPITOLO II

CORNELIA, *HEROIS DEL BELLVM CIVILE*

1. Cornelia, l'eroina del lamento

Fra le figure femminili del *Bellum civile* Cornelia è senza dubbio il personaggio meglio elaborato, ed è quello cui il poeta dedica nel complesso maggiore spazio. La quinta moglie di Pompeo compare infatti nell'ultima sezione del libro V assieme al marito, in quella che è l'unica scena d'amore del poema (5, 722-815); nel libro VIII, quando il condottiero torna sconfitto da Farsalo e, partito con lei alla volta dell'Egitto, vi trova la morte (8, 40-158 e 577-662); nel IX, in cui la donna dà sfogo al suo dolore di vedova (9, 51-116 e 167-179).

Per questo motivo, a differenza delle altre donne del poema, Cornelia ha suscitato un certo interesse da parte della critica. L'ultima moglie di Pompeo non sfuggì al tagliente giudizio di D. Nisard, che, a partire da una prospettiva di carattere estetico, vi vedeva una figura ridicola per il suo atteggiamento lamentoso e patetico¹. Uno studio più approfondito del personaggio, tale da metterne in evidenza la natura letteraria, si ebbe per la prima volta nel 1951, quando in un importante contributo R. Bruère individuava come modello della rappresentazione del tenero affetto fra Pompeo e la moglie la storia di Alcione e Ceice narrata da Ovidio in *met.* 11, 410-748².

¹ "C'est une épouse qui ne peut pas pleurer sans vous faire rire d'elle ou de son mari. Ses plus violentes et ses plus irréparables douleurs, ses évanouissements, les fréquents désordres de ses cheveux, le soin qu'elle a de se tenir religieusement dans sa moitié du lit nuptial, et de ne pas empiéter, même dans ses rêves d'amour, sur la place que devait occuper son mari, de peur de ne l'y pas trouver; la sévérité fort injuste qu'elle montre contre elle-même en se qualifiant de concubine, quoiqu'elle soit très légitimement femme de Pompée; tous ces paroxysmes de tendresse conjugale m'en apprennent moins sur l'âme des femmes, sur la puissance de leurs affections, que les simples pressentiments d'Andromaque disant adieu à Hector, et que ce long regard où le sourire brille à travers les larmes" (Nisard 1834, 281-282).

² Bruère 1951. Riassumiamo qui brevemente la vicenda. Il trachinio Ceice, spaventato da presagi sfavorevoli, decide di recarsi per mare all'oracolo di Claro e perciò deve lasciare l'amata Alcione. Dopo una dolorosa separazione sulla spiaggia, egli affronta durante il viaggio una terribile tempesta, nel corso della quale muore annegato insieme ai compagni. Alcione, che nel frattempo aveva pregato gli dei e soprattutto Giunone affinché il marito tornasse sano e salvo, viene a sapere della sua morte tramite un sogno: il dio del sonno Morfeo assume infatti le sembianze del naufrago Ceice e appare alla giovane. Al risveglio quest'ultima decide di togliersi la vita. La mattina va sulla spiaggia nel luogo in cui si era

In effetti, come emergerà dalla nostra analisi, Lucano conferisce alla vicenda di Pompeo e Cornelia un marcato *color* elegiaco, inserendo numerosi elementi di matrice ovidiana provenienti in prevalenza dalle *Heroides* e dalla produzione dell'esilio³. La presenza del modello ovidiano è motivata dalle continue separazioni che la coppia deve affrontare nel corso del poema: la poesia di lamento delle *relictæ* del mito e del poeta di Sulmona in esilio costituiva infatti il precedente letterario più significativo per la rappresentazione di situazioni di questo tipo. Lucano innesta questo materiale di provenienza elegiaca nei dati storici che aveva a disposizione e che molto probabilmente ricavava da Livio. Una prova è lo spazio cospicuo che Plutarco riserva a Cornelia nella *Vita* di Pompeo⁴. Dalla testimonianza del poligrafo greco emerge il ritratto di una donna di buona famiglia (apparteneva infatti alla *gens Metella*) e di raffinata cultura, dedita alla musica e alla geometria:

Πομπήιος δὲ παρελθὼν εἰς τὴν πόλιν ἔγημε Κορνηλίαν θυγατέρα Μετέλλου Σκιπίωνος, οὐ παρθένον, ἀλλὰ χήραν ἀπολελειμμένην νεωστὶ Ποπλίου τοῦ Κράσσου παιδὸς, ᾧ συνώκησεν ἐκ παρθενίας, ἐν Πάρθοις τεθνηκός. ἐνῆν δὲ τῇ κόρῃ πολλὰ φίλτρα δίχα τῶν ἀφ' ὧρας· καὶ γὰρ περὶ γράμματα καλῶς ἤσκητο καὶ περὶ λύραν καὶ γεωμετρίαν, καὶ λόγων φιλοσόφων εἰδίστο χρησίμως ἀκούειν. Καὶ προσῆν τούτοις ἦθος ἀηδίας καὶ περιεργίας καθαρόν, ἃ δὴ νέαις προστρέβεται γυναιξὶ τὰ τοιαῦτα μαθήματα· πατὴρ δὲ καὶ γένους ἔνεκα καὶ δόξης ἄμεμπτος. ἀλλ' ὅμως τοῦ γάμου τοῖς μὲν οὐκ ἤρεσκε τὸ μὴ κατ' ἡλικίαν· οὐδ' αὐτοῦ συνοικεῖν ὥραν εἶχεν ἢ Κορνηλία μᾶλλον.

(Plut. *Pomp.* 55, 1-4)

Prima del matrimonio con il Magno, la donna era rimasta vedova di Publio Crasso, che assieme al padre triumviro era morto a Carre durante la campagna contro i Parti; e a una tragica fine andrà incontro pure Pompeo, tanto che nel *Bellum civile* Cornelia sarà accusata da Giulia e si accuserà più volte di essere fonte di sventura per i propri mariti. Dal racconto di Plutarco emerge inoltre che l'amore fra i due coniugi era così profondo che Cornelia fu ritenuta colpevole di

separata da Ceice e ne scorge in mare il cadavere. Quando si getta fra le acque nella speranza di raggiungerlo, si trasforma all'improvviso in un uccello: medesima trasformazione subisce Ceice, riportato così in vita dagli dei. Sull'influsso di Ovidio in Lucano si vedano Nagyllés 2006; Wheeler 2002; Esposito 1995.

³ Del resto, come ha messo in evidenza Tränkle 1963, 465ss nella storia di Alcione e Ceice è confluito materiale elegiaco proveniente dalle *Heroides*.

⁴ Sull'apporto della storiografia liviana si veda l'*Introduzione*, 6-9.

distrarre Pompeo dai suoi doveri politici (accusa che peraltro gli fu avanzata anche durante il matrimonio con Giulia, come abbiamo visto).

In consonanza con le fonti storiche, la Cornelia di Lucano è un personaggio connotato positivamente e viene presentata come donna sensibile e moglie profondamente innamorata. Il suo nome fa la sua prima comparsa nel *Bellum civile* quando Marzia, moglie di Catone, rivendicando il suo diritto e dovere di accompagnare il marito nelle operazioni belliche, porta a sostegno della sua richiesta l'esempio di Cornelia, che appunto condivide con Pompeo le fatiche della guerra: *da mihi castra sequi: cur tuta in pace relinquar / et sit civili propior Cornelia bello?* (2, 348-349)⁵. Lucano introduce così la caratteristica più rilevante del rapporto fra Pompeo e Cornelia, ossia la vicinanza reciproca nonostante la guerra. Anche le fonti storiche attestano che Cornelia fu sempre molto vicina al Magno e cercò di accompagnarlo nelle operazioni militari⁶. Partendo da questo spunto Lucano rielabora il cosiddetto "motivo di Aretusa", di cui abbiamo parlato in sede introduttiva: Cornelia e Marzia costituiscono un'evoluzione epica dell'eroina di Properzio.

2. L'addio dei coniugi a Lesbo (5, 722-815) e la rielaborazione del modello delle *Heroides*

Come abbiamo anticipato, nella rappresentazione del profondo amore fra Cornelia e Pompeo Lucano non poteva non tenere conto della lezione di Ovidio, il primo poeta che aveva lasciato spazio alla psicologia femminile e che aveva creato un linguaggio poetico adatto ad esprimerla. Il mondo delle *Heroides* viene da Lucano trapiantato nel genere epico e per di più adattato a personaggi storici; nel contempo persistono i tratti drammatici delle epistole ovidiane. Ne sono esempio la teatralità dei gesti di Cornelia al momento della separazione (5, 722-814) ma anche durante l'attesa del marito nel libro VIII (ad esempio i continui svenimenti, lo sguardo proteso sul mare, l'alzare le braccia); la cornice marina dei vari momenti della vicenda (i due coniugi si salutano sul mare in 5, 722-814, si ricongiungono nell'isola di Lesbo in 8, 40-109 per poi separarsi, questa volta

⁵ Si veda in proposito il capitolo III.

⁶ La stessa Cornelia, consapevole dell'eccezionalità della sua condizione, fa riferimento a questa assidua vicinanza mentre assiste in Egitto all'assassinio del marito: *haud ego culpa / libera bellorum, quae matrum sola per undas / et per castra comes nullis absterrita fati / victum, ... recepi* (8, 647b-650).

per sempre, nelle vicinanze della costa egiziana in 8, 577-662⁷); il paesaggio roccioso che fa da sfondo all'attesa di Cornelia in 8, 40ss.⁸. L'innesto delle convenzioni delle *Heroides* nell'epica comporta anche delle novità, come ad esempio la presenza di un narratore esterno, che nelle epistole ovidiane era ovviamente assente: questo filtra i sentimenti di entrambi i personaggi, lasciando spazio alla loro psicologia e interviene spesso con apostrofi rivolte ora al Magno ora a Cornelia.

La coppia deve affrontare nel corso del poema ben due separazioni: mentre la seconda (che si colloca immediatamente prima dell'assassinio di Pompeo) è attestata dalle fonti storiche, quella che stiamo per esaminare è frutto dell'invenzione di Lucano. Essa è collocata in un momento cruciale della vicenda: i due eserciti nemici si sono assestati entrambi in Epiro e lo scontro decisivo è ormai prossimo. Pompeo decide di porre in salvo Cornelia a Lesbo allo scopo di tenerla lontana dalle operazioni militari, nonostante costei fosse sempre stata al suo fianco anche durante la guerra. L'ultima sezione del libro V (vv. 722-815) narra dunque il doloroso colloquio durante il quale il Magno comunica alla moglie questa sofferta decisione. Lucano interrompe così la narrazione delle operazioni militari inserendo una scena dai toni delicati, in cui è possibile individuare un elemento in contrasto con il codice delle *Heroides*: Cornelia è già presente sul campo di battaglia e Pompeo decide di allontanarla, anziché partire. La situazione di partenza è dunque rovesciata e lo stesso condottiero riveste sotto questo aspetto il ruolo del *relictus*.

La donna trova la separazione ancora più difficile perché sin dallo scoppio della guerra civile era sempre stata accanto a Pompeo. Il modello di vita incarnato dalla Aretusa di Properzio non può però essere ancora valido in questa situazione, oramai diventata critica: Cesare ha radunato tutte le sue forze e si sta avvicinando il momento dello scontro. L'universo elegiaco deve lasciare di nuovo il campo all'etica eroica, che concepisce la presenza della moglie nell'accampamento come un peso (cfr. v. 725: *coniugii ... onus*). Dalla guerra Cornelia deve ora restare fuori:

⁷ Si tratta del momento in cui Pompeo passa sulla nave egiziana dove verrà subito dopo assassinato dai sicari di Pompeo.

⁸ Per una visione d'insieme della poesia delle *Heroides* e delle sue convenzioni molto utile Rosati 1989.

*Undique conlatis in robur Caesaris armis
summa videns duri Magnus discrimina Martis
iam castris instare suis seponere tutum
coniugii decrevit onus Lesboque remota* 725
*te procul a saevi strepitu, Cornelia, belli
occulere.*

(5, 722-727a)

In questi pochi versi è riassunto il dramma esistenziale di Pompeo, che è diviso fra il suo dovere di comandante e uomo politico e l'amore verso la moglie: ogni sua azione è infatti influenzata dalla preoccupazione per l'incolumità di Cornelia, che non può e non deve essere esposta ai bruschi mutamenti della fortuna (vv. 729-731). Tale interferenza del pur legittimo amore coniugale (v. 728: *iusta Venus*)⁹ non è però priva di conseguenze sul piano militare, come osserva il poeta nella sua apostrofe al Magno:

*Heu, quantum mentes dominatur in aequas
iusta Venus! Dubium trepidumque ad proelia, Magne,
te quoque fecit amor: quod nolles stare sub ictu
fortunae, quo mundus erat Romanaque fata,* 730
coniunx sola fuit.

(5, 727b-731a)

Dubium trepidumque ad proelia, Magne, / te quoque fecit amor: il tenero amore di Pompeo per la moglie è all'origine di quelle esitazioni e di quelle paure che costituiscono il suo punto debole di comandante¹⁰.

Per il Magno è estremamente difficile comunicare a Cornelia la sua sofferta decisione; pertanto preferisce indulgere a manifestazioni di tenerezza, prolungando il più possibile quest'ultimo momento di intimità prima del distacco:

⁹ La *iusta Venus* che unisce Pompeo e Cornelia (cfr. anche 2, 379: *iusto ... amori*, riferito a Catone e Marzia), si contrappone all'infame relazione fra Cesare e Cleopatra descritta nel libro X.

¹⁰ L'esclamazione del poeta sugli effetti dell'amore ricorda il virgiliano *improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!* (Verg. *Aen.* 4, 412), cfr. Bruère 1951, 223.

Mentem iam verba paratam
destituunt blandaeque iuvat ventura trahentem
indulgere morae et tempus subducere fatis.
Nocte sub extrema pulso torpore quietis,
dum fovet amplexu gravidum Cornelia curis 735
pectus et aversi petit oscula grata mariti,
umentis mirata genas percussa que caeco
volnere non audet flentem deprendere Magnum.

(5, 731b-738)

Questo momento di *blandae morae*, di prolungati scambi di tenerezze prima della separazione, rientra nella topica delle scene d'addio delle *Heroides*¹¹. In un primo momento è dato spazio ai sentimenti di Pompeo, che cerca di ritardare il distacco (vv. 731-733); poi la situazione viene descritta dal punto di vista di Cornelia. Nello scambio di tenerezze con il marito¹² la donna non riesce a sopire un'inquietudine interiore, cui non sa dare una spiegazione (v. 737-738: *caeco / volnere*)¹³. Questo momento statico, dominato da un'inquieta incertezza, è interrotto da Pompeo, che in preda al dolore per l'imminente distacco, non riesce a trattenere le lacrime. Cornelia, da parte propria non osa sorprenderlo in questo momento di debolezza, non confacente al codice eroico (v. 738: *non audet flentem deprendere Magnum*)¹⁴. Il Magno è infatti rappresentato qui non in veste di capo militare, bensì di uomo privato, con i suoi sentimenti e le sue debolezze: la presenza dell'universo poetico delle *Heroides* fa sì che Pompeo non sia *vir* in

¹¹ Si confronti ad esempio l'epistola di Fillide a Demofonte (Ov. *epist.* 2, 93-95: *ausus est amplecti, colloque infusus amantis / oscula per longas iungere pressa moras / cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras*; Laodamia a Protesilao in *epist.* 13, 122: *promptior est dulci lingua refecta mora*. L'esitazione di Pompeo ricorda inoltre quella di Enea che rinvia il momento di informare Didone della sua partenza da Cartagine (Verg. *Aen.* 4, 291-294).

¹² Al v. 735 (*dum fovet amplexu gravidum Cornelia curis / pectus*) si può rintracciare la presenza di una tessera virgiliana proveniente dalla scena di Venere e Vulcano in Verg. *Aen.* 8, 387-388a: *dixerat et niveis hinc atque hinc diva lacertis / cunctantem amplexu molli fovet*.

¹³ La *iunctura* è già presente in Ov. *epist.* 4, 19-20 (epistola di Fedra a Ippolito); ma si ricordi anche Verg. *Aen.* 4, 2: *caeco ... igni*.

¹⁴ Pompeo piange anche nel libro VIII al ritorno dalla battaglia di Farsalo (vedi *infra*).

senso epico, bensì in senso elegiaco¹⁵. Finalmente, fra i gemiti, egli riesce a comunicare a Cornelia la sua sofferta decisione, motivata dalla minacciosa vicinanza di Cesare:

Ille gemens 'Non nunc vita mihi dulcior', inquit
'cum taedet vitae, laeto sed tempore, coniunx, 740
venit maesta dies et quam nimiumque parumque
distulimus: iam totus adest in proelia Caesar.
Cedendum est bellis, quorum tibi tuta latebra
Lesbos erit. Desiste preces temptare: negavi
iam mihi. Non longos a me patiere recessus: 745
praecipites aderunt casus: properante ruina
summa cadunt. Satis est audisse pericula Magni
meque tuus decepit amor, civilia bella
si spectare potes. Nam me iam Marte parato
securos cepisse pudet cum coniuge somnos 750
eque tuo, quatiunt miserum cum classica mundum,
surrexisse sinu: vereor civilibus armis
Pompeium nullo tristem committere damno'.

(5, 739-753)

Consapevole dell'imminenza della sconfitta, Pompeo cerca di rassicurare la moglie: la separazione sarà di breve durata, poiché gli eventi sono prossimi a una risoluzione (v. 745b-746a: *non longos a me patiere recessus: / praecipites aderunt casus*)¹⁶. Ma il condottiero soffre per il conflitto fra il comportamento imposto dall'etica militare e il suo amore di marito: per Pompeo è motivo di vergogna trascorrere le notti fra le braccia di Cornelia mentre il mondo è sconvolto dalla guerra civile (vv. 749b-750: *nam me iam Marte parato / securos*

¹⁵ Sull'influsso dell'elegia sull'epica di età neroniana e flavia utile Rosati 1996, 151, che osserva: "... da un lato Cornelia mostra dei tratti che la assimilano alla tipologia dell'eroina abbandonata, e dall'altro Pompeo agisce secondo linee di comportamento che esulano dal rigido codice eroico per far spazio ad atteggiamenti e gesti più morbidi e umani ... Pompeo mostra un'irrisolutezza e una disponibilità agli affetti privati, familiari, ma anche al fascino e alle seduzioni dell'eros vero e proprio, che sono estranee ai modelli dei commiati eroici ... e che mostrano invece un'evidente matrice elegiaca".

¹⁶ Si noti qui la dolcezza con cui Pompeo si rivolge a Cornelia, chiamandola *vita mihi dulcior* (v. 739), da confrontare con Ov. *trist.* 5, 14, 2: *o mihi me coniunx carior*.

cepisse pudet cum coniuge somnos). Il tema della vergogna per il fatto di indulgere all'amore anziché compiere il proprio dovere di combattere è motivo tradizionale dell'epica, già presente nell'archetipo di tutte le scene di separazione, ovvero l'addio di Ettore ad Andromaca alle porte Scee in *Il. 6*, 390ss.¹⁷. La figura di Pompeo nel *Bellum civile* testimonia dunque quella crisi dell'etica eroica che già l'elegia aveva messo in luce. Il condottiero prende atto del proprio fallimento di comandante: non riesce infatti ad agire senza essere assillato dalla preoccupazione per l'incolumità della moglie, tanto che perfino durante la battaglia di Farsalo, dalla quale egli fugge, il pensiero non può che andare all'amata Cornelia: *sed tu quoque, coniunx, / causa fugae voltusque tui fatisque negatum / te praesente mori* (7, 675b-677a). In qualità di *pars optima Magni* (v. 757) Cornelia deve perciò sopravvivergli per costituire l'unico suo sicuro rifugio in caso di un crollo della Fortuna:

*'Tutior interea populis et tutior omni
rege late positamque procul fortuna mariti 755
non tota te mole premat. Si numina nostras
inpulerint acies, maneat pars optima Magni
sitque mihi, si fata prement victorque cruentus,
quo fugisse velim'.*

(5, 754-759a)

In questo desiderio di Pompeo si può forse cogliere una vena di opportunismo: egli vuole assicurarsi un'ancora di salvezza nel caso di una sconfitta che del resto ritiene probabile¹⁸. Se è destinato a perdere Roma, non dovrà però perdere anche

¹⁷ Τῆν δ' αὖτε προσέειπε μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ· / ἧ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει, γύναι· ἀλλὰ
μαλ' αἰνῶς / αἰδέομαι Τρωῶας καὶ Τρωάδας ἑλκεσιπέπλους, / αἶ κε κακὸς ὡς νόσφιν ἀλυσκάζω
πολέμοιο· οὐδὲ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλὸς / αἰεὶ καὶ πρότισι μετὰ Τρώεσσι
μάχεσθαι, / ἀρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἠδ' ἔμὸν αὐτοῦ (Hom. *Il. 6*, 440-446). Cfr. Lausberg 1985, 1592-1593.

¹⁸ Nelle parole di Pompeo è possibile individuare l'influsso dei *Tristia* di Ovidio (cfr. anche Bruère 1951, 227) e in particolare dell'elegia in cui è descritto il viaggio del poeta verso l'esilio (*trist. 1, 2*, 37-44), a causa del quale è stato costretto a lasciare a casa l'amata moglie: *At pia nil aliud quam me dolet exule coniunx: / hoc unum nostri scitque gemitque mali. / Nescit in immenso iactari corpora ponto, / nescit agi ventis, nescit adesse necem. / O bene, quod non sum mecum conscendere passus, / ne mihi mors misero bis patienda foret! / At nunc, ut peream, quoniam caret illa periclo, / dimidia certe parte superstes ero.*

Cornelia, perché un punto di riferimento deve continuare ad esserci. Il Pompeo di Lucano è molto sensibile all'*amor* in tutte le sue forme: l'affetto coniugale, il plauso del popolo, la devozione dei soldati, l'amicizia degli abitanti di Lesbo e di Larissa¹⁹. Senza questo calore Pompeo è incapace di andare avanti, e probabilmente anche questa esigenza di garantirsi un appoggio in caso di un rovescio della Fortuna è alla base della sua decisione di allontanare Cornelia dal teatro di guerra. La reazione di Cornelia alla decisione del marito è quella propria di un'eroina abbandonata: non reggendo all'idea di separarsi da Pompeo, perde i sensi per il dolore²⁰:

Vix tantum infirma dolorem
cepit et attonito cesserunt pectore sensus. 760
Tandem vox maestas potuit proferre querellas:
'Nil mihi de fati thalami superisque relictum est,
Magne, queri: nostros non rumpit funus amores
nec diri fax summa rogi, sed sorte frequenti
plebeiaque nimis careo dimissa marito'. 765

(5, 759b-765)

La donna dichiara di non avere nulla da lamentarsi presso gli dei; questa separazione non è dovuta alla morte di Pompeo, evento che il loro amore comunque riuscirebbe a superare; lo *status* di vedova sarebbe infatti preferibile alla sua condizione di donna ripudiata, rifiutata dal marito che lei vorrebbe

¹⁹ Si veda in proposito Ahl 1976, 173-183.

²⁰ Lo svenimento è infatti uno degli atteggiamenti tipici delle *relictae* di Ovidio, si vedano ad esempio *epist.* 13, 23ss. (Laodamia al momento della separazione da Protesilao) e *met.* 11, 460 (Alcione sviene dopo che Ceice le ha comunicato la sua partenza); ma pure Didone perde i sensi dopo la partenza di Enea in Verg. *Aen.* 4, 391-392. La propensione allo svenimento è uno dei tratti caratterizzanti della Cornelia lucanea, che perderà i sensi anche in 8, 58-61 e 661-662. Sembra perciò piuttosto sorprendente l'affermazione di Johnson 1987, 84: "Cornelia ... swoons three times in the course of the poem, twice in the same book ... Is that *de trop*? Of course it is. She has read *Aeneid* IV once too often; ... In another sort of poem she would indeed be pout of place, but she and her swoon are admirably at home ... For Lucan, Cornelia's proclivity for swoons and tears is mere *decorum* and nothing more".

seguire (v. 765: *plebeiaque nimis careo dimissa marito*)²¹. Nelle sue parole, soprattutto in *sorte frequenti / plebeiaque* (vv. 764-765) è chiara la consapevolezza di essere donna di alto rango appartenente a una famiglia rispettabile, come ricorderà più volte lo stesso Pompeo²². Cornelia rinfaccia al marito la volontà di separarsi da lei protestando la propria *fides*, che non merita questo allontanamento:

*'Hostis ad adventum rumpamus foedera taedae,
 placemus socerum. Sic est tibi cognita, Magne,
 nostra fides? Credisne aliquid mihi tutius esse
 quam tibi? Non olim casu pendemus ab uno?
 Fulminibus me, saeve, iubes tantaeque ruinae
 absentem praestare caput? Secura videtur
 sors tibi, cum facias etiam nunc vota, perisse?'* 770

(5, 766-772)

Nella risposta di Cornelia, articolata in cinque domande retoriche²³, è possibile cogliere motivi presenti nella scena dell'apparizione in sogno di Giulia a Pompeo. Cornelia propone ironicamente di spezzare il *foedus* del loro matrimonio, al fine di accontentare Cesare (vv. 766-767): è notevole tra l'altro che quest'ultimo sia ancora definito *socer* proprio da lei! Del resto Cesare, che – come aveva affermato Giulia – non potrà mai cessare di essere suocero del Magno, incombe con la sua presenza su tutto il colloquio²⁴. Pompeo ha infatti esordito dicendo che *iam totus adest in proelia Caesar* (v. 742), e ha dichiarato che proprio questo evento rendeva necessaria la loro separazione; in 5, 758 il Magno inoltre menziona perifrasticamente Cesare come *victor cruentus*, poiché

²¹ Dell'umiliazione del ripudio ha timore pure Marzia: *liceat tumulo scripsisse 'Catonis / Marcia' nec dubium longo quaeratur in aevo, / mutarim primas expulsa an tradita taedas* (2, 343-345).

²² In 8, 73 Pompeo definisce Cornelia *femina tantorum titulis insignis avorum*.

²³ Secondo Bruère 1951 la risposta di Cornelia ricorda quanto Alcione dice a Ceice nel momento in cui quest'ultimo le comunica la sua decisione di partire (Ov. *met.* 11, 421-425).

²⁴ Si ricordino le parole di Giulia in 3, 31-32: *numquam tibi, Magne, per umbras / perque meos manes genero non esse licebit*. La lotta politica fra Cesare e Pompeo veniva in generale letta come uno scontro fra membri della stessa famiglia, cosa che trova riscontro in più testimonianze, cfr. Viansino 1974, 7-15.

ne considera pressoché certa la vittoria. Poco più avanti Cornelia ventilerà addirittura il pericolo di diventarne prigioniera (vv. 782-784). In questo drammatico dialogo sembrano pertanto realizzarsi le parole di Giulia, che minacciavano una persecuzione anche da parte di suo padre, oltre che dalla propria (3, 27: *sed teneat Caesarque dies et Iulia noctes*). Pure le parole con cui Cornelia contrappone la propria *fides* alla volontà di Pompeo di separarsi da lei sembrano riecheggiare quelle dell'*umbra* della rivale: anche nel sogno a Pompeo viene attribuita la colpa di avere spezzato un *pignus* d'amore, mentre Giulia al contrario dichiara di aver rispettato il vincolo della *fides* (3, 28-30 e 33).

Il vicino pericolo dell'avanzata di Cesare non è per Cornelia un buon motivo per separarsi, perché la *fides* coniugale lega marito e moglie con un destino comune anche nei momenti più difficili. Per di più il dolore della lontananza sarebbe tale da farla morire:

*'Ut nolim servire malis, sed morte parata
te sequar ad manes: feriat dum maesta remotas
fama procul terras, vivam tibi nempe superstes. 775
Adde quod adsuescis fatis tantumque dolorem,
crudelis, me ferre doces: ignosce fatenti,
posse pati timeo'.*

(5, 773-778a)

Lo stato di lontananza fa paura a Cornelia non solo per la sofferenza che esso necessariamente comporta, ma anche per l'impossibilità di avere notizie sulla sorte del marito. Anche nel caso in cui Pompeo riesca a tornare sano e salvo, Cornelia non potrà essere al sicuro, perché Lesbo sarà il primo luogo in cui Cesare lo andrà a cercare; oltretutto l'isola diventerebbe famosa per la presenza di un esule illustre (v. 784b-785a: *notescent litora clari / nominis exilio*). Nemmeno sapere della vittoria di Pompeo potrebbe dunque darle un po' di serenità:

*'Quod si sunt vota deisque
audior, eventus rerum sciet ultima coniunx:
sollicitam rupes iam te victore tenebunt 780
et puppim, quae fata feret tam laeta, timebo.
Nec solvent audita metus mihi prospera belli,
cum vacuis proiecta locis a Caesare possim*

vel fugiente capi: notescent litora clari
nomini exilio positaque ibi coniuge Magni 785
quis Mytilenaeas poterit nescire latebras?
Hoc precor extremum: si nil tibi victa relinquent
tutius arma fuga, cum te commiseris undis,
quolibet infaustam potius deflecte carinam:
litoribus quaerere meis'. 790

(5, 778b-790a)

La stessa Cornelia si immagina nell'atto di attendere angosciata notizie del marito sull'alto di una rupe, proprio come un'eroina ovidiana. Incapace di dire altro, balza fuori dal letto fuori di sé per il dolore (v. 791: *amens*)²⁵, desiderosa di non rimandare ulteriormente il momento tanto temuto:

Sic fata relictis 790
exsiluit stratis amens tormenta nulla
vult differre mora. Non maesti pectora Magni
sustinet amplexu dulci, non colla tenere
extremusque perit tam longi fructus amoris
praecipitantque suos luctus neuterque recedens 795
sustinuit dixisse 'vale' vitamque per omnem
nulla fuit tam maesta dies: nam cetera damna
durata iam mente malis firmaque tulerunt.

(5, 790b-798)

Anche questo aspetto appare come un'eccezione rispetto alla consueta dinamica delle *Heroides*, perché in questo caso è la donna a interrompere le tenerezze e ad accelerare la partenza. Con il consueto procedimento della negazione per antitesi, Lucano elenca quei gesti di tenerezza a cui i due coniugi non riescono ad abbandonarsi, pur sapendo che potrebbero non vedersi mai più. Cornelia non riesce nemmeno ad abbracciare l'amato Pompeo: il dolore per il distacco, che costituisce il *Leitmotiv* di questi versi (cfr. *maesti ... Magni* al v. 792; *maesta dies*

²⁵ Cornelia è definita *amens* anche in 8, 583, quando Pompeo la lascia per l'ultima volta prima di salire sulla nave egiziana dove troverà la morte: *sed surda vetanti / tendebat geminas amens Cornelia palmas.*

al v. 797; *infelix* ai vv. 799 e 802), le impedisce di assaporare quello che potrebbe essere l'ultimo momento di amore e di dire addio all'amato²⁶.

È arrivato il momento di separarsi. Cornelia, persi nuovamente i sensi, viene condotta a forza sulla nave che la porterà a Lesbo, mentre tenta disperatamente di attaccarsi al suolo. Non aveva sofferto in questo modo nemmeno quando era partita dall'Italia insieme a Pompeo in seguito alla rapida avanzata di Cesare²⁷:

*Labitur infelix manibusque excepta suorum
fertur ad aequoreas, ac se prosternit, harenas* 800
litoraque ipsa tenet tandemque inlata carinae est.
*Non sic infelix patriam portusque reliquit
Hesperios, saevi premerent cum Caesaris arma.*
Fida comes Magni vadis duce sola relicto
Pompeiumque fugis. Quae nox tibi proxima venit, 805
*insomnis: viduo tum primum frigida lecto
atque insueta quies uni nudumque marito
non haerente latus: somno quam saepe gravata
deceptis vacuum manibus complexa cubile est*
atque oblita fugae quaesivit nocte maritum! 810
*Nam, quamvis flamma tacitas urente medullas,
non iuvat in toto corpus iactare cubili:
servatur pars illa tori. Caruisse timebat
Pompeio; sed non superi tam laeta parabant:*
instabat miserae, Magnum quae redderet, hora. 815

(5, 799-815)

²⁶ L'incapacità di dire al momento dell'addio tutto ciò che si desidera e il senso di frustrazione che ne consegue sono anch'essi motivi elegiaci. Si confronti ad esempio Ov. *epist.* 13, 13: *linguaque mandantis verba imperfecta reliquit* (Laodamia a Protesilao) e *trist.* 1, 3, 69: *nec mora sermonis verba imperfecta relinquo*. Sul tema utile Rosati 1999.

²⁷ Cfr. l'apostrofe a Pompeo in 2, 728b-731: *cum coniuge pulsus / et natis tososque trahens in bella penatis / vadis adhuc ingens populis comitantibus exul: / quaeritur indignae sedes longinqua ruinae*.

Nella chiusa dell'episodio si assiste a un rovesciamento dei ruoli della poesia ovidiana dell'abbandono: Cornelia, definita *fida comes* (v. 804)²⁸, si allontana da Pompeo, che fa la parte del *relictus* (v. 804: *duce ... relicto*). I momenti immediatamente successivi all'addio sono descritti con i *topoi* delle *Heroides*; si pensi ad esempio all'insonnia dell'eroina dopo il distacco²⁹ e al motivo del *viduus lectus*, che ne simboleggia la solitudine. Come una *relicta* ovidiana Cornelia cerca il marito nel letto ma scopre con amarezza che il suo posto è vuoto³⁰. Il freddo della solitudine è in contrasto con la fiamma dell'amore che arde nel cuore di Cornelia (v. 811: *quamvis flamma tacitas urente medullas*)³¹. La prima conseguenza della solitudine è la paura (si noti in questi versi la frequenza di *verba timendi*): la *fida comes* di Pompeo teme anche solo l'assenza del marito, anche se ben presto, come preannuncia la voce narrante, dovrà affrontare degli eventi ben più drammatici.

²⁸ La *'iunctura' fida comes* è presente anche nelle *Phoenissae* di Seneca (v. 105), dove Edipo si rivolge così alla figlia Antigone. Si confronti inoltre Ov. *met.* 11, 415-416: *fidissima ... / ... Alcyone* e Pont. 1, 4, 45: *fidissima coniunx*.

²⁹ L'insonnia è una delle più frequenti manifestazioni di ansia delle *relictae* di Ovidio, cfr. ad esempio *epist.* 8, 109: *pro somno lacrimis oculi funguntur obortis* (Deianira a Ercole); 12, 169: *noctes vigilantur amarae* (Medea a Giasone); 18, 27-28: *His ego si vidi mulcentem pectora somnum / noctibus, insani sit mora longa freti!* (Leandro a Ero). Il motivo è tuttavia presente già in Prop. 4, 3, 29: *cum noctes induxit vesper amaras*.

³⁰ Il motivo del *viduus lectus* trae le sue origini dal *topos* alessandrino della solitudine dell'amante, "espresso con l'immagine del letto, della casa o anche della spiaggia definiti 'vuoti' per l'assenza della persona amata" (Fedeli 1980 ad Prop. 1, 15, 18 p. 347; Casali 1995 ad Ov. *epist.* 9, 35 p. 73-74). Cfr. Catull. 68, 29: *frigida deserto tepefacta membra cubili*; Ov. *am.* 3, 5, 42: *frigidus in viduo destituere toro*; *epist.* 10, 9-10, in cui Arianna tocca il letto vuoto alla ricerca di Teseo e ne constata amaramente l'assenza; *epist.* 16, 317-318: *sola iaces viduo tam longa nocte cubili; / in viduo iaceo solus et ipse torus* (Paride a Elena). Cfr. soprattutto *epist.* 1, 7-8 *non ego deserto iacuissem frigida lecto, / non quererer tardos ire relicta dies*. Si tratta in questo caso di una ripresa testuale molto marcata per la presenza dell'aggettivo *frigidus*, che intensifica con l'idea del freddo l'idea della solitudine e si contrappone a *fovet* della scena precedente (5, 735), in cui i due sposi si abbandonavano agli ultimi scambi di tenerezze. Cfr. infine la scena in cui Alcione dorme dopo la partenza di Ceice, Ov. *met.* 11, 471-473: *... vacuum petit anxia lectum / seque toro ponit: renovat lectusque locusque / Alcyonae lacrimas et quae pars admonet absit*.

³¹ Si ricordi l'immagine dell'*infelix Dido* in Verg. *Aen.* 4, 66-68: *est mollis flamma medullas / ... tacitum vivit sub pectore vulnus. / uritur infelix Dido*.

3. L'incontro dopo la sconfitta di Farsalo (8, 40-158)

Cornelia ricompare all'inizio del libro VIII, quando Pompeo dopo la sconfitta e la fuga da Farsalo torna a riprenderla a Lesbo. Al contrario della scena d'addio nel libro V, questo incontro dei due sposi è narrato da Plutarco nella biografia di Pompeo. Secondo il poligrafo greco Pompeo, giunto nell'isola di Lesbo, mandò un messaggero da Cornelia affinché le annunciasse la sconfitta di Farsalo e il suo arrivo: un annuncio inatteso, poiché la donna aveva sino a quel momento udito buone notizie sulla sorte del marito. Alle parole del messaggero, che raggelò le sue speranze, Cornelia svenne per il dolore; ripresa conoscenza, si rese conto che non era il momento opportuno per i lamenti e si affrettò a raggiungere Pompeo. Quest'ultimo fece appena in tempo a sorreggerla, mentre lei perdeva ancora i sensi. Cornelia addossò su di sé la colpa della sventura, rimpiangendo di non essersi tolta la vita dopo la morte di Crasso: il suicidio le avrebbe impedito di nuocere ancora una volta al marito. Pompeo cercò allora di rassicurarla invitandola a non farsi ingannare dalla Fortuna e ad accettarne i rivolgimenti (Plut. *Pomp.* 74-75, 1-3).

Il racconto lucaneo della ricongiunzione fra i due coniugi dopo la battaglia di Farsalo è caratterizzato, rispetto a quello di Plutarco, da un'intensificazione patetica ed emotiva. Cornelia attende ansiosa notizie del marito in uno scenario degno di una epistola ovidiana, che crea una continuità narrativa fra questo momento della vicenda e la scena di separazione del libro V. Dall'alto di uno scoglio la donna scruta il mare nella speranza di scorgere la nave di Pompeo³²:

*Conscia curarum secretae in litora Lesbi
flectere vela iubet, qua tunc tellure latebas*

40

³² I precedenti ovidiani sono numerosi, cfr. *epist.* 2, 121-124: *maesta ... scopulos fruticosaque litora calco; / quaque patent oculis aequora lata meis; / sive die laxatur humus, seu frigida lucent / sidera, prospicio, quis freta ventus agat* (Fillide a Demofonte); 5, 61-64: *aspicit immensum moles nativa profundum; / mons fuit, aequoreis illa resistit aquis; / hinc ego vela tuae cognovi prima carinae / et mihi per fluctus impetus ire fuit* (Enone a Paride); 6, 69-70: *in latus omne patens turris circumspicit undas; / huc feror et lacrimis osque sinusque madent* (Ipsipile a Giasone); 10, 49-50: *aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* (Arianna a Teseo). L'archetipo di questa situazione è l'Arianna del carne 64 di Catullo. Come è tipico delle scene in cui l'eroina abbandonata scruta il mare in attesa dell'amato, si ha anche in Lucano un uso insistito di *verba videndi: scopulos* al v. 46 (in questo sostantivo è presente infatti l'idea di un "posto di osservazione", cfr. Barchiesi 1992 ad Ov. *epist.* 2, 121 p. 167); *prospiciens* al v. 47; *vides* al v. 48.

*maestior, in mediis qua si, Cornelia, campis
Emathiae stares. Tristis praesagia curas
exagitant, trepida quatitur formidine somnus,
Thessaliam nox omnis habet; tenebrisque remotis* 45
*rupis in abruptae scopulos extremaeque curris
litora: prospiciens fluctus nutantia longe
semper prima vides venientis vela carinae,
quaerere nec quidquam de fato coniugis audes.*

(8, 40-49)

Il poeta descrive lo stato di inquietudine di Cornelia attraverso l'uso insistito di verbi e aggettivi appartenenti all'area semantica della tristezza, della paura e dell'angoscia (v. 42: *maestior*, v. 43-44: *tristis ... curas / exagitant*, v. 44: *trepida quatitur formidine somnus*). Anche il paesaggio dell'isola, con le sue rocce e i suoi scogli scoscesi, partecipa della solitudine e della preoccupazione della donna (cfr. v. 40: *conscia curarum ... in litora*)³³. Ossessionata da foschi presagi e dall'immagine della Tessaglia che la perseguita nelle sue angosciose visioni notturne, Cornelia è in perenne stato di agitazione, poiché non ha notizie del marito: la lontananza e l'isolamento sono fonte di *maestitia*, tanto che preferirebbe essere a Farsalo pur di stargli vicino. A una donna come Cornelia, che era sempre stata a fianco del marito, la guerra non fa infatti paura quanto la solitudine. Ma ecco finalmente arrivare un'imbarcazione, il cui avvicinarsi alla costa le suscita un brutto presentimento:

En ratis, ad vestros quae tendit carbasa portus! 50
*Quid ferat, ignoras: sed nunc tibi summa pavoris
nuntius armorum tristis rumorque sinister.
Victus adest coniunx. Quid perdis tempora luctus?
Cum possis iam flere, times.*

(8, 50-54a)

Si noti qui che, al contrario del racconto di Plutarco, Cornelia non sa ancora nulla della sorte di Pompeo: l'assoluta assenza di notizie permette a Lucano di lasciare spazio alla rappresentazione dei sentimenti del personaggio. E proprio la voce del

³³ Sulla funzione del paesaggio nel *Bellum civile* si veda Müller 1995, 373-374.

poeta fa vivere al lettore la situazione dal punto di vista di Cornelia, cercando di esprimerne l'inquietudine e la paura.

Dall'aspetto del marito che scende dalla nave la donna capisce che è stato sconfitto. Pompeo si presenta infatti pallido e sporco, con i tratti tipici dello *squalor* e della *sordes*, che ne prefigurano la fine imminente³⁴. La donna non regge a quella vista straziante e, come le era già più volte accaduto, perde conoscenza, quasi desiderosa di morire:

Tunc puppe propinqua
prosiluit crimenque deum crudele notavit, 55
deformem pallore ducem voltusque prementem
canitiem atque atro squalentis pulvere vestis.
Obvia nox miserae caelum lucemque tenebris
abstulit atque animam clausit dolor: omnia nervis
membra relicta labant, riguerunt corda diuque 60
spe mortis decepta iacet. Iam fune ligato
litoribus lustrat vacuas Pompeius harenas.

(8, 54b-62)

Le ancelle, pure spaventate dall'aspetto di Pompeo, cercano di sollevare Cornelia mentre Pompeo si adopera per farle riacquistare conoscenza. Le parole che le rivolge non appena riprende i sensi suonano sorprendentemente dure:

Quem postquam propius famulae videre fideles,
non ultra gemitus tacitos incessere fatum
permisere sibi frustra que attollere terra 65
semianimem conantur eram: quam pectore Magnus
ambit et astrictos refovet complexibus artus.
Coeperat in summum revocato sanguine corpus
Pompei sentire manus maestamque mariti
posse pati faciem; prohibet succumbere fatis 70
Magnus et inmodicos castigat voce dolores:
'Nobile cur robur fortunae volnere primo
femina tantorum titulis insignis avorum
frangis? Habes aditum mansurae in saecula famae:

³⁴ Cfr. Esposito 1996, 81.

*laudis in hoc sexu ne legum iura nec arma,
unica materia est coniunx miser'.*

75

(8, 63-76a)

Pompeo invita la moglie a non abbandonarsi alla disperazione, atteggiamento non degno di una donna del suo rango (v. 73: *femina tantorum titulis insignis avorum*). La sua sconfitta, e non le sue vittorie militari o la sua attività politica (v. 75: *ne legum iura nec arma*) sarà per lei, donna, la vera fonte di fama immortale (v. 74: *habes aditum mansurae in saecula famae*)³⁵. Questo motivo è di ascendenza ovidiana e per la precisione proviene dalla produzione dell'esilio: in *Tristia* 4, 3 Ovidio si rivolge alla moglie disperata per la sua lontananza, ricordandole che la sua sventura le darà la fama: *dat tibi nostra locum tituli fortuna, caputque / conspicuum pietas qua tua tollat, habet* (vv. 81-82).

Per questo motivo, afferma Pompeo, proprio in virtù della sconfitta, ancora più forte dovrà essere il suo amore di moglie:

'Erige mentem
et tua cum fatis pietas decertet et ipsum,
quod sum victus, ama; nunc sum tibi gloria maior,
a me quod fasces et quod pia turba senatus
tantaque discessit regum manus: incipe Magnum 80
sola sequi. Deformis adhuc vivente marito
summus et augeri vetitus dolor: ultima debet
esse fides lugere virum. Tu nulla tulisti
bello damna meo: vivit post proelia Magnus,
sed Fortuna perit: quod defles, illud amasti'. 85

(8, 76b-85)

Pompeo cerca di consolare Cornelia: lei non deve piangere, perché del Magno è perita soltanto la Fortuna; oltretutto l'adesione alla *victa causa* non può che essere motivo di gloria (vv. 77-78: *ipsum, / quod sum victus, ama*). Ora potrà amarlo solo per quello che egli è e non per il suo potere e il suo seguito. Ripresasi a fatica, la donna si dichiara colpevole delle disgrazie dei suoi mariti,

³⁵ Cfr. poco dopo 8, 83-85: *tu nulla tulisti / bello damna meo: vivit post proelia Magnus, / sed Fortuna perit: quod defles, illud amasti*.

confermando così quell'accusa che l'*umbra* di Giulia le aveva scagliato quando era apparsa in sogno a Pompeo (3, 8-35):

*Vocibus his correpta viri vix aegra levavit
membra solo talis gemitu rumpente querellas:
'O utinam in thalamos invisi Caesaris issem
infelix coniunx et nulli laeta marito!
Bis nocui mundo: me pronuba ducit Erinys* 90
*Crassorumque umbrae devotaque manibus illis
Assyrios in castra tuli civilia casus
praecipitesque dedi populos cunctosque fugavi
a causa meliore deos. O maxime coniunx,
o thalamis indigne meis, hoc iuris habebat* 95
*in tantum Fortuna caput? Cur in pia nupsi,
si miserum factura fui? Nunc accipe poenas,
sed quas sponte luam: quo sit tibi mollius aequor,
certa fides regum totusque paratior orbis,
sparge mari comitem. Mallem felicibus armis* 100
*dependisse caput: nunc clades denique lustra,
Magne, tuas. Ubicumque iaces civilibus armis
nostros ultra toros, ades huc atque exige poenas
Iulia crudelis, placataque paelice caesa
Magno parce tuo'.* 105

(8, 86-105a)

Le dure parole di Pompeo fanno prorompere Cornelia in un lamento. La donna si ritiene infatti responsabile sia della morte di Crasso che della sconfitta di Pompeo: i suoi matrimoni non sono stati altro che fonte di sventura, tanto che ora rimpiange di non essersi sposata con Cesare³⁶: solo con la sua nefasta influenza avrebbe potuto annientare definitivamente il nemico ed evitare tanta sofferenza a Pompeo. Che Cornelia avesse la reputazione di iettatrice, è documentato dalle fonti storiche, cfr. Plutarco *Pomp.* 74, 6: *Τί μ' ἤλθεῖς ἰδεῖν, καὶ οὐκ ἀπέλιπες τῷ βαρεῖ δαίμονι τὴν καὶ σὲ δυστυχίᾳ ἀναπλήσασαν τοσαύτης*. La testimonianza plutarchea trova riscontro anche in un frammento delle *Storie* di Livio

³⁶ Qui si può osservare la variazione del motivo elegiaco dell'*utinam ne*, risalente all'Arianna di Catullo (Catull. 64, 171-176; sul tema utile Hross 1958, 43-49).

tramandatoci dai *Commenta Bernensia* e tratto da un discorso di Cornelia: *hunc locum poeta de Livio tulit, qui Corneliam dicit dixisse Pompeio: 'vicit, Magne, felicitatem tuam mea fortuna. Quid enim ex funesta Crassorum domo recipiebas, nisi ut minueretur magnitudo tua?'* (*Comm. ad Lucan.* 8, 91 = Liv. frg. 46 Jal). Ancora una volta Lucano rielabora in termini patetici i dati che ricavava dalle fonti. In particolare il passo liviano gli permetteva di dipingere in toni più accesi la rivalità fra Cornelia e Giulia, che peraltro è qui esplicitamente richiamata: il legame con la scena del sogno è dimostrato dal fatto che Cornelia si definisce *paelex* (come l'aveva definita Giulia in 3, 23), riconosce la sua sconfitta e si dichiara disposta a rinunciare al Magno, purché egli si salvi. Il suo matrimonio, continua, è stato celebrato sotto foschi presagi: pronuba è stata un'Erinni, presenza infausta, e le ombre dei due Crassi³⁷. Un *maximus coniunx* (v. 98)³⁸ come Pompeo non meritava un'unione così funesta, colpa che Cornelia vorrebbe ora espiare sacrificando la sua stessa vita (vv. 98-100). La vera *uxor* è Giulia: ora la figlia di Cesare può placare con la morte di Cornelia la sua sete di vendetta, e cessare finalmente di perseguire Pompeo.

4. *Duri flectuntur pectora Magni*: il pianto di Pompeo

Dopo aver pronunciato queste tristi parole, Cornelia si stringe al marito, suscitando il pianto dei presenti e dello stesso Pompeo (8, 105b-108)³⁹:

Sic fata iterumque refusa 105
coniugis in gremium cunctorum lumina solvit
in lacrimas. Duri flectuntur pectora Magni
siccaque Thessaliae confudit lumina Lesbos.

³⁷ Lucano riprende qui il motivo elegiaco del matrimonio funesto, che ha una lunga tradizione nella poesia antica: cfr. già Aesch. *Ag.* 748: *νυμφόκλαυτος Ἐρινύς*. La sostituzione di una divinità ostile alla pronuba è motivo assai ricorrente nelle *Heroides* ovidiane, cfr. ad esempio *epist.* 2, 117-120: *pronuba Tisiphone thalamis ululavit in illis, / et cecinit maestum devia carmen avis. / Adfuit Allecto brevibus torquata colubris / suntque sepulcrali lumina mota face*; ma cfr. già Prop. 4, 3, 13-16. Altri esempi sono citati da Barchiesi 1992, 162-163.

³⁸ Si osservi qui il ricorrente gioco di parole *Magnus / maior / maximus* riferito a Pompeo, cfr. anche 3, 37.

³⁹ Il lettore aveva già visto piangere Pompeo a Lesbo nel corso della scena di separazione da Cornelia in 5, 734-738 (vedi *supra*). Sulla partecipazione emotiva degli abitanti di Mitilene verso la vicenda di Pompeo e Cornelia si veda *infra*.

Questo passo a nostro avviso merita attenzione, poiché in esso si registra l'unica ricorrenza nel *Bellum civile* dell'aggettivo *durus* riferito a Pompeo⁴⁰. Se si tiene presente che sia Catone sia Cesare sono caratterizzati da *duritia* (naturalmente di natura opposta), stupisce che Lucano definisca *durus* un eroe così umano e capace di provare ed esternare profondi sentimenti, nel quale sono assenti sia la crudeltà di Cesare che la fermezza imperturbabile di Catone.

Una breve rassegna degli aggettivi con cui Lucano ama qualificare il Magno rende inoltre eccezionale l'uso di *durus* nel passo in esame. Pompeo è spesso definito dal poeta *trepidus*, *dubius*, *pavens* e il racconto delle sue azioni è caratterizzato dalla frequenza di espressioni indicanti timore ed esitazione, come dimostrano numerosi esempi⁴¹. È però opportuno precisare, a questo proposito, che in tale caratterizzazione del personaggio Lucano non si discosta dalla verità storica, dato che certa indecisione era tratto proprio della personalità di Pompeo.

Una delle fonti della debolezza del condottiero è proprio il forte sentimento d'amore che lo lega a Cornelia, che entra in conflitto con i suoi doveri di comandante e diventa motivo di esitazione e di timore. Come abbiamo visto poco fa, il poeta non manca di denunciare questa dannosa interferenza dell'amore coniugale nell'attività militare del Magno, che, al contrario di Enea, non riesce a separare nettamente l'ambito dell'amore da quello della politica (5, 728b-731a). Il tenero amore che Pompeo prova per la moglie consente a Lucano di immettere nel racconto epico elementi elegiaci che destabilizzano le qualità tradizionali dell'eroe epico⁴². A momenti di paura e incertezza si alternano tuttavia situazioni in cui il condottiero si dimostra impavido e sicuro di sé, cosicché ne risulta un personaggio caratterizzato da marcata instabilità. Una di queste circostanze è la battaglia di Farsalo. Nel descrivere l'atteggiamento di Pompeo sul campo di battaglia il poeta si trovava di fronte al grosso problema di conciliare la testimonianza delle fonti⁴³ con la sua esigenza letteraria di nobilitare il condottiero, che a Farsalo non diede prova di grande coraggio e abnegazione dal momento che si diede alla fuga. Lucano non poteva naturalmente negare la verità storica, ma aveva l'occasione di riscattare in qualche modo il comportamento del suo eroe fornendo delle motivazioni valide per questa sua decisione. Alla base

⁴⁰ Sull'uso di *durus* nel *Bellum civile* rinviamo a Sannicandro 2006.

⁴¹ Cfr. 5, 728-729: *dubium trepidumque ad proelia, Magne / te quoque fecit amor*; 7, 52-53: *segnis pavidusque vocatur / ac nimium patiens soceri Pompeius*; 7, 339-340: *stat corde gelato / attonitus*; 7, 341: *premit ... metus* Sull'uso delle espressioni di timore in riferimento a Pompeo si veda Bianchi 2004, 90-101.

⁴² Cfr. Thompson 1984, 207-215 e Narducci 2002, 294-298.

⁴³ *Caes. civ.* 3, 94-96; *Plut. Pomp.* 72-73; *App. civ.* 2, 81-83.

della scelta di fuggire è innanzitutto il desiderio di evitare un inutile dispendio di giovani vite: Pompeo era sicuro che se avesse combattuto e se fosse rimasto ucciso i suoi soldati non avrebbero esitato a farsi massacrare per proteggere il suo cadavere⁴⁴. D'altra parte il poeta propone una motivazione alternativa, ossia la volontà di togliere a Cesare la soddisfazione di avere sotto i suoi occhi il rivale ucciso (7, 669b-675a). Infine Lucano fa sì che nella decisione del Magno entrino in gioco ancora una volta gli affetti familiari⁴⁵. Pompeo si allontana anche per rivedere la sua Cornelia:

Sed tu quoque, coniunx, 675
causa fugae voltusque tui fatisque negatum
te praesente mori.

(7, 675b-677a)

Per nobilitare il poco onorevole atto di Pompeo, Lucano trasforma la fuga in un gesto di altruismo per i suoi soldati e di amore verso la moglie, descrivendola come un momento in cui il condottiero diede prova di grande dignità⁴⁶. Basti esaminare il passo in cui il Magno è descritto mentre fugge a cavallo da Farsalo:

⁴⁴ Da notare che anche in questo Pompeo tiene un atteggiamento antitetico a quello di Cesare, che non si poneva alcuno scrupolo nel sacrificare la vita dei suoi uomini ai propri obiettivi. Cfr. ad es. le parole del condottiero ai soldati che avevano appena tentato un ammutinamento, le quali tradiscono il disprezzo nei loro confronti: *Vos despecta senes exhaustaque sanguine turba / cernetis nostros, iam plebs Romana, triumphos. / Caesaris an cursus vestrae sentire putatis / damnum posse fugae? Veluti, si cuncta minentur / flumina, quos miscent pelago, subducere fontes, / non magis ablatiis umquam descenderit aequor, / quam nunc crescit, aquis. An vos momenta putatis / ulla dedisse mihi?* (5, 333-340a).

⁴⁵ Pompeo fa appello all'affetto della moglie e dei figli anche nel discorso che rivolge ai soldati prima dello scontro di Farsalo: *Si quis post pignora tanta / Pompeio locus est, cum prole et coniuge supplex, / imperii salva si maiestate liceret, / volveret ante pedes* (7, 376b-379a).

⁴⁶ "... il poeta della *Pharsalia* ha avuto l'abilità di ribaltare quella che si presentava come una critica della capacità militare di Pompeo in esaltazione della sua *pietas*, e in nuova denuncia della scelleratezza di Cesare" (Narducci 2002, 299).

*Tunc Magnum concitus aufert
a bello sonipes non tergo tela paventem
ingentisque animos extrema in fata ferentem.
Non gemitus, non fletus erat salvaque verendus* 680
*maiestate dolor, qualem te, Magne, decebat
Romanis praestare malis.*

(7, 677b-682a)

In questi pochi versi sembrano essere annullati ogni timore, ogni esitazione: secondo il *cliché* dell'eroe epico, Pompeo non teme di essere colpito alle spalle (v. 678: *non tergo tela paventem*), non emette un gemito né versa una lacrima (v. 680: *non gemitus, non fletus erat*), manifesta grande dignità nel dolore per la sconfitta (vv. 680-681: *salvaque verendus / maiestate dolor*). Il condottiero pare ora privo di quel sentimento di timore che lo caratterizzava costantemente e di quella sensibilità che lo portava facilmente a commuoversi. Questo è un momento di riscatto, che annulla le debolezze e le esitazioni precedenti per elevare Pompeo a una maggiore dignità, la quale troverà il suo momento privilegiato di realizzazione nella morte. Nell'interpretazione lucanea del comportamento di Pompeo a Farsalo potrebbe essere la motivazione dell'unica presenza di *durus* riferito a Pompeo nel passo in cui l'eroe torna dalla moglie Cornelia subito dopo la sconfitta: l'atteggiamento impavido dimostrato durante la fuga si incrina non appena il Magno incontra la moglie e torna a contatto con il suo amore, esso stesso motivo della fuga.

Come abbiamo visto sopra, la grande umanità e la capacità di amare rendono Pompeo un uomo sensibile e portato ad esternare le proprie emozioni: in ben due scene di cui è protagonista assieme a Cornelia il Magno si abbandona al pianto. Ciò non si verifica durante la battaglia di Farsalo, che pure segna il tracollo della fortuna del condottiero: *duri flectuntur pectora Magni / siccaque Thessaliae confudit lumina Lesbos* (8, 107b-108). In questi versi è racchiuso il dramma personale di Pompeo. La Tessaglia e Lesbo rappresentano simbolicamente i due poli dell'esistenza del condottiero, vale a dire i doveri di comandante e l'amore coniugale; la contrapposizione fra valore militare e affetti privati, motivo tradizionale dell'elegia latina, è per il Magno un conflitto irresolubile⁴⁷.

⁴⁷ La *iunctura* 'sicca lumina', che riassume il fermo atteggiamento di Pompeo a Farsalo, è utilizzata da Lucano nella variante al singolare anche nel celebre passo del libro IX in cui Cesare finge commozione di fronte al capo mozzato di Pompeo per riproporre il

5. La devozione degli abitanti di Lesbo e l'*amor* di Pompeo

Dopo aver udito il drammatico colloquio fra Pompeo e Cornelia, i cittadini di Lesbo manifestano alla coppia la propria amicizia e devozione, offrendo a Pompeo il loro aiuto incondizionato (8, 109-127). L'aver custodito per lui un bene prezioso come Cornelia è motivo di gloria e origine di un vincolo indissolubile di *fides*: *si maxima gloria nobis / semper erit tanti pignus servasse mariti, / tu quoque devotos sacro tibi foedere muros / oramus sociosque lares dignere vel una / nocte tua* (vv. 110-114a). Questo rapporto personale con Pompeo si estende all'ambito politico e militare: il condottiero potrà ricorrere a Lesbo ogni volta che ne avrà bisogno, sfruttandone le risorse economiche ed umane (vv. 121-123: *accipe templorum cultus aurumque deorum, / accipe, si terris, si puppibus ista iuventus / aptior est: tota, quantum valet, utere Lesbo*)⁴⁸. Pompeo è sensibile a questa dimostrazione di affetto, che riesce a rimpiazzare l'amore tributatogli un tempo dal popolo romano. Tale sensibilità e tale dipendenza dal giudizio degli altri viene più volte messa in risalto nel corso del poema e diventa una caratteristica rilevante del personaggio: si pensi ad esempio al sogno del condottiero alla vigilia della battaglia di Farsalo, in cui egli, ritornando al passato felice, immagina di essere applaudito dal popolo nel teatro che portava il suo nome (7, 7-44). Pago della devozione dei Mitilenesi, che gli è di conforto in questo momento di avversità, Pompeo dichiara di corrispondere alla loro amicizia: a Lesbo sono infatti i suoi affetti più cari e l'isola è diventata per lui una seconda Roma: *hic sacra domus carique penates, / hic mihi Roma fuit* (8, 132-133)⁴⁹.

Per la coppia è giunto però il momento di congedarsi e di partire. Ancora una volta Lucano descrive una scena di abbandono, in cui però ad allontanarsi sono Pompeo e Cornelia, finalmente riuniti (anche se solo per poco), e il ruolo dei *relictis* è rivestito stavolta dagli abitanti dell'isola. Il distacco non è indolore: i Mitilenesi si erano molto affezionati a Cornelia durante la sua permanenza e si abbandonano al pianto e al lamento mentre costei sale sulla nave. Il loro dolore

medesimo concetto: il *durus* Cesare, che pure non aveva versato una lacrima davanti ai cadaveri dei caduti in Tessaglia, riesce a simulare un pianto per il nemico fatto uccidere da Tolomeo (9, 1043b-1046a: *qui duro membra senatus / calcarat voltu, qui sicco lumine campos / viderat Emathios, uni tibi, Magne, negare / non audet gemitus*).

⁴⁸ Per l'analisi del discorso degli abitanti di Mitilene si veda Schmitt 1995, 147-155.

⁴⁹ I Mitilenesi sono pure descritti come un popolo di alta statura morale e di nobili sentimenti, che partecipa con calore umano al grave momento storico, cfr. Borgo 1976, 251-252. Chiara è la contrapposizione con la perfidia e la crudeltà degli Egiziani.

diventa occasione per il poeta di elogiare le virtù della donna in un breve ritratto, che contiene tra l'altro le uniche informazioni sul suo aspetto fisico:

*Dixit maestamque carinae
inposuit comitem. Cunctos mutare putares
tellurem patriaeque solum: sic litore toto
plangitur, infestae tenduntur in aethera dextrae;
Pompeiumque minus, cuius fortuna dolorem
moverat, ast illam, quam toto tempore belli
ut civem videre suam, discedere cernens
ingemuit populus; quam vix, si castra mariti
victoris peteret, siccis dimittere matres
iam poterant oculis: tanto devinxit amore
hos pudor, hos probitas castique modestia voltus,
quod summissa animis, nulli gravis hospita turbae,
stantis adhuc fati vixit quasi coniuge victo.*

150
155

(8, 146a-158)

L'immagine che Cornelia ha lasciato di sé ai Mitilenesi contrasta fortemente con la fama di portatrice di rovina che lei stessa aveva accreditato: il breve ritratto è infatti una sorta di *summa* delle virtù morali della matrona romana, come il *pudor* e la *probitas*. Queste virtù, unite alla sua bellezza riservata e discreta (v. 156: *castique modestia voltus*)⁵⁰, hanno suscitato l'affetto delle *matres* di Lesbo. Cornelia è stata un'ospite amabile, che ha vissuto tutto il periodo di attesa del marito come se fosse stata sposata a uno sconfitto, pronta ad affrontare con lui la fine. I due sposi ripartono insieme per l'ultimo viaggio. Il ricongiungimento con Pompeo sarà di breve durata: si avvicina il momento in cui egli dovrà per sempre dire addio ai suoi due grandi amori, Cornelia e Roma.

Pure la scena successiva appare molto significativa per comprendere l'importanza che Cornelia riveste per Pompeo. Dopo la sconfitta Pompeo, in preda a preoccupazione e incertezza, (cfr. 8, 165: *labor maestus curarum* e 166: *incerti pectoris aestus*) non è in grado di decidere quale sia la meta verso cui dirigersi: presso chi trovare rifugio? E come raggiungere eventualmente la Siria o la Libia? Egli chiede allora consiglio al suo timoniere, il quale fa presente che

⁵⁰ La sobria semplicità di Cornelia si contrappone alla *facies incesta* di Cleopatra (10, 105).

l'unico astro di riferimento per i naviganti è la stella polare, che mai tramonta. Senza dare un'indicazione precisa circa la meta, Pompeo ordina allora di tenere la nave lontano dalla Tessaglia e dall'Italia:

*Dubio contra cui pectore Magnus
'Hoc solum toto' respondit 'in aequore serva,
ut sit ab Emathiis semper tua longius oris
puppis et Hesperiam pelago caeloque relinquant:
cetera da ventis. Comitem pignusque recepi
depositum: tunc certus eram, quae litora vellem,
nunc portum Fortuna dabit'.*

190

(8, 186b-192a)

Ora che ha recuperato Cornelia, non ha importanza dove la nave approderà: la sua "stella polare", il suo punto supremo di riferimento è finalmente di nuovo accanto a lui.

6. *Iterumne relinquor...?*: la morte di Pompeo

Dopo essere salpato da Lesbo insieme a Cornelia, Pompeo e i suoi uomini si riuniscono in un consiglio di guerra nel porto di Siedra, in Cilicia, per prendere importanti decisioni sulla prosecuzione del conflitto. Ancora illuso di poter confidare nella sua fama e nei successi del passato, il Magno propone di proseguire la guerra con l'aiuto dei Parti, allo scopo di fiaccare la grande potenza orientale coinvolgendola nelle sventure di Roma (8, 276-327). Tale proposta non è però accolta favorevolmente e suscita l'immediata reazione di Lentulo, il quale cerca di dissuadere Pompeo mettendolo in guardia sul destino cui Cornelia potrebbe andare incontro nel caso si stipulasse questa alleanza. Nota è infatti la dissolutezza morale e sessuale dei Parti, il cui sovrano non esiterebbe certo a fare della nobile Cornelia una delle sue concubine⁵¹:

*Proles tam clara Metelli
stabit barbarico coniunx millesima lecto.*

410

⁵¹ Lentulo dipinge ai vv. 395-410a un quadro a tinte fosche dei *mores* dei Parti, che per certi aspetti ricorda il popolo egiziano, bersaglio delle critiche moralistiche del poeta nel libro X.

*Quamquam non ulli plus regia, Magne, vacabit
 saevitia stimulata Venus titulisque virorum:
 nam, quo plura iuvent Parthum portenta, fuisse
 hanc sciet et Crassi: ceu pridem debita fatis* 415
*Assyriis trahitur cladis captiva vetustae.
 Haereat Eoae volnus miserabile sortis:
 non solum auxilium funesto ab rege petisse,
 sed gessisse prius bellum civile pudebit.*

(8, 410b-419)

Non sarebbe giusto, sostiene il console uscente, esporre questa donna di nobile rango (v. 410: *proles tam clara Metelli*)⁵² ai pericoli di un popolo così depravato, tanto più che i Parti, sapendo del suo precedente matrimonio con Crasso, certo si vendicherebbero su di lei. Come alternativa Lentulo propone allora di chiedere l'aiuto dell'Egitto, una scelta che risulterà fatale per Pompeo. Le parole con cui cerca di convincere il Magno sono modulate sul tono dell'ironia tragica: non c'è motivo di temere il *rex puer* Tolomeo, che è semplicemente l'ombra di un nome (8, 449b-450a: *quis nominis umbram / horreat? Innocua est aetas*)⁵³. L'argomento di Lentulo riesce a convincere Pompeo e ancora una volta la preoccupazione per l'incolumità della moglie influisce in modo decisivo sul suo destino⁵⁴.

Cornelia è vicina a Pompeo anche nel tragico momento della fine, poiché assiste al crudele misfatto commissionato da Tolomeo. La sua presenza è testimoniata anche da Plutarco (*Pomp.* 78, 7), il cui racconto è caratterizzato da un'atmosfera di *pathos* e di intensità emotiva. Come di consueto Lucano rielabora il materiale

⁵² Dello stesso tono la menzione di Cornelia da parte di Catone che rampogna Tarcondimoto per il suo rifiuto a proseguire la guerra dopo la morte di Pompeo: *Rapiatur in undas / infelix coniunx Magni prolesque Metelli, / ducite Pompeios, Ptolemaei vincite munus* (9, 276b-278).

⁵³ Come si può notare, queste parole riecheggiano la celebre similitudine della quercia cui Pompeo è paragonato all'inizio del poema (1, 135: *stat magni nominis umbra*).

⁵⁴ Anche in Plutarco *Pomp.* 76, 9 il pensiero di Cornelia distoglie Pompeo dalle sue intenzioni; è Teofane a richiamare il Magno sul triste destino cui sarebbe andata incontro la moglie: *καὶ γυναῖκα νέαν οἴκου τοῦ Σκιπίωνος εἰς βαρβάρους κομίζειν, ὕβρει καὶ ἀκολασίᾳ τὴν ἐξουσίαν μετροῦντας, ἢ καὶ μὴ παθῆ δόξη δὲ παθεῖν δεινόν ἐστιν, ἐπὶ τοῖς ποιῆσαι δυναμένοις γενομένη. τοῦτο μόνον ὡς φασιν ἀπέτρεψε τῆς ἐπὶ τὸν Εὐφράτην ὁδοῦ Πομπήιον· Εἰ δὲ τις ἔτι Πομπήιου λογισμὸς, ἀλλ' οὐχὶ δαίμων ἐκείνην ὑφεγεῖτο τὴν ὁδόν.*

storico facendo ricorso alla tradizione poetica precedente: l'ultimo saluto fra i due coniugi viene ancora una volta narrato con una marcata coloritura elegiaca. Ma veniamo al racconto. I sicari inviati da Tolomeo cercano di avvicinare Pompeo con l'inganno, simulando un atteggiamento amichevole: con una piccola imbarcazione si accostano alla nave che trasporta Pompeo e Cornelia e che si stava avvicinando alla costa egiziana e lo invitano a salire sul loro scafo, adducendo come scusa il fatto che la violenza delle correnti impedisce alle navi straniere un agevole approdo (8, 560-567). Pompeo acconsente, e Cornelia cerca di seguirlo, spinta da un brutto presentimento:

*Ibat in hostilem praeceps Cornelia puppim,
hoc magis inpatiens egresso desse marito,
quod metuit cladis.*

(8, 577-579a)

In questi versi Cornelia assume dei tratti per così dire eroici: gli aggettivi *praeceps* (v. 577) e *inpatiens* (v. 578) mettono in evidenza l'incapacità di stare al posto che è normalmente assegnato alla donna, la sua volontà di intervenire. Lo stesso Pompeo, che le impedisce di seguirlo, ne riconosce il coraggio e la chiama *temeraria coniunx* (v. 579)⁵⁵:

*'Remane, temeraria coniunx,
et tu, nate, precor, longeque a litore casus 580
exspectate meos et in hac cervice tyranni
explorate fidem' dixit. Sed surda vetanti
tendebat geminas amens Cornelia palmas:
'Quo sine me, crudelis, abis? Iterumne relinquer
Thessalicis summota malis? Numquam omine laeto 585
distrahimur miseri. Poteras non flectere puppim,
cum fugeres alto, latebrisque relinquere Lesbi,
omnibus a terris si nos arcere parabas.*

⁵⁵ La volontà di stare con Pompeo anche in una situazione di pericolo ricorda la Creusa virgiliana, che implora così Enea di portarla con lui: *Ecce autem complexa pedes in limine coniunx / haerebat parvomque patri tendebat Iulum: / 'Si periturus abis, et nos rape in omnia tecum; / sin aliquam expertus sumptis spem ponis in armis, / hanc primum tutare domum. Cui parvus Iulus, / cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquer?' (Verg. Aen. 2, 673-678).*

*An tantum in fluctus placeo comes?'. Haec ubi frustra
effudit, prima pendet tamen anxia puppe* 590
*attonitoque metu nec quoquam avertere visus
nec Magnum spectare potest. Stetit anxia classis
ad ducis eventum, metuens non arma nefasque,
sed ne summissis precibus Pompeius adoret
sceptra sua donata manu.* 595

(8, 579b-595a)

Di fronte al rifiuto del marito Cornelia reagisce come una *relicta* ovidiana: con le parole di rampogna (v. 584: *crudelis*) e la gestualità tipica delle eroine abbandonate (v. 583: *tendebat geminas amens Cornelia palmas*), Cornelia reclama il suo diritto ad accompagnare Pompeo anche in questa occasione e manifesta il suo disappunto di fronte all'ennesimo abbandono (vv. 584-585: *iterumne relinquitur / Thessalicis summota malis?*; cfr. anche v. 651: *hoc merui, coniunx, in tuta puppe relinquitur?*). Ma Pompeo ormai è deciso e si sposta sulla nave egiziana. Cornelia si sporge con ansia dalla nave, senza trovare un punto dove guardare, con una variazione del *topos* elegiaco dell'eroina che osserva dall'alto la partenza dell'amato, una partenza che questa volta non conoscerà ritorno⁵⁶.

Il pensiero di Cornelia e dei figli, che pure assistono all'assassinio, rende il Magno più coraggioso anche di fronte alla morte. La loro presenza gli dà forza e gli permette di superare con dignità il momento estremo, sicuro del loro amore: *Videt hanc Cornelia caedem / Pompeiusque meus: tanto patientius, oro, / claude, dolor, gemitus: gnatus coniunxque peremptum, / si mirantur, amant* (8, 632b-635a). Pompeo esce dunque di scena con il pensiero rivolto a coloro che ama di più, rafforzato dalla certezza del loro *amor*. Nel drammatico monologo in cui prorompe mentre assiste all'uccisione di Pompeo Cornelia si accusa di essere la fonte della sua sventura:

*At non tam patiens Cornelia cernere saevum,
quam perferre, nefas miserandis aethera complet
vocibus: 'O coniunx, ego te scelerata peremi:
letiferae tibi causa morae fuit avia Lesbos* 640

⁵⁶ In Plut. *Pomp.* 78, 7 Pompeo abbraccia Cornelia al momento del distacco e si volta a guardarla quando mette piede sulla nave egiziana.

*et prior in Nili pervenit litora Caesar:
nam cui ius alii sceleris? Sed quisquis in istud
a superis inmisit caput, vel Caesaris irae
vel tibi prospiciens, nescis, crudelis, ubi ipsa
viscera sint Magni: properas atque ingeris ictus,* 645
*qua votum est victo. Poenas non morte minores
pendat et ante meum videat caput'.*

(8, 637-647a)

Fra le urla di lamento Cornelia depreca il viaggio che Pompeo ha intrapreso fino a Lesbo allo scopo di raggiungerla, che avrebbe lasciato a Cesare il tempo di giungere in Egitto e di preparare l'agguato (la donna è infatti convinta che sia lui il mandante, cfr. v. 642: *nam cui ius alii sceleris?*).

Se per Cornelia è normale seguire ovunque il marito, tuttavia è conscia dell'eccezionalità del suo comportamento rispetto alle altre donne:

*Haud ego culpa
libera bellorum, quae matrum sola per undas
et per castra comes nullis absterrita fatis
victum, quod reges etiam timere, recepi.* 650

(8, 647b-650)

Cornelia riconosce il suo particolare *status* di "matrona virile": non è esente dalla colpa della guerra civile perché vi ha partecipato, seguendo, unica fra le donne (v. 648: *matrum sola*), il marito per terra e per mare (vv. 648-649: *per undas / et per castra comes*). Per nulla spaventata dal destino, Cornelia dichiara di essere stata accanto al marito anche quando, dopo la sconfitta, nessuno era disposto ad aiutarlo⁵⁷. Ma queste fiere parole lasciano ben presto il posto al lamento e al desiderio di morte tipico delle eroine abbandonate:

*'Hoc merui, coniunx, in tuta puppe relinqui?
Perfide, parcebas? Te fata extrema petente*

⁵⁷ Lo stesso Pompeo aveva constatato dopo Farsalo che il suo seguito era costituito solo da Cornelia, cfr. 8, 78b-81a: *nunc sum tibi gloria maior, / a me quod fasces et quod pia turba senatus / tantaque discessit regum manus: incipe Magnum / sola sequi.*

*vita digna fui? Moriar, nec munere regis.
 Aut mihi praecipitem, nautae, permittite saltum
 aut laqueum collo tortosque aptare rudentis* 655
*aut aliquis Magno dignus comes exigat ensem:
 Pompeio praestare potest, quod Caesaris armis
 inputet. O saevi, properantem in fata tenetis?
 Vivis adhuc, coniunx, et iam Cornelia non est
 iuris, Magne, sui: prohibent accersere mortem:* 660
*servor victori'. Sic fata interque suorum
 lapsa manus rapitur trepida fugiente carina.*

(8, 651-662)

Apostrofando Pompeo come *perfidus*, tipico *Schimpfwort* dell'elegia⁵⁸, in quanto traditore della *fides* coniugale, Cornelia rimpiange di non averlo potuto accompagnare sulla nave egiziana e conferma la propria colpevolezza⁵⁹. Questa si traduce nel desiderio di togliersi la vita, pur di non dare soddisfazione al sovrano egiziano: *moriar, nec munere regis* (v. 653)⁶⁰. Sopraffatta dal dolore, la donna perde i sensi mentre la nave prende il largo.

7. Il lutto di Cornelia

La morte di Pompeo segna una cesura fondamentale nel poema, perché dà l'avvio alla seconda fase della guerra civile. Dopo il tragico evento l'esercito repubblicano passa sotto il comando di Catone, che, pur non avendo in precedenza troppo simpatizzato per Pompeo, vi identifica il rappresentante del partito della libertà (9, 29-30: *totae post Magni funera partes / libertatis erant*). Il

⁵⁸ Cfr. Opelt 1965, 36. Nelle *Heroides* l'aggettivo qualifica spesso l'amante lontano. In questo caso specifico Pompeo è *perfidus* perché affrontando da solo il pericolo ha tradito la *fides* del matrimonio, che prevedeva anche la condivisione delle avversità.

⁵⁹ Si noti che Marzia e Cornelia vivono come un abbandono il fatto di stare al sicuro dalla guerra, cfr. 2, 348-349: *cur tuta in pace relinquitur / et sit civili propior Cornelia bello?* e 8, 651: *hoc merui, coniunx, in tuta puppe relinqui?*; inoltre 8, 586b-587, dove Cornelia rimprovera a Pompeo di averla abbandonata nel nascondiglio di Lesbo: *poteras non flectere puppim, / cum fugeres alto, latebrisque relinquere Lesbi*.

⁶⁰ Cornelia pensa qui a tre modalità di suicidio (annegamento, impiccagione, spada), come è frequente nella topica delle *Heroides*, cfr. ad esempio Fillide in *Ov. epist.* 2, 125-140 (si veda in proposito Fraenkel 1932).

passaggio delle consegne è suggellato già all'apertura del libro IX dall'apoteosi di Pompeo e dalla reincarnazione della sua anima in Bruto e in Catone (vv. 1-18). Messosi a capo delle navi superstiti, il futuro martire di Utica fa rotta verso le coste africane, dove viene raggiunto poco dopo dalla nave dei figli di Pompeo e di Cornelia, i quali lo informano della morte del Magno (9, 49-50)⁶¹.

Dopo il brutale assassinio la donna aveva tentato di ritardare la partenza dell'imbarcazione nella vana speranza che il mare le rendesse il cadavere mutilato del marito (9, 51-53: ... *Cornelia nautas / privignique fugam tenuit, ne forte repulsus / litoribus Phariis remearet in aequora truncus*). Non è difficile riconoscere qui una variazione del motivo elegiaco dell'eroina che attende il ritorno dell'amato scrutando il mare⁶². Durante la notte la donna scorge da lontano la fiamma dell'umile rogo dei resti di Pompeo innalzato da Cordo (v. 54: *non iusti flamma sepulchris*) e leva un lamento, rimpiangendo di non aver potuto tributare al marito gli onori funebri, dovere della *vidua* romana (9, 51-62a)⁶³:

*Nam, postquam frustra precibus Cornelia nautas
privignique fugam tenuit, ne forte repulsus
litoribus Phariis remearet in aequora truncus,
ostenditque rogum non iusti flamma sepulchri,
'Ergo indigna fui', dixit 'Fortuna, marito
accendissee rogum gelidosque effusa per artus
incubuisse viro, laceros exurere crines
membraque dispersi pelago componere Magni,
volneribus cunctis largos infundere fletus,
ossibus et tepida vestes implere favilla,
quidquid ab exstincto licuisset tollere busto,
in templis sparsura deum?*

55

60

⁶¹ L'incontro con Cornelia sul mare pare essere invenzione lucanea. Come si evince dalle fonti, coloro che accompagnavano Pompeo si diressero dopo il suo assassinio verso Cipro, da dove Cornelia con il permesso di Cesare ritornò a Roma e lì in seguito seppellì le ceneri del marito (Oros. 6, 15, 28; Plut. *Pomp.* 80, 5).

⁶² In questi versi vi potrebbe essere anche il ricordo di Alcione in attesa che la corrente del mare le restituisca il corpo di Ceice (Ov. *met.* 11, 710-728).

⁶³ Le parole di Cornelia trovano corrispondenza in quelle dello stesso Cordo, che sulla spiaggia dà umile sepoltura ai resti di Pompeo lamentando l'assenza della sposa: *Sit satis, o superi, quod non Cornelia fuso / crine iacet subicique facem complexa maritum / imperat, extremo sed abest a munere busti / infelix coniunx nec adhuc a litore longe est* (8, 739-742).

Il soliloquio di Cornelia è inserito nell'atmosfera di dolore creata dalla notte e dalla solitudine. Prorompendo in un lamento, Cornelia elenca tutti quei gesti di omaggio verso il defunto che riservati alle donne che non ha potuto compiere: non si è distesa sul corpo del marito per abbracciarlo (v. 56: *gelidos ... effusa per artus*), non gli ha fatto dono di una ciocca dei suoi capelli (v. 57: *laceros exurere crines*), non ha potuto ricomporre il corpo, non ha versato le lacrime sulle sue ferite (v. 59: *volneribus cunctis largos infundere fletus*), non ha posto sulle pieghe della veste le ossa e la cenere tiepida (v. 60: *ossibus et tepida vestes implere favilla*)⁶⁴.

L'umile sepolcro che Cordo ha improvvisato per Pompeo è inadeguato alla sua grandezza, tanto da rendere invidiabile la sorte dei due Crassi, che non ebbero invece sepoltura alcuna⁶⁵. Questo estremo oltraggio alla dignità di Pompeo spinge Cornelia a fare un bilancio della propria esistenza: la nefasta influenza da lei esercitata verso i mariti non solo li porta alla rovina, ma anche non le permette mai di piangere su un'urna piena (vv. 67-68):

*'Sine funeris ullo
ardet honore rogos: manus hoc Aegyptia forsan
obtulit officium grave manibus. O bene nudi
Crassorum cineres: Pompeio contigit ignis
invidia maiore deum! Similisne malorum
sors mihi semper erit, numquam dare iusta licebit
coniugibus, numquam plenas plangemus ad urnas?
Quid porro tumultis opus est aut ulla requiris
instrumenta, dolor? Non toto in pectore portas,
in pia, Pompeium, non imis haeret imago
visceribus? Quaerat cineres victura superstes'*

(9, 62b-72)

⁶⁴ Sul tema si veda Pellegrino 2004, che esamina la presenza del rituale funebre romano nell'elegia di Propertio. In effetti le parole di Cornelia ripropongono motivi frequenti nella poesia elegiaca; in questo passo esse riecheggiano quanto dice Canace a proposito del figlio morto nell'epistola a Macareo (Ov. *epist.* 11, 115-117: *non mihi te licuit lacrimis perfundere iustis, / in tua non tonsas ferre sepulcra comas; / non super incubui, non oscula frigida carpsi*).

⁶⁵ Il fatto che Cornelia supponga che sia stato un egiziano ad innalzare il rogo conferisce un certo realismo al monologo, scandito proprio dall'accendersi e dallo spegnersi del fuoco.

L'apostrofe al dolore al v. 70 conferisce al monologo una coloritura tragica; alla ricerca di un senso per vivere e nel tentativo di superare la mancanza del corpo di Pompeo, Cornelia arriva ad affermare che non ha importanza il sepolcro, perché l'immagine di Pompeo sarà per sempre impressa nel suo cuore. Per meglio rappresentare la cornice scenica del soliloquio di Cornelia Lucano descrive il momento in cui la fiamma del rogo svanisce all'alba, lasciando spazio al fumo e portando Pompeo via con sé:

*'Nunc tamen, hinc longe qui fulget luce maligna,
ignis adhuc aliquid Phario de litore surgens
ostendit mihi, Magne, tui: iam flamma resedit* 75
*Pompeiumque ferens vanescit solis ad ortus
fumus et invisi tendunt mihi carbasa venti.
Linquere, si qua fides, Pelusia litora nolo:
non mihi nunc tellus, Pompeio si qua triumphos* 80
*victa dedit, non alta terens Capitolia cursus
gratior; elapsus felix de pectore Magnus:
hunc volumus, quem Nilus habet, terraeque nocenti
non haerere queror: crimen commendat harenas'.*

(9, 73-83)

La presenza di Pompeo in Egitto spinge Cornelia a fermarsi in questa terra colpevole, che la presenza del cadavere di Pompeo ha tuttavia nobilitato (v. 83: *crimen commendat harenas*). In questa circostanza l'Egitto diventa per Cornelia più caro di qualsiasi terra conquistata da Pompeo. È lei a rendersi conto che bisogna dimenticare il Pompeo dei trionfi e dei successi militari e quindi a superare la più grande debolezza del Magno, ossia l'attaccamento ad un passato felice che già da tempo non esisteva più (v. 80: *elapsus felix de pectore Magnus*).

8. Il testamento di Pompeo

Il sofferto monologo in cui Cornelia dà sfogo al proprio dolore è a questo punto interrotto da una breve sezione di invenzione lucanea in cui la donna comunica a Sesto e a Gneo il testamento spirituale del Magno, con il quale quest'ultimo invita i figli a proseguire la lotta sotto la guida di Catone. L'inserimento del testamento determina un improvviso cambiamento di tono. I lamenti della *vidua* lasciano infatti spazio alle parole solenni di una *matrona virilis*, che adempie il

compito di ratificare ufficialmente il proseguimento del conflitto civile e l'investitura di Catone a nuova guida del partito della *libertas*⁶⁶:

<i>Tu pete bellorum casus et signa per orbem,</i>	
<i>Sexte, paterna move: namque haec mandata reliquit</i>	85
<i>Pompeius vobis in nostra condita cura:</i>	
<i>'Me cum fatalis leto damnaverit hora,</i>	
<i>excipite, o gnati, bellum civile nec umquam,</i>	
<i>dum terris aliquis nostra de stirpe manebit,</i>	
<i>Caesaribus regnare vacet. Vel scepra vel urbes</i>	90
<i>libertate sua validas inpellite fama</i>	
<i>nominis: has vobis partes, haec arma relinquo.</i>	
<i>Inveniet classes, quisquis Pompeius in undas</i>	
<i>venerit, et noster nullis non gentibus heres</i>	
<i>bella dabit: tantum indomitos memoresque paterni</i>	95
<i>iuris habete animos. Uni parere decebit,</i>	
<i>si faciet partes pro libertate, Catoni'.</i>	
<i>Exsolvi tibi, Magne, fidem, mandata peregi:</i>	
<i>insidiae valere tuae deceptaque vixi,</i>	
<i>ne mihi commissas auferrem perfida voces.</i>	100

(9, 84-100)

Gneo e Sesto dovranno proseguire la lotta in nome della libertà e impedire ai Cesari di detenere il potere finché l'ultimo esponente della stirpe del Magno sarà in vita. Le parole di Cornelia ricordano per certi versi la maledizione scagliata da Didone, destinata a originare l'odio fra Romani e Cartaginesi (Verg. *Aen.* 4, 622-627: *tum vos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum / exercete odiis cinerique haec mittite nostro / munera: nullus amor populis nec foedera sunt; / exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor, / qui face Dardanos ferroque sequare colonos, / nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires*). Ma in questo caso la guerra che deve proseguire è di ben diversa natura: è uno scontro fra *cives*, in cui i

⁶⁶ Questa insistenza sulla difesa della *libertas* come fine della prosecuzione del conflitto differenzia il "testamento" di Pompeo da altre disposizioni che egli aveva dato di persona. In 2, 642b-644a aveva infatti ordinato al figlio Gneo di mobilitare i popoli e i re orientali: *totos mea, nate, per ortus / bella feres totoque urbes agitabis in orbe / perdomitas*. In 8, 211-238 aveva dato ordini simili a Deiotaro.

discendenti di Pompeo dovranno seguire il vessillo della libertà. Da buona moglie del difensore della *res publica* Cornelia esegue fedelmente le disposizioni di Pompeo⁶⁷, che ora lei interpreta come un espediente per costringerla a vivere anche dopo la sua morte: la *fidēs* verso il marito è quindi un motivo per andare avanti, mentre morire senza comunicare il suo testamento l'avrebbe al contrario resa *perfida* (v. 100). Pur essendo in certo qual modo isolata rispetto al resto del racconto, questa scena in cui Cornelia riferisce le ultime disposizioni del marito sulla prosecuzione della guerra è di particolare importanza sotto due aspetti. Innanzitutto dal punto di vista del personaggio costituisce una sorta di riscatto, dato che fino a quel momento Cornelia non aveva fatto altro che contribuire inconsapevolmente alla rovina del marito. Dall'altra parte tale scena nell'economia del poema assolve l'importante funzione di investire ufficialmente Catone a nuova guida dell'esercito repubblicano, e quindi di legittimare la prosecuzione del conflitto in cui l'Uticense assurge al ruolo di protagonista. Sia pure per bocca di Cornelia, Pompeo riconosce l'autorità di Catone, anche se non senza riserve (cfr. v. 97: *si facies partes pro libertate*). In questo senso la donna sancisce quel passaggio di consegne che Lucano aveva già preannunciato all'inizio del libro IX con l'apoteosi di Pompeo e l'ingresso del suo spirito nel petto di Bruto e Catone (9, 1-18): a una donna il poeta conferisce il compito di trasmettere una volontà politica⁶⁸. Si comprende così perché Pompeo voleva tenerla al sicuro dai rivolgimenti della Fortuna. Consapevole che da questa sarebbe stato abbattuto, doveva assolutamente salvare colei che più di ogni altro aveva vissuto il *bellum civile* al suo fianco, al fine di permettere il proseguimento della sua missione di difesa della libertà.

L'ultima volta in cui prende parola nel *Bellum civile* Cornelia assume le vesti di una *puella* elegiaca, promettendo al marito defunto che gli starà vicino anche nell'aldilà, perché il loro amore supera i confini della morte⁶⁹:

⁶⁷ Non a caso le sue parole (v. 98: *exsolvi tibi, Magne, fidem, mandata peregi*) ricordano quelle di Marzia a Catone in 2, 338-339: *peregi / iussa*.

⁶⁸ L'importanza del testamento di Pompeo quale riconoscimento dell'autorità di Catone è provata dal fatto che alla scena del lutto collettivo in onore di Pompeo (9, 167-185) segue immediatamente l'elogio funebre: questo è significativamente pronunciato da Catone, e non da uno dei figli del Magno (per l'analisi della *laudatio funebris* rimandiamo a Narducci 2002, 349-353).

⁶⁹ Nella precisazione *per Tartara ... / si sunt ulla* (v. 101-102) Cornelia manifesta lo stesso atteggiamento di scetticismo di Pompeo sull'esistenza dell'aldilà: si ricordi infatti la reazione del Magno all'apparizione di Giulia in 3, 38-40.

*'Iam nunc te per inane chaos, per Tartara, coniunx,
 si sunt ulla, sequar: quam longo tradita leto,
 incertum est: poenas animae vivacis ab ipsa
 ante feram. Potuit cernens tua funera, Magne,
 non fugere in mortem: planctu contusa peribit,
 effluet in lacrimas; numquam veniemus ad enses
 aut laqueos aut praecipites per inania iactus:
 turpe mori post te solo non posse dolore'.
 Sic ubi fata caput ferali obduxit amictu
 decrevitque pati tenebras puppisque cavernis
 delituit saevumque arte complexa dolorem
 perfruitur lacrimis et amat pro coniuge luctum.
 Illam non fluctus stridensque rudentibus eurus
 movit et exurgens ad summa pericula clamor
 votaue sollicitis faciens contraria nautis
 composita in mortem iacuit favitque procellis.*

(9, 101-116)

Le sue parole ricordano quelle ben più minacciose con cui Giulia nel sogno aveva manifestato la sua intenzione di perseguitare Pompeo (3, 30b-32: *veniam te bella gerente / in medias acies: numquam tibi, Magne, per umbras / perque meos manes genero non esse licebit*). Ma la “maledizione” di Cornelia non è altri che una dichiarazione di amore eterno, motivo tipicamente elegiaco. Sicura di potersi riunire nell’aldilà a suo marito, è ormai pronta a morire (v. 116: *composita in mortem*) e, chiudendosi nel suo dolore, spera che la nave in cui si trova venga sopraffatta dalla tempesta che è sul punto di giungere. Per Cornelia, l’*herois* del *Bellum civile*, la morte sarà l’unica occasione di stare per sempre accanto al marito.

8. *Ille fuit miserae Magni cinis*: la cerimonia funebre per Pompeo

Nel corso di questo capitolo abbiamo messo in evidenza più volte come per certi aspetti Cornelia rappresenti fra le donne lucanee la modernità, e come della sua condizione sia lei stessa consapevole. Cornelia è infatti l’unica donna che accompagna il marito durante le operazioni militari e che, immune da ogni paura se non da quella di essergli lontana, affronta anche situazioni di pericolo. Infine nel libro IX assolve l’importante compito di invitare Sesto e Gneo a proseguire la

lotta contro Cesare, comunicando così le ultime volontà di Pompeo. Il ritratto che emerge è quello di donna di alto rango, di grande sensibilità ma anche di notevole intraprendenza e coraggio.

Tuttavia la moglie di Pompeo, pur conscia di tale modernità, soffre del fatto di non potere assolvere i compiti tradizionali delle donne romane. Il destino le impedisce infatti di tributare gli onori funebri ai mariti perché non le concede mai di abbracciarne i corpi: ciò è accaduto prima con Crasso e ora con Pompeo. A Cornelia non è permesso infatti di rivestire il ruolo della vedova, come al contrario fa Marzia (che da parte propria “invidia” la vicinanza di Cornelia al marito). Si può rilevare in proposito una certa complementarità fra i due personaggi: Marzia rappresenta la sposa tradizionale e aspira alla modernità rappresentata da Cornelia; Cornelia, che per la vicinanza al marito in guerra riveste uno *status* eccezionale, si sente inadeguata per l'impossibilità di svolgere i tradizionali compiti di vedova.

Forse per questo l'ultima immagine di Cornelia nel *Bellum civile* (o almeno della parte del poema che noi leggiamo) è quella di una *vidua* che tributa gli onori al marito defunto. Si tratta tuttavia di una cerimonia *sui generis*, poiché il corpo mutilato di Pompeo non ha potuto godere che dell'umile sepoltura datagli da Cordo⁷⁰. Sbarcata dalla nave in Cirenaica, di fronte a una folla che si abbandona a manifestazioni di dolore per il Magno⁷¹, Cornelia pone simbolicamente sulla pira oggetti appartenenti al marito:

*Interea totis audito funere Magni
litoribus sonuit percussus planctibus aether
exemploque carens et nulli cognitus aevo
luctus erat, mortem populos deflere potentis.
Sed magis, ut visa est lacrimis exhausta, solutas
in voltus effusa comas, Cornelia puppi*

170

⁷⁰ Cfr. le parole dello stesso Cordo in 8, 767b-770: *Fortuna recursus / si det in Hesperiam, non hac in sede quiescent / tam sacri cineres: sed te Cornelia, Magne, / accipiet, nostrarque manu transfundet in urnam*. Nella biografia di Pompeo Plutarco racconta che Cornelia ottenne in seguito i resti del marito, cui diede sepoltura nella villa di Alba: τὰ δὲ λείψανα τοῦ Πομπηίου Κορνηλία δεξαμένη κομισθέντα, περὶ τὸν Ἀλβανὸν ἔθηκεν (Plut. *Pomp.* 80, 10). Cassio Dione 42, 5, 7 racconta che la donna ottenne il perdono da Cesare e ritornò a Roma: καὶ ἡ μὲν καὶ ἐς τὴν Ῥώμην μετὰ ταῦτα ἀδείας τυχοῦσα ἀνεσώθη.

⁷¹ Seewald 2008, 423-426 nota qui un'interessante analogia con il racconto del ritorno delle ceneri di Germanico dall'oriente tramite Agrippina in Tac. *ann.* 3, 1-2: anche in questo caso il popolo partecipa al lutto del giovane condottiero.

*egrediens, rursus geminato verberere plangunt.
Ut primum in sociae pervenit litora terrae,
collegit vestes miserique insignia Magni
armaque et inpressas auro, quas gesserat olim,
exuvias pictasque togas, velamina summo
ter conspecta Iovi, funestoque intulit igni:
ille fuit miserae Magni cinis.*

175

(9, 167-179a)

L'ultimo omaggio che Cornelia tributa a Pompeo è accompagnato dalle manifestazioni di dolore di un intero popolo, che mai prima di allora aveva sofferto così tanto per la morte di un potente (v. 169-170: *exemploque carens et nulli cognitus aevo / luctus erat, mortem populos deflere potentis*). Con questa estrema manifestazione di *amor* da parte di Cornelia e da parte del popolo si chiude la vicenda umana di Pompeo. Nella parte del poema che noi possediamo Cornelia non compare più: ma le diverse sfumature dei suoi sentimenti e la compresenza di coraggio e dolore favorirono la vitalità del personaggio nella letteratura antica e moderna, come vedremo nel capitolo XIII.

CAPITOLO III *MARCIA CATONIS**

1. Una panoramica bibliografica

La vicenda di Marzia e Catone è un esempio degli eccessi della politica matrimoniale romana. Come si è già accennato a proposito di Giulia, lo scopo primario del matrimonio nella società romana era la creazione di legami di parentela e l'instaurazione di alleanze politiche; anche questo istituto doveva essere funzionale al bene della *res publica*. Proprio questa motivazione spinse Catone a cedere la propria moglie Marzia, madre dei suoi due figli e in attesa di un terzo, all'amico Quinto Ortensio Ortalo, che invece non aveva prole. La pratica della *locatio ventris* è dunque la massima realizzazione della funzione connettiva del sangue ed è il più alto servizio che una donna può rendere allo stato.

In 2, 326-391 Lucano racconta un momento preciso di questa singolare vicenda, inconcepibile secondo la mentalità moderna: reduce dal funerale di Ortensio, poco dopo lo scoppio della guerra civile, Marzia bussa alla porta di Catone e gli chiede il permesso di poter ritornare ad essere sua moglie, al fine di condividere con lui le avversità del conflitto. Egli acconsente e immediatamente, con un'austera cerimonia, vengono rinnovate le nozze. In questo modo Marzia potrà per sempre essere ricordata come *Marcia Catonis*.

Sulla presenza di questo episodio nel *Bellum civile* si è molto discusso. Nel 1834 Nisard si interrogava in questi termini sul singolare atteggiamento della Marzia lucanea: "Que dire de Marcia, femme reprise de Catone? Quelle est cette passion pour les renommées qui la fait passer tour a tour du lit d'Hortensius dans le lit de Caton. À quel pays, à quel temps appartient cette femme, qui vient prier son ancien mari de lui donner de nouveau son nom, par la raison qu'ayant fait tous les enfants qu'elle pouvait faire et que n'étant plus bonne au mariage comme moyen de propager l'espèce, elle n'a d'autre ambition que d'inscrire sur sa tombe le nom de Caton? Quelle est cette espèce d'épouse qui se meurtrit le sein et se couvre de cendre pour se faire bien venir de son mari, et quelle est l'espèce de mari auprès duquel une femme peut espérer de rentrer en grâce au moyen d'une pareille coquetterie?"¹. Nel 1918 Maria Quartana tessé l'elogio di Cornelia e di

* Questo capitolo è frutto della rielaborazione e dell'ampliamento di un contributo pubblicato in "MH" 64 (2007), 83-99.

¹ Nisard 1834, vol. 2, 282-283.

Marzia quali emblemi della più alta virtù femminile; in particolare identificò nella moglie di Catone “l’ideale femminile di ieri, ... d’oggi e ... di domani” e la realizzazione di un ideale di vita stoico².

Nei decenni successivi, probabilmente anche per l’influsso della nota tesi di Berte M. Marti³, si cercò di dare anche i personaggi femminili una collocazione in sintonia con l’interpretazione del poema proposta dalla studiosa. In quanto compagna del *sapiens* Catone, Marzia divenne l’incarnazione perfetta dell’ideale stoico di amore coniugale e quindi il *pendant* positivo dell’immorale Cleopatra⁴. Nella sua monografia del 1976 F. Ahl vide nella scena delle nozze un’allegoria del matrimonio di Catone con la Patria, di cui Marzia sarebbe una figurazione⁵. Nel 1990 Henriette Harich dedicò a questa figura femminile un contributo in cui cercò ancora di mettere in evidenza, ma con un’analisi più approfondita, l’orientamento stoico della coppia Marzia-Catone⁶. In tempi più recenti le vivaci e serrate discussioni sul personaggio di Catone e sulla sua interpretazione hanno interessato anche la figura di Marzia. Ad esempio R. Sklenář è dell’avviso che anche la scena del matrimonio fra Catone e Marzia contribuisce al processo di distruzione degli stereotipi romani e stoici, già avviato nel libro II dal dialogo fra Catone e Bruto; di tali valori essa stessa sarebbe una sorta di caricatura⁷. Assai differente è invece l’interpretazione della scena di Marzia proposta di recente da Concetta Finiello. Il nuovo matrimonio con Catone darebbe a Marzia l’opportunità di ottenere finalmente riparazione per il torto subito con la cessione ad Ortensio: alla base della sua richiesta di essere ricordata in eterno come *Marcia Catonis* vi sarebbe pertanto un intento utilitaristico⁸. In questo capitolo

² Quartana 1918, 192.

³ Marti 1945.

⁴ Cfr. ad esempio Nehr Korn 1960, 230: “Eine Gegenüberstellung der Szenen Marcia-Cato im zweiten Buche und Kleopatra-Caesar im zehnten Buche des Epos ergibt eine erstaunliche Korrespondenz beider Szenen und gibt zugleich den Schlüssel für die Enträtselung mancher Besonderlichkeiten”. Sulla polarizzazione fra le due coppie si veda anche Zwierlein 1974.

⁵ Ahl 1976, 249: “the republic, worn out and no longer productive, will be reunited with the man who is the embodiment of the ideals on which it was founded”.

⁶ Harich 1990.

⁷ Sklenář 2003, 72: “... Lucan is not satisfied merely to contrive the self-destruction of Stoic and Roman stereotypes; having done that, he immediately proceeds to attack them from a different angle and uses the Cato-Marcia scene to resuscitate them in the form of caricature”.

⁸ Finiello 2005, 169: “Die ganze Szene dient also nicht dazu, Catos und Marcias stoische Lebensweise rühmend hervorzuheben: für Marcia bietet die als stoische Pflichtübung

cercheremo di analizzare l'episodio lucaneo tenendo presente innanzitutto le fonti storiche a nostra disposizione, nonché i fattori culturali e letterari che vi entrano in gioco.

2. La Marzia storica

Per prima cosa è bene dare uno sguardo alla testimonianza di Plutarco, che nella biografia di Catone racconta la singolare vicenda di Marzia (*Cato minor* 25-26). Dopo aver ripudiato per indegnità morale la moglie Atilia, Catone sposò in seconde nozze Marzia, dalla quale ebbe due figli⁹. Il poligrafo greco precisa subito che di questa donna si parlò molto e che la vicenda di cui lei e Catone furono protagonisti è paragonabile a un dramma, citando come fonte delle sue informazioni l'opera storica di Trasea Peto:

Εἶτ' ἔγρημε θυγατέρα Φιλίππου Μαρκίαν, ἐπεικῆ δοκοῦσαν εἶναι γυναῖκα. περὶ ἧς ὁ πλεῖστος λόγος· καθάπερ γὰρ ἐν δράματι τῷ βίῳ τοῦτο τὸ μέρος προβληματῶδες γέγονε καὶ ἄπορον. Ἐπράχθη δὲ τοῦτον τὸν τρόπον, ὡς ἱστορεῖ Θρασέας, εἰς Μουνάτιον, ἄνδρα Κάτωνος ἐταῖρον καὶ συμβιωτὴν, ἀναφέρων τὴν πίστιν.

(Plut. *Cato mi.* 25, 1-2)

Dopo aver presentato Marzia come una donna onesta e quindi degna di unirsi in nozze all'integerrimo Catone, Plutarco passa a raccontare della strana proposta di Ortensio Ortalo – il famoso oratore – all'amico Catone. Non avendo figli, Ortensio chiese a quest'ultimo in moglie la figlia Porcia, nonostante fosse già sposata con Bibulo (*Cato mi.* 25, 3-4). Dopo il rifiuto di Catone Ortensio uscì allo scoperto e chiese all'amico di cedergli Marzia, che allora era incinta¹⁰, cosicché anch'egli potesse godere della sua fecondità e quindi avere da lei della prole. È interessante leggere nel racconto plutarco le motivazioni che l'oratore adduce per la sua singolare richiesta (Plut. *Cato Mi.* 25, 5-6): è bello per natura e utile per la società (*φύσει δὲ καλὸν καὶ πολιτικόν*), affermò Ortensio, che una donna

vollzogene Erneuerung des Ehebundes die letzte Gelegenheit, von Cato Genugtuung für das von ihm an ihr begangene Unrecht zu bekommen”.

⁹ Non si conosce la data precisa del ripudio di Atilia; ma poiché nel 56 Catone aveva già avuto da Marzia tre figli, è legittimo supporre che il divorzio e il secondo matrimonio debbano essere collocati non molto più tardi del 60.

¹⁰ Questa notizia è riportata da Plut. *Cato Mi.* 25, 10.

giovane e ancora fertile metta a frutto la sua fecondità anche presso altre famiglie, creando così nuovi legami di parentela. Se degli uomini degni hanno una discendenza comune il loro valore si moltiplica, con grande giovamento per la comunità politica (*κοινοῦμενος δὲ τὰς διαδοχὰς ἀξίους ἄνδρας τὴν τ'ἀρετὴν ἄφθονον ποιεῖν καὶ πολὺχρον τοῖς γένεσι, καὶ τὴν πόλιν αὐτὴν πρὸς αὐτὴν ἀνακεραυνῶναι ταῖς οἰκειότησιν*). Infine Ortensio fece notare all'amico che Marzia poteva avere ancora dei figli e che a Catone aveva già assicurato degli eredi (Plut. *Cato mi.* 25, 8-9)¹¹. Catone acconsentì: cedette la moglie, ma dopo la morte di Ortensio, avvenuta nel 50 a. C. circa, la riprese con sé¹². Era appena scoppiata la guerra civile e Catone decise di seguire Pompeo, da poco fuggito da Roma, lasciando appunto a Marzia la cura della casa e delle figlie (Plut. *Cato mi.* 52, 5-9).

Le fonti storiche non lasciano molto spazio a Marzia, limitandosi piuttosto ad evidenziare la singolarità della vicenda¹³. Per questo non è facile ricostruirne la personalità; Plutarco la definisce semplicemente come una donna onesta

¹¹ Ἀποκρινόμενος δὲ τοῦ Κάτωνος, ὡς Ὁρτήσιον μὲν ἀγαπᾷ καὶ δοκιμάζει κοινῶν οἰκειότητος, ἄποπον δ'ἠγεῖται ποιῆσαι λόγον περὶ γάμου θυγατρὸς ἑτέρῳ δεδομένης, μεταβαλὼν ἐκεῖνος οὐκ ὤκνησεν ἀποκαλυψάμενος αἰτεῖν τὴν αὐτοῦ γυναῖκα Κάτωνος, νέαν μὲν οὔσαν ἔτι πρὸς τὸ τίττειν, ἔχοντος δὲ τοῦ Κάτωνος ἀποχρῶσαν διαδοχὴν.

¹² Sul problema della datazione di questo episodio si veda Fehrle 1983, 201 n. 34. Secondo Fantham 1992a, 140 il secondo matrimonio con Marzia fu un atto politico, perché, essendo il padre di Marzia Marzio Filippo sposato con Atia, nipote di Cesare, la nuova unione avrebbe assicurato a Catone la salvezza in caso di vittoria di Cesare. Per gettare discredito su Catone, Cesare sparse la voce secondo la quale Catone avrebbe ceduto e ripreso con sé la moglie esclusivamente allo scopo di mettere le mani sulla cospicua eredità del defunto Ortensio, come racconta Plut. *Cato min.* 52, 5-9 (cfr. Tschiedel 1981, 96ss.). Sulla *Lex Voconia de mulierum hereditatibus* si veda Hopwood 2005, secondo la quale l'accusa di Cesare non aveva fondamento giuridico poiché Marzia non era erede di Ortensio, bensì una beneficiaria: erede dell'oratore sarebbe stato invece il figlio (ringrazio qui la studiosa per avermi gentilmente anticipato il contenuto di un suo contributo di prossima pubblicazione). Questa vicenda suscitò molte discussioni già nell'antichità da diventare argomento di *controversiae* nelle scuole di retorica. Lo prova la testimonianza di Quintiliano (cfr. *inst.* 3, 5, 11: *an Cato recte Marciam Hortensio tradiderit* e 10, 5, 13: *'Cato Marciam honeste tradiderit Hortensio' an 'convenienter res talis bono viro'*). Nel complesso le testimonianze sulla vicenda non esprimono giudizi morali sul comportamento di Catone, per cui è possibile dedurre che questo fatto non doveva aver suscitato molto scandalo a Roma; e il fatto che di questo episodio si parlò molto è dovuto probabilmente alla notorietà dei suoi protagonisti.

¹³ Molto più sintetica della testimonianza di Plutarco è quella di Appiano: *Μαρχία γέ τοι τῆ Φιλίππου συνὸν ἐκ παρθένου καὶ ἀρεσκόμενος αὐτῇ μάλιστα καὶ παῖδας ἔχων ἐξ ἐκείνης ἔδωκεν ὅμως αὐτὴν Ὁρτησίῳ τῶν φίλων τινί, παῖδων τε ἐπιθυμοῦντι καὶ τεκνοποιοῦ γυναικὸς οὐ τυγχάνοντι, μέχρι κάκεινῳ κήσασαν ἐς τὸν οἶκον αὐδῆς ὡς χηρήσας ἀνεδέξατο* (civ. 2, 413).

(ἐπιεικής). Tuttavia in un altro episodio della biografia di Catone emerge l'influenza che la donna aveva verso il marito e la considerazione che di lei aveva quest'ultimo: con la sua capacità mediatrice Marzia riuscì infatti a sanare uno spiacevole dissidio che si era creato fra Catone e l'amico di questi Munazio Rufo. Fu dietro preghiera della moglie che Catone, dopo un periodo di incomprensioni, decise di incontrare Munazio per dimostrargli la sua amicizia (Plut. *Cato mi.* 37, 9)¹⁴. Nelle fonti storiche dovevano essere perciò presenti gli elementi per fare di Marzia nel *Bellum civile* una moglie degna di stare accanto a Catone e di agire con lui anche nel drammatico momento del conflitto.

3. Il colloquio fra Catone e Bruto (2, 234-325)

Il secondo libro del *Bellum civile* si apre con la descrizione della reazione alla guerra civile da parte della cittadinanza romana: alla sospensione di ogni attività pubblica (vv. 16-21) si accompagnano manifestazioni di lutto da parte di un gruppo di matrone (vv. 21-42), mentre i più anziani rievocano la guerra civile fra Mario e Silla, primo scontro armato fra *cives* romani, che ora sembra rovinosamente ripetersi con due nuovi protagonisti, Cesare e Pompeo (vv. 64-233). In questa atmosfera di dolore e terrore collettivo emerge per contrasto il trittico costituito, in ordine di apparizione, da Bruto, Catone e Marzia, esponenti della causa della libertà, che, immuni da timore, operano una precisa scelta di azione.

In 2, 234-325 si svolge un lungo colloquio notturno fra Catone e Bruto. Il conflitto è da poco scoppiato e il futuro cesaricida bussava di notte alla porta di Catone per chiedergli consiglio sull'opportunità di parteciparvi o meno. Bruto rappresenta qui la voce dell'ortodossia stoica, che impone un completo distacco dagli eventi, poiché dichiara di non avere intenzione di schierarsi con nessuno dei due contendenti in quanto farsi coinvolgere nel *nefas* della guerra equivarrebbe a diventare *nocens* (2, 259: *facient te bella nocentem*). Catone, ostentando invece un atteggiamento ben lontano dall'*apatheia* stoica¹⁵, replica che non è ammissibile restare inattivi quando il mondo viene sconvolto da un simile

¹⁴ ἀλλὰ πάλιν τῆς Μαρκίας δεομένης, τὸν μὲν Κάτωνα γράψαι πρὸς αὐτὸν ὡς ἐντυχεῖν τι βουλόμενον, αὐτὸς δ' ἤκειν ἔωθεν εἰς τὴν οἰκίαν καὶ ὑπὸ τῆς Μαρκίας κατασχεθῆναι, μέχρι πάντες ἀπηλλάγησαν, οὕτω δ' εἰσελθόντα τὸν Κάτωνα καὶ περιβαλόντα τὰς χεῖρας ἀμφοτέρως ἀσπασσάσθαι καὶ φιλοφρονήσασθαι.

¹⁵ Cfr. 2, 239-241a: *invenit (sc. Brutus) insomni volventem publica cura / fata virum casusque urbis cunctisque timentem / securumque sui*. Approfondita discussione sul passo in Narducci 2002, 383-401 e in Stok 2007.

evento, poiché questa stessa scelta sarebbe una manifestazione di *furor*: *procul hunc arcete furorem, / o, superi, matura Dahas ut clade Getasque / securo me Roma cadat* (vv. 295-297a). Pompeo non è migliore di Cesare, né Cesare è migliore di Pompeo: ma, come dirà poco più avanti (2, 319-323), pur con tale perplessità Catone ha deciso di combattere dalla parte di quest'ultimo per contrastarne l'eventuale tirannide in caso di una sua vittoria (vv. 319-323). Nel dichiarare la propria decisione di aderire alla causa dello stato Catone si paragona ad un padre che ha appena perduto un figlio e cerca di prolungare il più possibile la cerimonia funebre in suo onore; allo stesso modo egli partecipa al funerale di Roma e della *Libertas*, dalle cui spoglie non riesce a sciogliere il suo abbraccio:

Ceu morte parentem
natorum orbatum longum producere funus
ad tumulos iubet ipse dolor, iuvat ignibus atris
inseruisse manus constructoque aggere busti 300
ipsum atras tenuisse faces, non ante revellar
exanimem quam te complectar, Roma, tuumque
nomen, Libertas, et inanem prosequar umbram.

(2, 297b-303)

Questa suggestiva similitudine introduce due importanti motivi che ritroveremo più avanti nella nostra analisi dell'episodio¹⁶. In primo luogo il poeta insiste sul motivo dell'ombra, del fantasma: Roma è ridotta ad un corpo esanime (v. 302: *exanimem ... te*), e la *Libertas* non è più che un nome e una vuota ombra (v. 303: *inanem ... umbram*)¹⁷. Il lettore può a questo proposito richiamare alla memoria

¹⁶ Cfr. la scena del lutto delle matrone in 2, 21-64. Anche in questo caso Lucano utilizza una similitudine relativa all'esperienza privata della perdita di un figlio come simbolo del dolore collettivo e nel contempo preannuncio della sofferenza futura (si veda in proposito il cap. XII, 224-225).

¹⁷ Qui Lucano sembra riecheggiare una sprezzante definizione della *res publica* attribuita a Cesare: *nihil esse rem publicam, appellationem modo sine corpore ac specie* (Suet. *Iul.* 77, 1), cfr. in proposito Erskine 1998. Si confronti per contrasto quanto afferma Cotta in 3, 145-147a, quando cerca di distogliere Metello dal tentativo di fermare Cesare che sta saccheggiando l'erario: *'Libertas' inquit 'populi, quem regna coercent, / libertate perit, cuius servaveris umbram, / si quidquid iubeare velis*: al contrario di Catone, che vota la propria esistenza alla difesa dell'*umbra* della *libertas*, Cotta nella sua viltà arriva a

le sprezzanti parole che Cesare aveva pronunciato in riferimento a Catone, da lui definito *nomina vana* (1, 313), e la celebre similitudine con cui il poeta aveva introdotto nel libro I il personaggio di Pompeo, ridotto all'“ombra di un grande nome” (1, 135: *magni nominis umbra*)¹⁸, in quanto legato a un passato di gloria che non potrà più ritornare. Per concludere, l'insistenza anche lessicale su questi motivi nella sezione del libro II dedicata a Catone prova l'intenzione di Lucano di presentare la *victa causa* della libertà come sconfitta già in partenza, ma per cui è doveroso ancora lottare¹⁹.

Il secondo motivo ricorrente è l'immagine di Catone come padre di Roma, che, proposta per la prima volta nella similitudine ai vv. 297-303, ritorna nell'efficace *laudatio* dell'Uticense posta a chiusura di questa importante successione di scene che lo vedono protagonista:

<i>Hi mores, haec duri inmota Catonis</i>	380
<i>secta fuit: servare modum finemque tenere</i>	
<i>naturamque sequi patriaeque inpendere vitam</i>	
<i>nec sibi, sed toti genitum se credere mundo.</i>	
<i>Huic epulae vicisse famem magnique penates</i>	
<i>summovisse hiemem tecto pretiosaque vestis</i>	385
<i>hirtam membra super Romani more Quiritis</i>	
<i>induxisse togam Venerisque hic maximus usus,</i>	
<i>progenies; urbi pater est urbique maritus,</i>	
<i>iustitiae cultor, rigidi servator honesti,</i>	
<i>in commune bonus: nullosque Catonis in actus</i>	390
<i>subrepsit partemque tulit sibi nata voluptas.</i>	

(2, 380b-391)

dichiarare che l'unico modo per mantenere una parvenza di libertà sotto la tirannide è fare ciò che il tiranno vuole.

¹⁸ 1, 135b-143a: *Stat magni nominis umbra, / qualis frugifero quercus sublimis in agro / exuvias veteris populi sacrataque gestans / dona ducum nec iam validis radicibus haerens / pondere fixa suo est nudosque per aera ramos / effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram / et, quamvis primo nutet casura sub euro, / tot circum silvae firmo se robore tollant, / sola tamen colitur.* Su questa celebre similitudine cfr. Aymard 1951, 77-79 e Feeney 1986.

¹⁹ Ricordiamo in proposito la celebre *sententia*: *victrix causa deis placuit, sed victa Catoni* (1, 128).

La celebrazione di Catone come padre di Roma ritornerà infine in 9, 601-604a, nel contesto della faticosa marcia nel deserto libico che il condottiero affronta con i suoi uomini dopo aver assunto il comando dell'esercito repubblicano:

*Ecce parens verus patriae, dignissimus aris,
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit
et quem, si steteris umquam cervice soluta,
nunc olim, factura deum es.*

(9, 601-604a)

Catone merita l'appellativo di *pater patriae* perché suo unico scopo è la difesa della *res publica*²⁰: ad esso egli sacrifica tutto ciò che concerne la sfera individuale, persino i sentimenti, come vedremo fra poco. Il lungo e articolato discorso a Bruto si conclude con l'immagine della sua *devotio* per la salvezza dello stato (vv. 304-319). Ogni azione di Catone è dunque manifestazione del suo amore per la *libertas*, in nome della quale è pronto al sacrificio personale in quanto *urbi pater est ubique maritus* (2, 388), "padre e marito per la città", supremo punto di riferimento morale per la *res publica*. Se lo stato di cui Catone è *pater* è ormai ridotto ad un'ombra, Catone pure, per usare le parole di F. Ahl, è personaggio "spettrale" (*shadowy*)²¹, quasi divino nella sua perfezione; ed è significativo che il suo ruolo di difensore della *libertas* consista nella tutela delle "leggi e del diritto ormai inutile" (2, 316: *leges et inania iura*). Dichiarata dunque la propria intenzione di difendere fino all'ultimo la libertà, Catone riesce a trasmettere a Bruto l'ardore per la guerra civile (vv. 323-325).

²⁰ In questi versi potrebbe essere sottesa una critica alla pretesa di Cesare e anche di Nerone di fregiarsi del titolo di *pater patriae*, cfr. Narducci 2002, 414-415 e Paratore 1976.

²¹ Ahl 1976, 252: "Throughout his appearance in book 2 Cato is remote, divine, and shadowy, as are those things to which he dedicates himself. It is, perhaps, not surprising that he who seeks to embrace the ghost of Rome and of liberty should take the side of Pompey, who is himself the ghost of a name".

4. L'ingresso di Marzia (2, 326-350)

Dopo la lunga *controversia* fra Catone e il nipote sul problema dell'*engagement* del *sapiens* Lucano introduce sulla scena per la prima e unica volta Marzia, compagna di Catone:

*Interea Phoebæ gelidas pellente tenebras
pulsatae sonuere fores, quas sancta relicto
Hortensi maerens inrupit Marcia busto.
Quondam virgo toris melioris iuncta mariti,
mox, ubi conubii pretium mercesque soluta est 330
tertia iam suboles, alios fecunda penatis
inpletura datur geminas et sanguine matris
permixtura domos. Sed, postquam condidit urna
supremos cineres, miserando concita voltu,
effusas laniata comas contusaque pectus 335
verberibus crebris cineresque ingesta sepulchri
(non aliter placitura viro), sic maesta profatur.*

(2, 326-337)

In questi pochi versi Lucano riassume la vicenda coniugale di Marzia e Catone. Il poeta mette in scena il momento in cui Marzia, di ritorno dal funerale di Ortensio, si reca da Catone per chiedergli di poter diventare nuovamente sua moglie. Sin dai primi versi il lettore ha di Marzia un'impressione di grande dignità. In primo luogo è definita *sancta*, attributo che altrove Lucano riserva esclusivamente a Catone e a Bruto²², e *maerens*: il participio allude al dolore per

²² Nel *Bellum civile* *sanctus* è riferito a Catone in 2, 372: *ille nec horrificam sancto dimovit ab ore / caesariem*; 6, 311: *sancto ... Catone* e 9, 555: *nam cui crediderim superos arcana daturos / dicturosque magis quam sancto vera Catoni?*. È invece riferito a Bruto in 9, 17: *in sancto pectore Bruti*. Cfr. anche *Sen. prov.* 2, 11: *illam sanctissimam animam*; *cons. Marc.* 22, 3: *non fuit sanctior quam Cato (sc. filius tuus)*. L'aggettivo *sanctus* compare già nel *Paulus* di Pacuvio (*Pacuv. praetext.* 2-3 R³) riferito a M. Porcio Catone Liciniano, il primogenito di Catone il Censore (cfr. Tandoi 1985, 31-32): Lucano si rifà dunque all'uso consolidato di *sanctus* come epiteto proprio degli esponenti della stirpe di Catone. Di derivazione lucanea è il dantesco *santo petto* di Catone in *Comm. Pg.* 1, 80 (cfr. anche *Convivio* 4, 5: *o sacratissimo petto di Catone*).

la perdita del marito Ortensio ed è ripreso dal corradicale *maesta*²³ al v. 337. L'ingresso della donna sulla scena è improvviso, come risulta chiaro dal verbo *inrupit*, che mette in risalto la fretta di ritornare dal primo marito immediatamente dopo la morte di Ortensio (vv. 327-328: *relictio / Hortensi ... busto*). Lucano precisa subito il motivo per cui Marzia fu affidata a Quinto Ortensio Ortalo da Catone, giudicato qui *melior maritus* (2, 329). Scopo di questa cessione era sfruttare la fecondità di Marzia per permettere a Ortensio di avere dei figli da lei (vv. 331-333a: *alios fecunda penatis / inpletura datur geminas et sanguine matris / permixtura domos*) e quindi di unire più famiglie: l'azione di Marzia va perciò in direzione opposta a quella della guerra civile che sta insanguinando Roma con la sua distruzione dei legami familiari. Questi versi sono inoltre caratterizzati dall'uso della *Geschäftssprache*²⁴: il matrimonio e la procreazione sono ridotti a un commercio, dato che i figli sono definiti *conubii pretium mercesque* (v. 330), mentre la moglie è ceduta ad un altro uomo per popolarne la casa. La donna è giusto di ritorno dalla cerimonia funebre in onore di Ortensio e sul volto e sul corpo sono ancora visibili i segni del lutto. Il viso è affranto (v. 328: *maerens*), i capelli scomposti (v. 335: *effusas ... comas*); sul corpo reca le ceneri del marito (v. 336: *cineresque ingesta sepulchri*). Non abbiamo una descrizione fisica, se non limitata alla gestualità tipica delle vedove: Marzia depone le ceneri del marito nell'urna (v. 333-334: *postquam condidit urna / supremos cineres*), si strappa i capelli (v. 335: *effusas laniata comas*) e si percuote il petto (vv. 335-336: *contusaque pectus / verberibus crebris*), il tutto con grande misura e dignità in ossequio al principio stoico del *decorum*²⁵. La moderazione di Marzia nella sua esternazione del lutto contrasta significativamente con l'atteggiamento di Cornelia, che dopo la morte del marito Pompeo non riuscirà a trovare pace se non rinchiudendosi in un dolore senza fine: *saevumque arte complexa dolorem / perfruitur lacrimis et amat pro coniuge luctum* (9, 111-112; si veda p. 73ss.).

²³ *Maestus* è parola tematica del *Bellum civile*, cfr. in proposito Gagliardi 1977.

²⁴ Cfr. Harich 1990, 216.

²⁵ Nella *Consolatio ad Helviam matrem* 16, 1-2 Seneca raccomanda temperanza nel dolore a chi ha subito la perdita di una persona cara. Non è bene infatti imitare quelle donne che fanno coincidere la fine del lutto con quella della loro vita: *nam et infinito dolore, cum aliquem ex carissimis amiseris, adfici stulta indulgentia est, et nullo inhumana duritia: optimum inter pietatem et rationem temperamentum est et sentire desiderium et opprimere. Non est quod ad quasdam feminas respicias quarum tristitiam semel sumptam mors finivit.*

Marzia prende allora la parola ed esordisce ricordando a Catone come in passato abbia sempre soddisfatto alle sue richieste:

*'Dum sanguis inerat, dum vis materna, peregi
iussa, Cato, et geminos excepi feta maritos:
visceribus lassis partuque exhausta revertor* 340
*iam nulli tradenda viro. Da foedera prisci
inlibata tori, da tantum nomen inane
conubii: liceat tumulo scripsisse "Catonis
Marcia" nec dubium longo quaeratur in aevo,
mutarim primas expulsa an tradita taedas'.* 345

(2, 338-345)

Fino a quel momento Marzia aveva messo la propria fecondità e la propria energia di madre a disposizione di un altro uomo per volere dello stesso Catone. Si noti l'insistenza a livello lessicale sul tema del sangue e della fecondità: *alios fecunda penatis / inpletura datur geminas et sanguine matris / permixtura domos* (vv. 331-333); *dum sanguis inerat, dum vis materna* (v. 338); *geminos excepi feta maritos* (v. 339)²⁶. Ora, spossata dai numerosi parti (*visceribus lassis partuque exhausta*, v. 340), la donna torna da Catone e gli avanza due richieste. Oggetto della prima preghiera di Marzia sono i *foedera prisci / inlibata tori* (v. 341-342), ossia "i casti patti del primo matrimonio", unione della quale la donna desidera soltanto il nome, *nomen inane conubii* (v. 342-343). Catone infatti dovrà astenersi dal chiedere i suoi diritti coniugali, perché questo secondo matrimonio non verrà consumato (cfr. anche quanto verrà affermato ai vv. 379-380 nel corso della scena delle nozze: *nec foedera prisci / sunt temptata tori*). In questa seconda fase della loro unione Marzia e Catone non realizzano i principi del matrimonio romano, che veniva celebrato *liberum quaesundorum causa*: ora che la fecondità della donna è esaurita, l'unione fra i due diventa puramente nominale. Questo giustifica dunque la presenza di *inanis* a qualificare questo secondo matrimonio (*nomen inane conubii*)²⁷.

²⁶ L'aggettivo *feta* ci sembra avere qui il significato di "feconda" piuttosto che "puerpera", come sostiene invece il *Thes. l. L.* VII, 640, 28-29 (Leonhardi).

²⁷ Anche in 2, 387-388a Lucano ribadirà che per Catone la finalità dell'amore è la procreazione: *Venerisque hic maximus usus, / progenies*. Marzia e Catone sono in sintonia con i precetti della dottrina stoica, codificati in epoca imperiale da Musonio Rufo 12, 65-66 Hense: qui viene condannato l'adulterio e ogni rapporto sessuale sia al di fuori del

La seconda richiesta di Marzia è di essere ricordata per sempre come la moglie di Catone (vv. 343-345: *liceat tumulo scripsisse 'Catonis / Marcia' nec dubium longo quaeratur in aevo, / mutarim primas expulsa an tradita taedas*). Lucano riprende qui il motivo elegiaco dell'epitaffio, in cui la donna desidera essere ricordata quale compagna dell'uomo amato anche dopo la sua morte²⁸. Marzia mostra dunque preoccupazione per il futuro: in primo luogo vorrebbe recuperare e prolungare in eterno la condizione rispettabile e veneranda dell'*univira*, nonostante il matrimonio con Ortensio. In secondo luogo desidera che non vi siano dubbi sulla sua moralità, affinché tutti sappiano anche dopo la sua morte che non è stata ripudiata dal marito, bensì soltanto affidata ad un altro uomo. Consapevole del fatto che la situazione contingente non è delle migliori e che una nuova unione con Catone comporta la condivisione dei pericoli e delle fatiche della guerra civile, Marzia manifesta la sua volontà di accompagnare il marito nelle operazioni di guerra, proprio come Cornelia è sempre a fianco di Pompeo:

*Non me laetorum sociam rebusque secundis
accipis: in curas venio partemque laborum.
Da mihi castra sequi: cur tuta in pace relinquar
et sit civili propior Cornelia bello?*

(2, 346-349a)

matrimonio, sia all'interno del matrimonio se finalizzato esclusivamente alla ricerca del piacere. Si confrontino anche un frammento del perduto dialogo senecano *De matrimonio*, conservato nell'*Adversum Iovinianum* di Girolamo 1, 49 (frg. 27 Vottero): *in aliena quippe uxore omnis amor turpis est, in sua nimius. Sapiens vir iudicio debet amare coniugem, non affectu ... Nihil est foedius quam uxorem amare quasi adulteram*. Sulla concezione senecana del matrimonio si veda Torre 2000. Cfr. anche Sen. *epist.* 74, 2: *... illum videbis alienae uxoris amore cruciari, illum suae*; Sen. *const.* 7, 4: *si quis cum uxore sua tamquam cum aliena concubat, adulter erit, quamvis illa adultera non sit*.

²⁸ Cfr. ad esempio Ov. *epist.* 1, 83-84: *tua sum, tua dicar oportet; / Penelope coniunx sempre Ulixis ero* (Penelope a Ulisse) e 7, 193: *nec ... inscribar ELISSA SYCHAEI* (Didone a Enea). Non convince l'interpretazione di Sklenář 2003, 71ss., secondo il quale Marzia desidera essere ricordata in eterno come la moglie di Catone allo scopo di partecipare della fama del marito: a parere nostro nella donna questo atteggiamento di opportunismo è assente. Non condividiamo neppure l'affermazione di Finiello 2005, 165-169, per la quale la richiesta di Marzia sarebbe finalizzata ad ottenere soddisfazione del torto subito con la cessione a Ortensio.

La richiesta di Marzia di poter seguire il marito nelle operazioni belliche (v. 348: *da mihi castra sequi*) non è altro che una ripresa del cosiddetto “motivo di Aretusa”, che affonda le sue radici nella celebre epistola elegiaca di Aretusa al marito Licota (Properzio 4, 3): oltre a costituire una sorta di embrione delle *Heroides* ovidiane, essa fissa il modello della sposa che vuole accompagnare il marito in guerra (cfr. vv. 45-46: *Romanis utinam patuissent castra puellis! / Essem militiae sarcina fida tuae*)²⁹. Questo motivo elegiaco viene nell’episodio di Marzia e Catone innestato nella concezione stoica del matrimonio, che prevedeva per i coniugi una perfetta comunione di corpo e di anima³⁰. Nel contempo il poeta ripropone la questione della conciliazione fra due mondi che si escludevano reciprocamente, quello dell’amore e quello della guerra, che nel *Bellum civile* costituisce il problema nodale del rapporto di Pompeo con la moglie Cornelia. Entrambe le donne manifestano la volontà di abbattere la barriera fra questi due ambiti partecipando alla guerra civile a fianco dei rispettivi mariti. Le ultime parole di Marzia (vv. 348-349) contengono peraltro un esplicito riferimento alla moglie di Pompeo, menzionata come esempio di devozione e vicinanza al marito³¹. In tale menzione si potrebbe vedere la ripresa di uno spunto elegiaco, proveniente per la precisione dalle *Heroides*. Nell’epistola di Laodamia a Protesilao, che rappresenta per la sua tematica l’immediato sviluppo dell’elegia 4, 3 di Properzio, la donna celebra con un *makarismòs* le donne troiane, che hanno la fortuna di essere vicine ai propri mariti durante la guerra:

²⁹ Sulla presenza del “motivo di Aretusa” nel *Bellum civile* si veda l’*Introduzione* (§ 5).

³⁰ Secondo Musonio Rufo 13a, 67-68 Hense fine del matrimonio è la *κοινωνία*, comunione totale di corpo e anima in vista della *συμβίωσις*. Questa consiste nel “tendere a un fine comune e respirare insieme”: *συντείνειν τε καὶ συμπνεῖν*.

³¹ Non sembra molto fondata l’opinione di Sklenář 2003, 74, secondo il quale il riferimento finale a Cornelia sarebbe motivato dal fatto che Catone sta per diventare *Pompeianus* e quindi Marzia vuole essere vicina all’azione bellica proprio come lo sarà la moglie di Pompeo. Catone ha poco prima dichiarato di parteggiare innanzitutto per la causa dello stato e quindi di appoggiare Pompeo; ma tale adesione è minata da molte perplessità circa l’ambizione di potere del condottiero (2, 319-323, vedi *supra*). Infatti Catone diventerà pompeiano a pieno titolo solo dopo la morte del Magno: *Ille, ubi pendebant casus dubiumque manebat, / quem dominum mundi facerent civilia bella, / oderat et Magnum, quamvis comes isset in arma / auspiciis raptus patriae ductuque senatus: / at post Thessalicas clades iam pectore toto / Pompeianus erat* (9, 19-24a). Secondo Harich 1990, 223 n. 34 la menzione di Cornelia sarebbe una ripresa del motivo elegiaco della rivalità e del confronto fra donne. Tuttavia si potrebbe leggere il tutto come un confronto fra modernità (Cornelia) e tradizione (Marzia): Marzia desidera stare accanto a Catone – nonostante la presenza della moglie in guerra non fosse certo cosa abituale – proprio come Cornelia, che a sua volta riconosce l’eccezionalità della propria condizione.

Troasin invideo, quae si lacrimosa suorum 135
funera conspicient, nec procul hostis erit.
ipsa suis manibus forti nova nupta marito
imponet galeam Dardanaque arma dabit;
arma dabit, dumque arma dabit, simul oscula sumet
- hoc genus officii dulce duobus erit - 140
producetque virum dabit et mandata reverti
et dicet: 'Referas ista fac arma Iovi!'
Ille ferens dominae mandata recentia secum
pugnabit caute respicietque domum;
Exuet haec reduci clipeum galeamque resolvat 145
excipietque suo corpora lassa sinu.

(Ov. *epist.* 13, 135-146)

Questi versi delineano la situazione ideale vagheggiata da Aretusa, Laodamia, Marzia e realizzata da Cornelia: l'universo elegiaco offre così all'epica un modello di vita, che prevede un'interazione fra il mondo delle armi e quello degli affetti. Ecco ricomporsi la frattura esemplificata dall'incontro fra Ettore e Andromaca alle porte Scee. Le donne di Lucano, come Marzia e Cornelia, presentano questo spiccato elemento di modernità; vogliono agire a fianco dei loro uomini, esigono di partecipare alla storia. Che Lucano intenzionalmente conferisca a Marzia questo tratto risulta ancora più chiaro se diamo uno sguardo al racconto di Plutarco: secondo il poligrafo greco fu Catone che sollecitò Marzia a riprendere il suo posto, perché la sua casa e le sue figlie avevano bisogno di tutela; nel *Bellum civile* è Marzia a prendere l'iniziativa, pronta a rivestire il suo ruolo di moglie del difensore della libertà.

5. Le nozze di Marzia e Catone (2, 354-380)

L'atteggiamento propositivo di Marzia contrasta con l'impassibilità di Catone, ma sortisce l'effetto voluto. Catone acconsente tacitamente alle sue richieste³² e decide di rinnovare il vincolo nuziale in modo consono alla gravità del momento:

³² Nel suo commento a 2, 350-353 Fantham 1992a, 144 ravvisa una sorta di contrasto fra il perfetto *flexere* e il sostantivo *virum*, il quale concentra in sé la fermezza e la capacità decisionale tipicamente maschile. Si confronti per opposizione il colloquio di Cleopatra con Cesare in 10, 82-106, quando la regina chiede all'ospite il suo aiuto per recuperare il

Hae flexere virum voces et, tempora quamquam 350
sint aliena toris iam fato in bella vocante,
foedera sola tamen vanaque carentia pompa
iura placent sacrisque deos admittere testes.

(2, 350-353)

La cerimonia nuziale viene celebrata senza alcuno sfarzo (v. 352: *foedera sola ... vanaque carentia pompa*), come si confà alla grave situazione e all'austerità di Catone³³:

Festa coronato non pendent limine sarta
infulaque in geminos discurrit candida postes 355
legitimaeque faces gradibusque adclinis eburnis
stat torus et picto vestes discriminat auro
turritaque premens frontem matrona corona
translata vitat contingere limina planta;
non timidum nuptae leviter tectura pudorem 360
lutea demissos velarunt flammea voltus,
balteus aut fluxos gemmis astrinxit amictus,
colla monile decens umerisque haerentia primis
suppara nudatos cingunt angusta lacertos.
Sicut erat, maesti servat lugubria cultus 365
quoque modo natos, hoc est amplexa maritum;
obsita funerea celatur purpura lana.
Non soliti lusere sales nec more Sabino
excepit tristis convicia festa maritus.
Pignora nulla domus, nulli coiere propinqui: 370
iunguntur taciti contentique auspice Bruto.

trono d'Egitto: Marzia convince Catone soltanto con le sue parole, mentre Cleopatra convince Cesare contando sulla sua bellezza (10, 104-105: *nequiquam duras temptasset Caesaris aures: / voltus adest precibus faciesque incesta perorat*).

³³ L'austerità di Catone si rispecchiava anche nella semplicità della sua dimora, cfr. 2, 238, dove la casa di Catone è definita *atria ... non ampla* e la descrizione dell'abitazione del saggio in *Sen. const. 15, 5: domus haec sapientis angusta, sine cultu, sine strepitu, sine apparatu, nullis adservatur ianitoribus turbam venali fastidio digerentibus, sed per hoc limen vacuum et ab ostiariis liberum fortuna non transit: scit non esse illic sibi locum ubi sui nihil est*.

*Ille nec horrificam sancto dimovit ab ore
caesariem duroque admisit gaudia voltu
(ut primum tolli feralia viderat arma,
intonosos rigidam in frontem descendere canos* 375
*passus erat maestamque genis increescere barbam:
uni quippe vacat studiis odiisque carenti
humanum lugere genus), nec foedera prisci
sunt temptata tori: iusto quoque robur amoris
restitit.* 380

(2, 354-380a)

La descrizione delle nozze è condotta secondo il procedimento della negazione per antitesi³⁴, in quanto essa consiste nella negazione continua e quasi ossessiva di tutti gli elementi decorativi e rituali tipici del matrimonio³⁵, che in questo momento sono assenti. Assai frequente in Lucano, questo procedimento ha lo scopo di presentare una determinata situazione come insolita, strana o, nei casi estremi, incredibile e mostruosa. In questo caso specifico il poeta adotta tale procedimento allo scopo di snaturare e vanificare il rito del matrimonio, proprio nel momento stesso della morte della *libertas*; in effetti si tratta di una parvenza di matrimonio, celebrato in forma scarna e dimessa, nella cui descrizione è presente un marcato simbolismo funerario³⁶. La scena delle nozze, che costituisce per questo motivo una sorta di prosecuzione della similitudine in cui Catone è paragonato ad un padre che abbraccia il figlio morto, contiene infatti molti elementi propri di una *pompa funebris* più che di un matrimonio. Marzia non porta né l'acconciatura né gli accessori tipici delle spose, bensì indossa ancora gli abiti del lutto (v. 365: *sicut erat, maesti servat lugubria cultus*), che nell'abbraccio con il marito (abbraccio peraltro più tipico di una madre che di una moglie: *quoque modo natos, hoc est amplexa maritum*, v. 366) coprono la porpora della toga di Catone (v. 367: *obsita funerea celatur purpura lana*): questa, simbolo delle istituzioni politiche, entra anch'essa nella simbologia

³⁴ Sull'uso di questo procedimento nel *Bellum civile* si veda Esposito 2004, 39-67. Sull'argomento importante anche la dissertazione di Nowak 1955, 133-163.

³⁵ Cfr. Fantham 1992a ad 2, 354-371, che definisce questa cerimonia "the anti-wedding".

³⁶ Questo matrimonio austero e disadorno è in contrasto con la descrizione del sontuoso banchetto allestito da Cleopatra in onore di Cesare nel libro X, cfr. in proposito Zwiernlein 1974, 57.

funeraria che caratterizza il passo a indicare la morte dello stato³⁷. Catone è *tristis* (v. 369) e mantiene il *cultus* proprio del lutto che aveva iniziato a portare sin dallo scoppio del conflitto³⁸: *ut primum tolli feralia viderat arma, / intonsos rigidam in frontem descendere canos / passus erat maestamque genis increscere barbam* (vv. 374-376). La sua sofferenza è diretta verso l'intero genere umano, aliena da odi di parte: *uni quippe vacat studiis odiisque carenti / humanum lugere genus* (vv. 377-378). Celebrato nel pieno della guerra civile, questo matrimonio non verrà consumato: l'integrità e l'austerità di Catone non ammettono eccezioni nemmeno nel legittimo amore verso la moglie: *nec foedera prisca / sunt temptata tori: iusto quoque robur amoris / restitit* (vv. 378b-380). La descrizione della cerimonia sfuma poi ai vv. 380-391 nella *laudatio* di Catone, che può essere considerata una sorta di *summa* della dottrina stoica³⁹.

Con il rinnovo del vincolo coniugale con Marzia e con il ritratto del saggio ai vv. 380-391 si chiude così questa lunga sezione del libro II dedicata a Catone, la quale ha la funzione di presentare al lettore i rappresentanti della *victa causa*, impegnata nella disperata difesa della libertà. Durante il dialogo con Bruto Catone afferma la necessità per il saggio di agire nella storia, trasmettendo il *calor belli* al giovane nipote che alle Idi di marzo del 44 a. C. era destinato a vendicare le colpe di Cesare verso la *res publica*. Marzia non ha invece alcun dubbio sul suo ruolo nella guerra civile. La sua realizzazione di donna consiste infatti nella più devota obbedienza al marito Catone, pur se questo comporta esercitare la sua funzione di madre per un altro uomo, e nella condivisione con lui delle avversità della guerra fino alla fine dei suoi giorni. La sua esistenza è dunque subordinata a quella del marito e dello stato: per volere di Catone ha messo in passato la sua fecondità al servizio della collettività e ora chiede di prendere parte alla guerra insieme a lui. Anche se è stata sposa di due uomini,

³⁷ Si confronti a tale proposito la sezione del libro II che descrive il *iustitium*, ossia la sospensione di tutte le attività, decretato in seguito allo scoppio del conflitto: anche qui l'assenza della porpora assurge a simbolo della morte della *res publica*: *Ergo, ubi concipiunt quantis sit cladibus orbi / constatura fides superum, ferale per urbem / iustitium: latuit plebeio tectus amictu / omnis honos, nullos comitata est purpura fascis* (2, 16-19).

³⁸ Cfr. la testimonianza di Plut. *Cato Mi.* 53, 1: Ἀπ' ἐκείνης δὲ λέγεται τῆς ἡμέρας μήτε κεφαλὴν ἔτι κείρασθαι μήτε γένεια, μήτε στέφανον ἐπιδέσθαι, πένθους δὲ καὶ κατηφείας καὶ βαρύτητος ἐπὶ ταῖς συμφοραῖς τῆς πατρίδος ἔν σχῆμα νικίωντων ὁμοίως καὶ νικωμένων ἄχρι τελευτῆς διαφυλάξαι. In realtà il rito del matrimonio prevedeva anche per l'uomo un'accurata *toilette*, cfr. Treggiari 1991, 163.

³⁹ Cfr. Billerbeck 1990, 3125.

solo a Catone il suo nome dovrà essere legato in eterno; in questo consiste la sua unica richiesta, che in nome della *pietas* coniugale non può che essere soddisfatta.

CAPITOLO IV CLEOPATRA, *LATII FERALIS ERYNIS*

1. Una panoramica bibliografica

Alla figura di Cleopatra Lucano dedica ampio spazio, facendone insieme a Cesare il personaggio dominante del libro X (vv. 53-110; 136-154; 355-370)¹. Ciononostante nemmeno la regina egiziana ha suscitato grande attenzione da parte degli studiosi. Anziché analizzare Cleopatra come personaggio del *Bellum civile* e individuarne l'originalità rispetto alla Cleopatra della poesia augustea, la critica si è quasi esclusivamente concentrata sulla sezione del libro contenente la descrizione del banchetto imbandito dalla regina in onore di Cesare (10, 107-171); queste ricerche hanno per lo più rilevato l'influsso esercitato sul passo lucaneo dal modello del banchetto allestito da Didone per Enea in *Aen.* 1, 637ss². Fra i lavori sul tema merita particolare attenzione il contributo di O. Zwierlein, che, rilevando la presenza di una polarizzazione nel sistema dei personaggi lucanei, ha dimostrato come la coppia Cesare-Cleopatra costituisca un *pendant* negativo della coppia Catone-Marzia. Da segnalare inoltre la monografia di Ilse Becher³, che offre una dettagliata panoramica sulle varie rappresentazioni della regina egiziana nella letteratura latina.

Insieme a Cornelia, Cleopatra è il personaggio femminile del *Bellum civile* meglio costruito. Non è difficile spiegare il motivo della particolare vitalità della Cleopatra lucanea: se nella rappresentazione delle altre figure femminili "storiche" il poeta poteva basarsi esclusivamente sulle fonti, nel caso della regina egiziana poteva fare affidamento anche sulla tradizione poetica augustea, che a suo tempo aveva ammonito i Romani sul pericolo della conquista dell'Urbe da parte della sovrana d'Egitto, alleata di Antonio⁴.

¹ Del libro X del *Bellum civile* abbiamo a disposizione i commenti di Schmidt 1986 (parziale, limitato ai vv. 1-171), Holmes 1989 e Berti 2000, che sono stati di grande aiuto per la nostra analisi (ringrazio qui il dr. Nigel Holmes, collega al Thesaurus Linguae Latinae, per avermi gentilmente fornito una copia del suo lavoro, non pubblicato). Molto ampia la bibliografia sulla figura storica di Cleopatra; segnaliamo fra gli altri Gruen 2003; Wyke 2002; Johnson 1967; Volkmann 1953.

² Fra questi contributi citiamo Bettenworth 2004, 178-213; Gagliardi 1987; Tucker 1975; Zwierlein 1974.

³ Becher 1966 (sulla figura di Cleopatra in Lucano si vedano 117-122).

⁴ Verg. *Aen.* 8, 688ss.; Hor. *epod.* 9 e *carm.* 1, 37; Prop. 3, 11 e 4, 6; Manil. 1, 914-918; Ov. *met.* 15, 826-828.

Se si fa eccezione per la personificazione di Roma che appare sulle rive del Rubicone in 1, 185-203, Cleopatra è l'unica donna con cui Cesare interagisce e l'unico personaggio da cui egli venga sopraffatto, anche se con l'arte della seduzione. Il condottiero incontra Cleopatra al suo arrivo in Egitto subito dopo l'assassinio di Pompeo. Durante il soggiorno presso la corte di Alessandria egli intreccia una relazione d'amore con la regina egiziana e trascura l'andamento della guerra per abbandonarsi ai piaceri dell'amore e del lusso. Gli ozi di Cesare sono però bruscamente interrotti da una rivolta guidata dai due cortigiani Potino e Achilla (il cosiddetto *bellum Alexandrinum*), con lo scoppio della quale si interrompe anche il *Bellum civile* stesso.

Lo scenario del libro X è l'Egitto, terra colpevole dell'assassinio di Pompeo⁵. La macchia del misfatto va ad aggravarne ulteriormente l'immagine negativa assunta nel *Bellum civile*: luogo di rovesciamento di tutti i valori, l'Egitto diventa una sorta di "anti-Roma"⁶. Per una migliore comprensione della figura di Cleopatra sarà opportuno spendere qualche parola sull'immagine dell'Egitto nel poema di Lucano, in quanto il personaggio è perfettamente integrato nel *milieu* egiziano; in secondo luogo cercheremo di tratteggiare il ritratto di Cleopatra quale emerge dai poeti di età augustea, poiché dall'eredità di questi Lucano trae significativi impulsi.

2. L'immagine dell'Egitto presso i Romani e in Lucano

La rappresentazione lucanea dell'Egitto risente di alcuni pregiudizi nei confronti del regno orientale che si erano fortemente radicati nella cultura romana soprattutto dopo la vittoria di Ottaviano ad Azio. Poiché la bibliografia sul tema è piuttosto ampia, ci limiteremo a riassumere schematicamente i caratteri di questa egittofobia nei seguenti punti fondamentali, cercando di evidenziare d'altra parte i tratti più propriamente lucanei⁷:

a. L'Egitto era noto per la sua favolosa ricchezza, il che alimentava in ambiente romano le consuete critiche moralistiche contro il lusso e i suoi nefasti effetti sugli abitanti (analogamente al caso di Capua o di Baia, divenuto topico). Nel libro X del *Bellum civile* il lettore può trovare una sorta di *summa* dei motivi della tradizione moralistica romana nella descrizione del lussuoso banchetto che

⁵ Particolarmente significativa è l'apostrofe all'Egitto in 8, 823-834.

⁶ La definizione è di Berti 2000, 14-16.

⁷ Per una trattazione approfondita rimandiamo a Versluys 2002; Monaco 1992; Pugliese Carratelli 1992a; Sonnabend 1986; Meyer 1965.

Cleopatra allestisce per Cesare allo scopo di festeggiare la stipula della pace con il fratello (10, 107-331)⁸.

b. L'Egitto era considerato una terra blasfema per le sue divinità, alcune delle quali tuttavia, come Iside, erano venerate anche a Roma. Cosa inaccettabile agli occhi di un Romano era inoltre l'adorazione di animali (il coccodrillo, l'ibis, Anubi), come dimostra in modo efficace la satira 15 di Giovenale⁹. Nel *Bellum civile* gli Egiziani superano ogni limite: nel corso del banchetto allestito da Cleopatra vengono imbanditi come pietanze proprio taluni di questi animali: *multas volucresque ferasque / Aegypti posuere deos* (10, 158-159)¹⁰. Oltre ad avere abitudini alimentari considerate dai Romani inaccettabili, gli Egiziani sono pure colpevoli di empietà.

c. In Egitto era normalmente praticato l'incesto, vero e proprio tabù a Roma: la stessa Cleopatra era sposata con il fratello Tolomeo. Lucano sfrutta questo motivo nella sua rappresentazione della degradazione morale dell'Egitto e dei suoi governanti, colpevoli di comportamenti contro ogni norma naturale e sociale¹¹.

d. L'Egitto è presentato da Lucano come la terra del rovesciamento dei valori etici e politici. Sotto il profilo politico è retto da una monarchia dispotica, in cui il sovrano è adorato come una divinità. Definito più volte tiranno, il sovrano egiziano Tolomeo ha l'aggravante di essere poco più che un giovinetto¹²: solo un

⁸ Sulla scena del banchetto si veda la bibliografia segnalata alla n. 2.

⁹ La satira 15 racconta di un terribile episodio di cannibalismo accaduto in Egitto, al quale Giovenale dichiara di avere personalmente assistito. Il poeta cerca di dimostrare che in questa terra orientale, mentre alcuni animali adorati come divinità non potevano essere uccisi e quindi nemmeno consumati, era lecito cibarsi di uomini. Il cannibalismo è dunque presentato come forma suprema di degradazione e di disumanità.

¹⁰ Cfr. anche 8, 831-833: *Nos in templa tuam Romana accepimus Isim / semideosque canes et sinistra iubentia luctus / et, quem tu plangens hominem testaris, Osirim*. Le Bonniec 1970, 165 rileva da parte di Lucano un atteggiamento particolarmente ostile nei confronti delle divinità egiziane rispetto ad altre divinità straniere, fatta eccezione per l'oracolo di Giove Ammone.

¹¹ La condanna di Lucano verso codesti comportamenti si manifesta anche con la frequenza dell'aggettivo *incestus* (delle quattro ricorrenze registrate nel poema tre sono riferite a Cleopatra e una a Tolomeo) e l'uso distorto del lessico matrimoniale (si veda a tale proposito Berti 2000, 263ss.).

¹² Tolomeo è definito *rex puer* in 8, 537 e 10, 54; *puer inbellis* in 10, 351; in molti luoghi è indicato con il solo termine *puer* (5, 61; 8, 448, 557, 607, 679; 10, 94 e 361). Cfr. anche *Caes. civ.* 3, 103, 2 e 108, 1). Questa espressione ha in Lucano una connotazione negativa, perché cerca di mettere in risalto l'inadeguatezza della giovane età di Tolomeo rispetto alla maturità e all'esperienza richieste dalla sua carica di re. Sulla figura di Tolomeo nel

paese come l'Egitto può permettere che sia un *puer* a governare. Egli è artefice dell'omicidio di Pompeo, ovvero di colui che aveva favorito la sua ascesa al trono¹³. Neanche Tolomeo, degno fratello di Cleopatra, è immune dalla degradazione morale e sessuale tipica della sua terra. Definito dal poeta *semivir* (8, 552 e 9, 152), viene presentato più volte come *impurus* (8, 552 e 9, 130) e *infandus* (8, 687). Alla polemica contro Tolomeo è legato nel *Bellum civile* il motivo della discendenza macedone della dinastia tolemaica. L'attuale sovrano egiziano è discendente di Alessandro, il prototipo del tiranno, del monarca assoluto¹⁴: un segno è dato dal fatto che Tolomeo viene qualificato metonimicamente come *Pellaeus*, "uomo di Pella", città natale del Macedone. Non è dunque casuale il fatto che Lucano, prima di descrivere l'arrivo di Cesare alla corte di Cleopatra, inserisca la scena in cui il condottiero visita la tomba di Alessandro (10, 14-46)¹⁵: essa ha la funzione di preparare la narrazione del soggiorno egiziano e di anticipare la successiva assunzione di *mores* orientali e di tratti tirannici tipici di Alessandro.

Non sono migliori i membri dell'entourage di Tolomeo, costituito da cortigiani di dubbia estrazione sociale (*famuli, satellites*) che con scaltrezza tengono le redini del potere. Saranno proprio il perfido eunuco Potino e Achilla¹⁶, già artefici dell'assassinio di Pompeo, ad organizzare la rivolta contro Cesare: per questi due personaggi Lucano spende solo parole di disprezzo¹⁷. Il tiranno egiziano è

Bellum civile segnaliamo Mc Closkey-Phinney 1968, che tuttavia propone una discutibile interpretazione del rex egiziano come tipizzazione di Nerone.

¹³ Cfr. 5, 57b-61a: *Pro tristia fata: / et tibi, non fidae gentis dignissime regno, / Fortunae, Ptolemaee, pudor crimenque deorum, / cingere Pellaeo pressos diademate crinis / permissum!*

¹⁴ La discendenza macedone era già stata considerata una macchia d'infamia per Cleopatra e quindi la dinastia egiziana da Properzio in 3, 11 (vedi *infra*).

¹⁵ Ricordiamo che la scena è di invenzione lucanea: ciò prova l'intenzione del poeta di stabilire un contatto fra la figura di Alessandro e quella di Cesare e di conferire quindi alla visita ad Alessandria un marcato valore simbolico. Inoltre la visita di Cesare alle rovine di Troia in 9, 961-999 è modellata su quella che, secondo la tradizione, avrebbe fatto pure il Macedone. Sulla figura di Alessandro nel *Bellum civile* si veda Luisi 1983-1984; utile anche Cresci Marrone 1983-1984, che mette in evidenza come in età giulio-claudia Alessandro diventò un paradigma positivo per gli imperatori filorientali e invece un modello di tiranno per coloro che invece si opponevano a tale tendenza.

¹⁶ Sulle figure storiche di Potino e Achilla si veda Heinen 1966, rispettivamente 36-40 e 41-42.

¹⁷ Si legga ad esempio il commento del poeta quando allo scoppio della rivolta alcuni soldati romani oramai assuefatti al molle stile di vita orientale combattono al servizio dei due cortigiani: *Pars maxima turbae / plebis erat Latiae, sed tanta oblivio mentis / cepit in*

affiancato¹⁸ dalla sorella-moglie Cleopatra, donna tanto affascinante quanto priva di scrupoli e ambiziosa. In questo quadro di degradazione politica e morale ben si comprende la violenza dell'attacco di Lucano, che accusa Cesare di essersi fatto sedurre dal lussuoso ambiente egiziano e di volere assimilarsi ad un sovrano orientale. Non è difficile rilevare a tale proposito il recupero di motivi appartenenti alla propaganda di Ottaviano contro Antonio, che, invaghitosi di Cleopatra, aveva intrecciato con lei una relazione amorosa. Di fronte al lungo soggiorno del rivale in Egitto Ottaviano cercò abilmente di far credere che il suo rivale aspirava a diventare un sovrano orientale. Lucano trasferisce queste accuse su Cesare, applicando spunti provenienti dalla storia e dalla letteratura augustea a un periodo storico antecedente a questa¹⁹.

3. La figura di Cleopatra nella poesia augustea

Agli occhi dei poeti augustei Cleopatra rappresenta la più grande nemica dello stato romano, la cui sconfitta ad opera di Ottaviano ha stornato il pericolo di un dominio orientale su Roma²⁰. La polemica contro Cleopatra nasce come riflesso di quella contro Antonio: è quest'ultimo, e non la regina egiziana, il vero nemico dell'Urbe nella raffigurazione della battaglia di Azio sullo scudo di Enea in *Aen*, 8, 678ss., in cui Virgilio pone l'accento sullo scontro fra oriente e occidente, fra mondo barbarico e civiltà:

externos corrupto milite mores, / ut duce sub famulo iussuque satellitis irent, / quos erat indignum Phario parere tyranno (10, 402b-406). Analogamente il poeta troverebbe ingiusto che la vendetta dell'uccisione di Pompeo fosse affidata ad un servo e non a Bruto: *poenaque civilis belli, vindicta senatus / paene data est famulo* (10, 340-341). La polemica lucanea si scaglia anche contro l'assoluto disprezzo da parte degli Egiziani del *ius gentium*, ossia di quella serie di norme che regolavano i rapporti fra i diversi stati. Quando infatti scoppia la rivolta alla reggia, Cesare cerca di intavolare delle trattative con i nemici e assieme a Tolomeo invia ad Achilla un cortigiano, che in tutta risposta viene ucciso (10, 471-474a: *Sed neque ius mundi valuit nec foedera sancta / gentibus: orator regis pacisque sequester / aestimat in numero scelerum ponenda tuorum, / tot monstis Aegypte nocens*).

¹⁸ Ricordiamo inoltre che gli Egiziani venivano con approssimazione identificati con gli abitanti della sua capitale Alessandria, considerati dai Romani falsi e inaffidabili, cfr. Cic. *Rab. Post.* 35: *Audiebamus Alexandream, nunc cognoscimus. Illinc omnes praestigiae, illinc inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt; bell. Alex.* 7, 2; Sen. *cons. Helv.* 19, 6. Sul tema si veda Lufti-Yehya 1992.

¹⁹ Cfr. Nosarti 2005, 199.

²⁰ Per un'utile panoramica si veda Becher 1966, 43-58.

Hinc ope barbarica variisque Antonius armis, 685
victor ab Aurorae populis et litore rubro,
Aegyptum viresque Orientis et ultima secum
Bactra vehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.

(Verg. *Aen.* 8, 685-688)

Virgilio ricorre al tabù onomastico²¹ e segnala come *nefas* la presenza sul campo di battaglia di Cleopatra, che con il sistro richiama le sue schiere (v. 696: *regina in mediis patrio vocat agmina sistro*). Il suo ruolo nella battaglia è perciò tutt'altro che passivo:

Ipsa videbatur ventis regina vocatis
vela dare et laxos iam iamque inmittere funis.
Illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri, 710
contra autem magno maerentem corpore Nilum
pandentemque sinus et tota veste vocantem
caeruleum in gremium latebrosaue fulmina victos.

(Verg. *Aen.* 8, 707-713)

Il poeta la descrive pallida per la paura al momento del suicidio (v. 709: *pallentem morte futura*), che Orazio trasforma in un estremo atto di fierezza nella celebre ode 1, 37, facendo dell'Egiziana una sorta di eroina²². Coi che nell'epodo 9 era presentata come una *femina* dedita al vino e circondata da eunuchi²³ diventa infatti nell'ode una *regina* pronta a conquistare il Campidoglio. Se nella prima parte del carne vi è ancora il riferimento ai suoi depravati costumi sessuali (Hor. *carm.* 1, 37, 6-10: *dum Capitolio / regina dementis ruinas / funus et imperio parabat / contaminato cum grege turpium / morbo virorum*) e all'ubriachezza (v. 14: *mentemque lymphatam Mareotico*), che ne fanno un *fatale*

²¹ Nella poesia augustea Cleopatra non è mai menzionata per nome, bensì con i sostantivi *mulier*, *femina*, *regina*, *coniunx*; Lucano invece infrange il tabù onomastico.

²² Sulla Cleopatra di Orazio si veda Toppani 1992; Pöschl 1991; Mader 1989; Paladini 1958.

²³ Hor. *epod.* 9, 11-16: *Romanus, eheu (posteris negabitur) / emancipatus feminae / fert vallum et arma miles et spadonibus / servire rugosis potest, / interque signa turpe militaria / sol aspicit conopium.*

monstrum (v. 21)²⁴, nella seconda Cleopatra acquisisce una sua dignità grazie al suicidio con cui sfugge alla prigionia, descritto come un atto di nobile fierezza:

*Quae generosius
perire quaerens nec muliebriter
expavit ensem nec latentis
classe cita reparavit oras;*

ausa et iacentem visere regiam 25
*vultu sereno, fortis et asperas
tractare serpentes, ut atrum
corpore combiberet venenum,*

deliberata morte ferocior;
saevis Liburnis scilicet invidens 30
*privata deduci superbo,
non humilis mulier triumpho.*

(Hor. *carm.* 1, 37, 21-32)

Ben più accesi e lapidari i toni di Properzio, il poeta augusteo con cui Lucano presenta a nostro parere più affinità nella rappresentazione di Cleopatra. La regina compare in due elegie di argomento politico (3, 11 e 4, 6) dedicate al tema della battaglia di Azio e della sconfitta dell'Egitto. Nell'elegia 3, 11 Properzio risponde ad un ignoto interlocutore che lo accusa di essere schiavo della sua donna presentando un catalogo di donne dominatrici del mito e della storia (vv. 1-4)²⁵: le vicende mitiche di Medea e Giasone, Pentesilea e Achille, Onfale ed Ercole dimostrano che alle arti femminili non è facile resistere. Il catalogo di donne "forti", nel quale compare anche la regina babilonese Semiramide, si conclude con Cleopatra, che in cambio dei suoi favori ad Antonio pretendeva di ricevere in dono il dominio su Roma:

²⁴ *Monstrum* è una parola comune nel linguaggio dell'invettiva per indicare il nemico politico; ma nel caso di Cleopatra potrebbe alludere al fatto che lei stessa era frutto dell'unione incestuosa fra Tolomeo XI e la sorella Cleopatra V Trifena (cfr. Nisbet-Hubbard 1970 *ad loc.*, 417). L'aggettivo *fatalis* d'altra parte mette in evidenza la natura apportatrice di rovina della regina.

²⁵ Su questa elegia, oltre al commento di Fedeli 1985, si vedano Lucifora 1999, 19ss.; Gazich 1995, 226ss.; Paratore 1936.

Quid, modo quae nostris opprobria nexerit armis,
et (famulos inter femina trita suos!) 30
coniugis obsceni pretium Romana poposcit
moenia et addictos in sua regna Patres.
Noxia Alexandria, dolis aptissima tellus,
et totiens nostro Memphi cruenta malo,
tres ubi detraxit harena triumphos! 35
Tollet nulla dies hanc tibi, Roma, notam.
Issent Phlegraeo melius tibi funera campo,
vel tua si socero colla daturus eras.
Scilicet incesti meretrix regina Canopi,
una Philippeo sanguine adusta nota, 40
ausa Ioui nostro latrantem opponere Anubim,
et Tiberim Nili cogere ferre minas,
Romanamque tubam crepitanti pellere sistro,
baridos et contis rostra Liburna sequi,
foedaque Tarpeio conopia tendere saxo, 45
iura dare et statuas inter et arma Mari!
Quid nunc Tarquinii fractas iuvat esse securis,
nomine quem simili vita superba notat,
si mulier patienda fuit?

(Prop. 3, 11, 29-49)

Nella prima delle elegie “aziache” la figura di Cleopatra incarna l’oriente, il dominio, l’ambizione. Anche Properzio, come Virgilio e Orazio, depreca il connubio delle armi romane con gli *opprobria* della regina originato da questa alleanza (v. 29) e presenta Cleopatra come una regina straniera che ambisce al dominio sui Romani (3, 11, 31-32: *coniugis obsceni pretium Romana poposcit / moenia et addictos in sua regna Patres*); ma rispetto ad essi infierisce con maggiore durezza contro l’immoralità di questa donna, che ha una relazione illegittima con Antonio, qui definito con disprezzo *coniunx obscenus* (v. 31), senza nemmeno essere menzionato per nome, ed è definita esplicitamente prostituta (v. 39: *meretrix regina*), circondata da uno stuolo di servi che assecondano le sue brame sessuali (v. 30: *femina trita inter famulos suos*)²⁶.

²⁶ Properzio dà maggiore risalto alla depravazione sessuale di Cleopatra attraverso l’uso di *tero*, verbo indicante la copula (cfr. Adams p. 183); l’espressione properziana è dunque

Qualificando la donna come *regina Canopi* e non come sovrana d'Egitto (3, 11, 39: *incesti meretrix regina Canopi*) Properzio identifica l'intero popolo egiziano con gli abitanti di una città considerata - come Baia in Campania - una sorta di *vitiorum deversorium*, qui oltre tutto definita *incestus*²⁷. Di questa dura invettiva molti accenti vengono ripresi da Lucano. Fra questi si segnala il riferimento alla discendenza macedone della casata di Cleopatra, che, generalmente usata a scopo panegiristico nella propaganda egiziana, sia in Properzio che in Lucano diventa invece un motivo ulteriore di condanna: la discendenza dal "sangue di Filippo" e quindi di Alessandro, il *tyrannus* per eccellenza, è una macchia d'infamia che non può essere cancellata (v. 40: *una Philippeo sanguine adusta nota*). Si ricordi infatti che il libro X del *Bellum civile* si apre con la visita di Cesare alla tomba di Alessandro, la *Pellaei proles vaesana Philippi* (10, 20), "folle discendenza di Filippo di Pella", la cui figura di tiranno incombe da un lato come antenato della degenerare famiglia reale egiziana e dall'altro come pericoloso modello per Cesare, che se ne reputa l'erede. Pertanto, se Orazio nell'ode 1, 37 aveva definito Cleopatra *non humilis mulier* in virtù della sua stirpe regale, al contrario Properzio e pure Lucano fanno riferimento alla discendenza per negare la celebrazione²⁸.

Il secondo elemento che ritroviamo in Lucano è la condanna dell'uccisione di Pompeo, misfatto che, divenuto una sorta di *topos* nella rappresentazione negativa dell'Egitto, è visto dalla propaganda augustea come una colpa che mai Roma potrà perdonare alla terra egiziana, di per sé *dolis aptissima* (v. 33)²⁹. Con un procedimento che sarà ricorrente nel *Bellum civile*, la morte del condottiero è evocata da Properzio col sostantivo *harena*, che richiama alla mente l'immagine del deserto egiziano, e dal ricordo dei suoi tre trionfi³⁰. Nell'elegia e nel *Bellum*

più esplicita rispetto a quella oraziana (*carm.* 1, 37, 9: *contaminato cum grege turpium / morbo virorum*).

²⁷ Canopo era nota nell'antichità per il molle stile di vita dei suoi abitanti, cfr. Sen. *epist.* 51, 3: *Itaque de secessu cogitans numquam Canopum eliget, quamvis neminem Canopus esse frugi vetet, ne Baias quidem: deversorium vitiorum esse coeperunt*; Stat. *silv.* 3, 2, 111; Iuv. 15, 45-46. Inoltre Strabone conio il termine *καλοβισμός* nel significato di "modo di vivere molle" (Strab. 800).

²⁸ Cfr. Lucifora 1999, 73-74.

²⁹ Cfr. 8, 823: *noxia civili tellus Aegyptia fato*.

³⁰ I tre trionfi di Pompeo, riportati rispettivamente sui Mariani in Africa, su Sertorio in Spagna e su Mitridate, vengono spesso ricordati da Lucano, cfr. 3, 20: *coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos*; 8, 813-815: *dic semper ab armis / civilem repetisse togam, ter curribus actis / contentum multos patriae donasse triumphus* (sc. *Pompeium*); 9, 598-600:

civile si contrappongono così idealmente Alessandro, il *tyrannos* per eccellenza, sepolto con tutti gli onori, e Pompeo, difensore della *res publica*, cui la malvagità egiziana ha sottratto perfino la dignità del sepolcro³¹.

A differenza di Orazio e Virgilio, Properzio indirizza la sua polemica contro Cleopatra (Antonio compare infatti in questa elegia soltanto di sfuggita, come *coniunx obscenus* della regina), la cui vittoria avrebbe comportato la fine della libertà e degli dei romani (cfr. v. 57-58: *septem urbs alta iugis, toto quae praesidet orbi, / femineo timuit territa Marte minas*)³². Questa guerra contro l'oriente è anche una guerra civile, perché Cleopatra ha combattuto contro eserciti romani a fianco di eserciti romani guidati da Antonio (cfr. Prop. 3, 11, 29): la consonanza con Lucano si spiega con il fatto che in questa prima fase del pensiero properziano la battaglia di Azio rientra fra i *civilia bella* come quella di Farsalo³³.

Nell'elegia 4, 6, che celebra l'anniversario della vittoria ad Azio³⁴, permane l'ostilità per la regina. Tuttavia Cleopatra appare qui dipinta con le movenze tipiche del ritratto paradossale, in cui ai tratti negativi propri del tiranno si affiancano gesti nobili quale il suicidio. Anche in questo caso il poeta soggiace al tabù onomastico, indicando la regina con un semplice *femina* (v. 57), termine che, indirizzando l'attenzione sulla comune debolezza del sesso femminile, fa risaltare la straordinarietà delle sue imprese. Grazie alla vittoria di Ottaviano, aiutato da Apollo, questa *femina* pagherà finalmente per le proprie colpe:

*Vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas;
sceptra per Ionias fracta vehuntur aquas.
At pater Idalio miratur Caesar ab astro:*

hunc ego per Syrtis Libyaeque extrema triumphum / ducere maluerim quam ter Capitolia curru / scandere Pompei, quam frangere colla Iughurtae.

³¹ Cfr. in proposito Lucifora 1999, 62ss. Ai vv. 37-38 Properzio allude alla grave malattia che colpì Pompeo a Pozzuoli. Tutta l'Italia ne festeggiò la guarigione (cfr. Cic. *tusc.* 1, 35), ma secondo il poeta se egli fosse morto gli sarebbe stata risparmiata la terribile fine.

³² Si noti che per paventare il pericolo del dispotismo dell'egiziana Properzio si serve del *regnum* di Tarquinio come termine di paragone in 3, 11, 47-49.

³³ Properzio come Orazio e Virgilio articola la sua polemica in coppie oppostive costituite da oggetti simbolo rispettivamente dell'Egitto e di Roma: il sistro sostituirà la tuba (Prop. 3, 11, 43 = Verg. *Aen.* 8, 696); il *conopium* verrà disteso sulla rupe Tarpea (Prop. 3, 11, 45 = Hor. *epod.* 9, 16), il latrante Anubi, divinità bestiale, minaccia Giove (Prop. 3, 11, 41 = Verg. *Aen.* 8, 698), in uno scontro fra il mondo romano e quello orientale.

³⁴ L'elegia risale probabilmente al 16 a.C., anno in cui vennero celebrati i *ludi quinquennales* nell'anniversario della battaglia di Azio.

'Sum deus; est nostri sanguinis ista fides'. 60
prosequitur cantu Triton, omnesque marinae
plausurunt circa libera signa deae.
Illa petit Nilum cumba male nixa fugaci,
hoc unum, iusso non moritura die.
Di melius! Quantus mulier foret una triumphus, 65
ductus erat per quas ante Iughurta vias!

(Prop. 4, 6, 57-66)

Al v. 63 Properzio rappresenta la fuga di Cleopatra, che già aveva descritto nell'elegia 3, 11 sullo sfondo di un paesaggio egiziano in cui perfino il Nilo partecipava della paura della regina (Prop. 3, 11, 51: *fugisti tamen in timidi vaga flumina Nili*). Ma se nella precedente occasione il poeta aveva demitizzato anche la morte di Cleopatra facendo riferimento alla sua ubriachezza (Prop. 3, 11, 55-56: *Non hoc, Roma, fui tanto tibi cive verenda!* / *dixerat assiduo lingua sepulta mero*), ora ne mette in evidenza la volontà di non morire in un giorno impostole dal vincitore; in questo modo la regina acquisisce una sorta di grandezza eroica (v. 64: *iusso non moritura die*)³⁵. Ma secondo il poeta fu meglio così: non poteva certo dare onore a Roma un trionfo in cui avesse sfilato una *femina* in catene, laddove in passato era stato trascinato un grande uomo, sia pure acerrimo *hostis* di Roma, come Giugurta³⁶. Si può concludere che la polemica di Properzio rimane violenta nell'elegia 4, 6, ma non sminuisce il carattere "virile" di Cleopatra, messa sullo stesso piano di uno dei più grandi nemici di Roma quale può essere il re numida. Le elegie "politiche" di Properzio fornivano dunque il materiale più adatto alla creazione di un personaggio complesso, di carattere paradossale, in cui alla depravazione morale si affiancavano l'intraprendenza, il fascino e un'audacia quasi "virile". A Properzio va il merito di aver assicurato un futuro epico al personaggio di Cleopatra, come provano le numerose affinità con Lucano.

³⁵ L'accentuazione del *iussus dies* (Prop. 4, 6, 64) e l'accento a Giugurta condotto in trionfo fanno supporre che il poeta pensava a una possibile esecuzione di Cleopatra, qui idealmente accostata a un grande *hostis* di Roma. Che il popolo romano si potesse attendere qualcosa del genere lo si desume dall'intensità della propaganda contro la regina.

³⁶ Secondo Orazio invece il suicidio di Cleopatra privò il trionfo di Ottaviano del suo migliore elemento (*carm.* 1, 37, 30-32: *saevis Liburnis scilicet invidens / privata deduci superbo / non humilis mulier triumpho*).

4. L'arrivo di Cesare alla corte egiziana e l'incontro con Cleopatra

L'incontro di Cesare con la regina egiziana si colloca cronologicamente nella seconda fase del conflitto civile³⁷, che si apre dopo l'uccisione di Pompeo (8, 610-691)³⁸. Mentre Catone affronta con i suoi uomini una faticosa marcia nel deserto libico (9, 253-949), Cesare invece si reca in Egitto; qui, dopo la visita alla tomba di Alessandro Magno (10, 20-52), si pone come mediatore nella controversia per la successione al trono fra Tolomeo e la sorella Cleopatra, su richiesta della quale egli ne prende le difese. Lucano racconta come la regina egiziana, facendo affidamento sul suo notevole fascino, riesce a sedurre il condottiero allo scopo di recuperare il proprio potere (10, 82-106)³⁹. Per meglio contestualizzare l'entrata in scena di Cleopatra sarà bene spendere qualche parola sulla storia egiziana di quegli anni. Prima di morire nel 51 a.C. Tolomeo XII aveva stabilito che il regno d'Egitto fosse spartito fra i due figli Tolomeo e Cleopatra⁴⁰. Il primo aveva però spodestato e costretto all'esilio la sorella, dando avvio a una guerra che era in corso quando Cesare giunse in Egitto⁴¹. Cleopatra allora decide di chiedere aiuto a Cesare e con uno stratagemma riesce a penetrare nel palazzo reale dove è alloggiato il comandante romano⁴²:

³⁷ L'incontro fra Cesare e Cleopatra avvenne nell'agosto del 48: il condottiero aveva 52 anni, la regina soltanto 21 (per una dettagliata cronologia si veda Aly 1989).

³⁸ Cleopatra è menzionata per la prima volta nel *Bellum civile* nel libro IX, quando Cesare simula il pianto di fronte al capo mozzato di Pompeo e con ipocrisia rimprovera gli Egiziani per questo delitto: *Quod si Phario germana tyranno / non invisā foret, potuissem reddere regi, / quod meruit, fratrique tuum pro munere tali / misissem, Cleopatra, caput* (9, 1068b-1071a). Cesare si rivolge in modo immaginario a Cleopatra, minacciandole la medesima fine di Pompeo.

³⁹ Nel *De bello civili* Cesare racconta di aver sanato la controversia fra Tolomeo e Cleopatra, senza minimamente accennare a una relazione con la regina: *De his rebus cum ageretur apud Caesarem, isque maxime vellet pro communi amico atque arbitro controversias regum componere, subito exercitus regius equitatusque omnis venire Alexandriam nuntiatur* (civ. 3, 109, 1).

⁴⁰ Sul testamento di Tolomeo XIII e sulla controversia per il trono fra i due fratelli cfr. Heinen 1966, 9-36.

⁴¹ Cfr., nel contesto di due apostrofi a Tolomeo, 5, 63-64: *regnumque sorori / ereptum est* (riferito a Tolomeo) e 8, 499b-500: *Nilumque Pharonque, / si regnare piget, damnatae redde sorori*.

⁴² Mentre Lucano non specifica di quale stratagemma si tratti, Plutarco racconta che la regina riuscì a farsi introdurre nella reggia da un servo dopo essersi nascosta dentro un sacco per coperte: *Κακείνη παραλαβοῦσα τῶν φίλων Ἀπολλόδωρον τὸν Σικελιώτην μόνον, εἰς ἀκάτιον μικρὸν ἐμβάσα, τοῖς μὲν βασιλείοις προσέσχεν ἥδη συσκοτάζοντος ἀπόρου δὲ τοῦ λαθεῖν*

*Iam Pelusiaco veniens a gurgite Nili
 rex puer inbellis populi sedaverat iras,
 obside quo pacis Pellaea tutus in aula* 55
*Caesar erat, cum se parva Cleopatra biremi
 corrupto custode Phari laxare catenas
 intulit Emathiis ignaro Caesare tectis,
 dedecus Aegypti, Latii feralis Erinys,
 Romano non casta malo.* 60

(10, 53-60a)

Già da questi pochi versi introduttivi emerge l'intraprendenza della donna: per raggiungere Cesare Cleopatra si fa trasportare fino alla reggia in una piccola imbarcazione e corrompe i custodi del palazzo reale. Segue immediatamente un primo, lapidario giudizio morale del poeta sulla regina egiziana: l'espressione *dedecus Aegypti*, "vergogna per l'Egitto" (v. 59) esprime perfettamente il carattere eccezionale dell'immoralità di Cleopatra, che pure era figlia di una terra degenerare, abitata da un *inbellis populus*⁴³ (10, 54) e oltre tutto macchiata della colpa dell'uccisione di Pompeo (cfr. 10, 3-4: *nocentis / Aegypti*). Cleopatra dunque, prodotto di quel popolo depravato, ne rappresenta l'estrema vergogna. L'appellativo di Erinys del Lazio (v. 59: *Latii feralis Erinys*), che anticipa il ruolo di Cleopatra nella guerra civile fra Ottaviano e Antonio, ci ricorda la definizione virgiliana di Elena in *Aen.* 2, 573: *Troiae et patriae communis Erinys*: non a caso alla bella Spartana, con la quale ha in comune una bellezza foriera di guerre e distruzione, Cleopatra è subito dopo paragonata ai vv. 60-62⁴⁴:

όντος ἄλλως, ἢ μὲν εἰς στρωματόδεσμον ἐνδύσα προτείνει μακρὰν ἑαυτήν, ὃ δ' Ἀπολλόδορος ἰμάντι συνδήσας τὸν στρωματόδεσμον εἰσκομίζει διὰ θυρῶν πρὸς τὸν Καίσαρα (Plut. *Caes.* 49, 1-2). Mentre per Plutarco Cleopatra fu invitata da Cesare, nel racconto lucaneo la regina si introduce nel palazzo a sua insaputa (v. 58: *ignaro Caesare*). Il poligrafo greco non parla inoltre di una relazione d'amore fra la regina e il Romano, bensì si limita a sottolineare che Cesare rimase colpito dallo stratagemma di Cleopatra e affascinato dalla sua bellezza (Plut. *Caes.* 49, 3: *καὶ τοῦτω τε πρώτῳ λέγεται τῷ τεχνήματι τῆς Κλεοπάτρας ἀλῶναι λαμυρᾶς φανείσης, καὶ τῆς ἄλλης ὁμιλίας καὶ χάριτος ἥττων γενόμενος, διαλλάξει πρὸς τὸν ἀδελφὸν ὡς συμβασιλεύσουσαν*).

⁴³ L'aggettivo *inbellis* è uno degli attributi tipici del popolo egiziano, cfr. ad esempio Juv. 15, 126: *inbelle et inutile volgus*.

⁴⁴ Sull'effetto rovinoso della bellezza di Elena cfr. Verg. *Aen.* 2, 601-603: *non tibi Tyndaridis facies invisita Lacaenae / culpatusve Paris, divom inclementia, divom, / has evertit opes sternitque a culmine Troiam*. L'*imitatio* virgiliana in questi versi è stata

Quantum inpulit Argos 60
Iliacasque domos facie Spartana nocenti,
Hesperios auxit tantum Cleopatra furores.

(10, 60b-62)

Cleopatra rappresenta però un'ulteriore degradazione dell'*exemplum* mitologico di Elena: se la bellezza di entrambe le donne è riuscita a provocare due rovinose guerre, la Cleopatra di Lucano si distingue tuttavia per una pericolosa ambizione e uno spirito di iniziativa assente nella Spartana. La *iunctura facie ... nocenti* (v. 61), ripresa più avanti da *facies incesta* (v. 105) e da *formam ... nocentem* (v. 137)⁴⁵, entrambe riferite a Cleopatra, mettono infatti in rilievo che la bellezza fisica, affiancata da una profonda immoralità, diventa il mezzo principale per realizzare le proprie ambizioni politiche. In questo caso il paradigma mitologico viene superato dal personaggio storico cui è accostato.

Lucano insiste sulle conseguenze nefaste della *forma*, che la regina egiziana sfrutta abilmente per conseguire i propri obiettivi. L'attenzione per la fisicità femminile è nel *Bellum civile* appannaggio esclusivo di Cleopatra: tale eccezionalità si spiega con il fatto che della propria avvenenza la donna fa lo strumento per ottenere tutto ciò che vuole.

Nei versi successivi Lucano ricorda al lettore il ruolo giocato dalla regina egiziana nella battaglia di Azio:

Terruit illa suo, si fas, Capitolia sistro
et Romana petit inbelli signa Canopo
Caesare captivo Pharios ductura triumphos 65
Leucadioque fuit dubius sub gurgite casus,
an mundum ne nostra quidam matrona teneret.

(10, 63-67)

segnalata per la prima volta da Heitland, p. cxxvi (si vedano anche Bruère 1964 e Conte 2006). L'accostamento di Elena a una Furia è già nell'*Alexander* di Ennio: *Quo iudicio Lacedaimonia mulier, furiarum una adveniet (scaen. 71 V.²)*.

⁴⁵ Cfr. Quint. *inst.* 8, 4, 22: *faciem illam, ex qua tot lacrimarum origo fluxisset* (riferito a Elena).

Non è difficile individuare in questi versi numerosi motivi provenienti dai poeti augustei. Lucano riprende la notizia diffusa dalla propaganda di Ottaviano secondo la quale Cleopatra aveva intenzione di conquistare il Campidoglio, sede del tempio di Giove Ottimo Massimo e quindi luogo più sacro di Roma (cfr. *Hor. carm.* 1, 37, 6-9). La giustapposizione *Capitolio / regina* ai vv. 6-7 dell'ode oraziana, che esprime, come ha ben rilevato V. Pöschl⁴⁶, la mostruosità del progetto di Cleopatra di conquistare il più nobile simbolo dell'esistenza di Roma stessa, è da Lucano ripresa nell'accostamento con il sistro (v. 63), lo strumento musicale suonato da questo popolo barbarico che nella raffigurazione della battaglia di Azio sullo scudo di Enea diventa uno strumento di conquista (*Verg. Aen.* 8, 696: *regina in mediis patrio vocat agmina sistro*)⁴⁷. Lo scontro fra romanità e mondo orientale è sottolineato ulteriormente da Lucano mediante la contrapposizione fra i *signa* di Roma e Canopo (v. 64), qui definita sprezzantemente *inbellis*, proprio come lo stesso popolo egiziano (v. 54).

Questo *excursus* storico in miniatura dedicato al *bellum Actiacum* non è però da vedere solo come un tentativo di imitazione della poesia augustea o come la mera riproposizione di un *cliché*: Lucano vuole, con una sorta di *hysteron proteron*, mettere in evidenza la pericolosità della regina elencando le terribili conseguenze della sua relazione con Cesare, la quale assume qui l'aspetto di un "peccato originale". A causa della debolezza di Cesare una donna, per di più straniera, intrecciando relazioni con condottieri romani (v. 71: *ducibus ... nostris*) per poco non arrivò a dominare Roma e il mondo⁴⁸. Lucano perciò introduce un rapporto causale fra la notte che Cesare trascorre con Cleopatra e la guerra asiatica, che è prosecuzione della guerra civile ma nel contempo anche *bellum externum*.

Per meglio esprimere la fatalità di quella notte d'amore Lucano usa la *iunctura nox illa* (v. 70), che ci ricorda il momento del *conubium* fra Enea e Didone⁴⁹:

*Hoc animi nox illa dedit, quae prima cubili
miscuit incestam ducibus Ptolemaida nostris.*

⁴⁶ Pöschl 1991, 78.

⁴⁷ Il sistro è menzionato anche in *Prop.* 3, 11, 43 e in *Manil.* 1, 917-918.

⁴⁸ Probabilmente su Lucano agì anche il ricordo di Manilio, che prospetta così il pericolo di un possibile *femineum iugum* a Roma (facendo ricorso ancora una volta la simbologia del sistro contrapposto al fulmine di Giove): *necdum finis erat: restabant Actia bella / dotali commissa acie, repetitaque rerum / alea, et in ponto quaesitus rector Olympi, / femineum sortita iugum cum Roma pependit / atque ipsa Istiaco certarunt fulmina sistro* (*Manil.* 1, 914-918).

⁴⁹ Cfr. *Aen.* 4, 169-170: *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit.*

Quis tibi vaesani veniam non donet amoris, 70
Antoni, durum cum Caesaris hauserit ignis
pectus? Et in media rabie medioque furore
et Pompeianis habitata manibus aula
sanguine Thessalicae cladis perfusus adulter
admisit Venerem curis et miscuit armis 75
inlicitosque toros et non ex coniuge partus.
Pro pudor! Oblitus Magni tibi, Iulia, fratres
obscaena de matre dedit partesque fugatas
passus in extremis Libyae coalescere regnis
tempora Niliaco turpis dependit amori, 80
dum donare Pharon, dum non sibi vincere mavolt.

(10, 68-81)

Lucano insiste sulla depravazione morale di Cleopatra, definita *incesta* come pochi versi dopo lo sarà la sua bellezza (v. 105: *faciesque incesta*); l'impura donna trascorre la sua prima notte con un comandante romano, Cesare, come farà in seguito con Antonio e come tenderà di fare, senza successo, anche con Ottaviano. Nel contempo Lucano si abbandona all'*indignatio* contro Cesare, colpevole innanzitutto di *impietas* nei confronti di Pompeo. Proprio nella reggia egiziana, dove era stato meditato l'assassinio del genero, Cesare, ancora grondante del sangue di Farsalo, intreccia una relazione adulterina con Cleopatra (dal 50 a. C. egli era infatti sposato con Calpurnia). Nella rappresentazione del soggiorno in Egitto di Cesare e della sua relazione d'amore Lucano con maestria fa confluire su Cesare le accuse che la propaganda di Ottaviano aveva mosso contro Antonio, colpevole di trascurare i suoi doveri a causa dell'infatuazione per la regina egiziana. Significativa a tale proposito è la presenza del riferimento esplicito ad Antonio stesso (10, 70-72), la cui colpa di essersi invaghito di Cleopatra risulta agli occhi del poeta in certo qual modo ridimensionata se perfino il *durus Caesar*, normalmente insensibile ed incapace di ogni sentimento, era caduto vittima del fascino della donna. Di fronte all'*amor* osceno di Cesare è meritevole di compassione Giulia, che per colpa delle intemperanze del padre si troverà un fratello illegittimo, Cesarione, frutto di questa relazione⁵⁰.

⁵⁰ Cfr. Plut. *Caes.* 49, 10: *καταλιπὼν δὲ τὴν Κλεοπάτραν βασιλεύουσαν Αἰγύπτου καὶ μικρὸν ὕστερον ἐξ αὐτοῦ τεκοῦσαν υἱόν, ὃν Ἀλεξανδρεῖς Καισαρίωνα προσηγόρευον, ὤρμησεν ἐπὶ Συρίᾳς.*

Dopo aver dato sfogo all'*indignatio* contro l'infame coppia, Lucano passa finalmente alla narrazione dei fatti e dà la parola alla regina. Al cospetto del Romano questa ostenta un atteggiamento volutamente triste e dimesso, volto a suscitare compassione nel suo illustre interlocutore:

*Quem formae confisa suae Cleopatra sine ullis
tristis adit lacrimis, simulatum compta dolorem
qua decuit, veluti laceros dispersa capillos,
et sic orsa loqui: 'Si qua est, o maxime Caesar,
nobilitas, Pharii proles clarissima Lagi, 85
exul in aeternum sceptris depulsa paternis,
ni tua restituet veteri me dextera fato,
conplector regina pedes. Tu gentibus aequum
sidus ades nostris. Non urbes prima tenebo 90
femina Niliacas: nullo discrimine sexus
reginam scit ferre Pharos. Lege summa perempti
verba patris, qui iura mihi communia regni
et thalamos cum fratre dedit. Puer ipse sororem,
sit modo liber, amat: sed habet sub iure Pothini 95
adfectus ensesque suos. Nil ipsa paterni
iuris inire peto: culpa tantoque pudore
solve domum, remove funesta satellitis arma
et regem regnare iube. Quantosne tumores
mente gerit famulus Magni cervice revolsa: 100
iam tibi (sed procul hoc avertant fata) minatur!
Sat fuit indignum, Caesar, mundoque tibi que
Pompeium facinus meritumque fuisse Pothini.'*

(10, 82-103)

Nell'appellarsi a Cesare Cleopatra fa affidamento sulle potenzialità seduttrici della sua bellezza (v. 82: *formae confisa suae*) e sulla sua capacità di simulare (v. 83: *simulatum compta dolorem*): sul volto è impressa una finta espressione triste⁵¹ e i suoi capelli sono deliberatamente scomposti (ma con misura, in modo

⁵¹ Si confronti per contrasto la vera sofferenza di Marzia, che si presenta a Catone con il *cultus* tipico del lutto.

che la cosa risulti naturale)⁵². Lucano applica perciò al suo personaggio il *topos* elegiaco della *fiducia formae*, che diventa l'arma vincente con cui Cleopatra convince Cesare ad abbracciare la sua causa. La capacità di fingere è una qualità che Cleopatra ha in comune con Cesare: il finto dolore della donna per il suo stato di esule, che diventa componente essenziale del suo *cultus*, richiama al lettore le false lacrime di Cesare di fronte alla testa di Pompeo (9, 1035-1046). La capacità simulatrice si accompagna a una notevole abilità dialettica, come si può desumere dalla struttura articolata del suo discorso. Cleopatra esordisce mettendo davanti all'interlocutore la sua illustre discendenza, facendone una sorta di biglietto da visita. Lei, regina d'Egitto per volere del defunto padre, privata ingiustamente del regno, si abbassa a prostrarsi ai suoi piedi⁵³. Prima di arrivare alla vera e propria richiesta d'aiuto, Cleopatra cerca di lusingare il suo interlocutore definendolo "astro propizio" per il suo popolo, con una terminologia tipica del linguaggio imperiale (vv. 89-90: *tu gentibus aequum / sidus ades nostris*)⁵⁴. E, molto abilmente, quasi a prevenire la misoginia propria dei Romani, la donna precisa che in Egitto possono governare persone appartenenti ad entrambi i sessi (v. 91: *nullo discrimine sexus*). Dopo questo preambolo, Cleopatra chiede a Cesare di aiutarla a recuperare il posto che le spetta sul trono accanto al fratello Tolomeo, così come era previsto dal testamento del padre. La regina descrive inoltre la situazione alla corte di Alessandria: l'infido Potino influenza negativamente ogni decisione del fratello Tolomeo, del quale ha in mano *adfectus ensesque* (v. 96): a causa del cortigiano non vi è armonia fra i due fratelli (vv. 94-95: *puer ipse sororem, / sit modo liber, amat*) e vengono così sconvolte sia la dimensione affettiva della famiglia reale che la situazione politica dell'Egitto. Con la tecnica retorica di avanzare una richiesta inferiore a quella voluta allo scopo di spostare l'attenzione sull'altra, la

⁵² Il particolare lucaneo trova riscontro in Cassio Dione 51, 12, 1 nella descrizione dell'incontro fra Cleopatra ed Ottaviano, durante il quale la donna cercò senza successo di sedurre per la terza volta un comandante romano: *οἰκόν τε οὖν ἐκπρεπῆ καὶ κλίνην πολυτελεῆ παρασκευάσασα, καὶ προσέτι καὶ ἑαυτὴν ἡμελημένως πῶς κοσμήσασα (καὶ γὰρ ἐν τῷ πενθίμῳ σχήματι δεινῶς ἐνέπρεπεν) ἐκαθέζετο ἐπὶ τῆς κλίνης*. Sulle potenzialità seduttive di un *cultus* volutamente dimesso cfr. Ov. *ars* 3, 153-154: *et neglecta decet multas coma; saepe iacere / hesternam credas, illa repexa modo est*.

⁵³ Le sue parole d'esordio ricordano quelle con cui Sesto Pompeo si presenta alla maga Eritto (6, 593-94: *non ultima turbae / pars ego Romanae, Magni clarissima proles*): il figlio del Magno non è certo figura meno discutibile dal punto di vista morale rispetto a Cleopatra, e al lettore doveva essere presente questo richiamo interno.

⁵⁴ Cfr. Manil. 1, 384b-386: *uno vincuntur in astro, / Augusto, sidus nostro qui contigit orbi, / legum nunc terris post caelo maximus auctor*.

donna dichiara di non volere il potere del padre, bensì di caldeggiare soltanto la cacciata dalla reggia dell'odioso eunuco, affinché il re d'Egitto possa finalmente fare il re: *remove funesta satellitis arma / et regem regnare iube* (vv. 98-99)⁵⁵. In questo modo Cleopatra con abilità fa credere a Cesare di voler semplicemente ripristinare la legalità nel suo regno: spostando l'attenzione dell'interlocutore sulle ultime volontà del padre (vv. 92-93: *lege summa perempti / verba patris*) e sull'esautorazione di Tolomeo ad opera di Potino riesce a celare la propria ambizione di potere.

Potino è inoltre il responsabile dell'assassinio di Pompeo, e Cleopatra paventa a Cesare anche il pericolo di fare per mano dell'eunuco la medesima fine del genero (vv. 101); è indegno che l'uccisione del Magno sia stata opera di un servo. Con quest'ultimo avvertimento l'Egiziana cerca di suscitare la fiducia del suo interlocutore.

Cesare non si fa convincere dalle parole della donna (cosa del resto impossibile per il *durus Caesar*), bensì dalla sua bellezza, della quale cade prigioniero⁵⁶: i due allora trascorrono insieme un'infame notte d'amore (*infanda nox*), che suggella la loro alleanza:

*Nequiquam duras temptasset Caesaris aures:
vultus adest precibus faciesque incesta perorat:
exigit infandam corrupto iudice noctem.*

105

(10, 104-106)

Il considerevole aiuto dell'avvenenza fisica è qui sottolineato, come ha osservato E. Berti⁵⁷, dall'uso di *adeo*, verbo appartenente al lessico giuridico e indicante l'azione del patrocinator (v. 105: *vultus adest precibus*)⁵⁸: la regina egiziana

⁵⁵ Con l'efficace figura etimologica Lucano mette in evidenza come in Egitto, terra del rovesciamento, non sia scontato che un re possa esercitare il suo potere (cfr. Berti 2000 *ad loc.*).

⁵⁶ Si noti la differenza rispetto a Marzia, che convince Catone a riprenderla con sé solo con la forza delle sue parole: una sorta di scontro fra la *ratio* e il fascino.

⁵⁷ Berti 2000 ad 10, 105 p. 121.

⁵⁸ Il racconto lucaneo presenta punti in comune con la testimonianza di Floro *epit.* 2, 13, 55-57 sull'incontro fra Cesare e Cleopatra: *Quippe cum Ptolemaeus, rex Alexandriae, summum civilis belli scelus peregisset et foedus amicitiae cum Caesare medio Pompei capite sanxisset, ultionem clarissimi viri manibus quaerente Fortuna causa non defuit. Cleopatra, regis soror, adfusa Caesaris genibus partem regni reposcebat. Aderat puellae*

affida la *peroratio* alla sua bellezza e non agli argomenti della sua causa. Arbitro della controversia fra i due regnanti, Cesare viene corrotto da Cleopatra con il fascino (v. 106: *corrupto iudice*), proprio come poco prima la regina aveva corrotto le sentinelle per introdursi nella reggia (v. 57: *corrupto custode*). La bellezza, la corruzione e il *thalamus* sono perciò le armi di questa ambiziosa donna, come emerge pure dal discorso che Potino rivolge ad Achilla per convincerlo alla ribellione contro Cesare (10, 333-398): armi che riescono ad avere la meglio sul condottiero romano, che asseconda la preghiera di Cleopatra⁵⁹. È interessante che Lucano non riporti la risposta di Cesare, che generalmente rifiuta con sdegno di acconsentire a qualsiasi richiesta⁶⁰: il poeta voleva evidentemente far risaltare nella sua demoniaca grandezza la figura della regina egiziana, l'unica persona in grado di mettere in difficoltà Cesare e di ottenere da questi la soddisfazione di ogni richiesta. D'altra parte il silenzio e l'accondiscendenza del condottiero dimostrano come egli sia cambiato, indebolito dall'attrazione per Cleopatra: come vedremo la sua debolezza di fronte ai piaceri avrà conseguenze anche sul piano militare e per la prima volta nel poema, di fronte all'attacco dei rivoltosi, si sentirà colto alla sprovvista.

5. Il lusso della corte di Alessandria

La pace fra Cleopatra e Tolomeo, di cui Cesare era stato il fautore, viene festeggiata con un ricco e sontuoso banchetto presso la reggia, del quale abbiamo breve notizia solo in Plutarco (*Caes.* 49, 4). Lucano inserisce una lunga e dettagliata scena conviviale che ha lo scopo di mostrare il lusso eccessivo dei reali egiziani (10, 107-171), contro il quale egli indirizza una dura polemica moralistica:

forma, et quae duplicaretur ex illo, quod talis passa videbatur iniuriam, odium ipsius regis, qui Pompei caedem partium fato, non Caesari dederat, haud dubie idem in ipsum ausurus, si fuisset occasio.

⁵⁹ Si può notare qui un parallelismo con la scena di Marzia e Catone: quest'ultimo acconsente tacitamente alla richiesta della donna e decide di rinnovare le nozze (2, 350ss.). Nel caso di Cesare e Cleopatra non viene celebrato un matrimonio: dopo un rapido accenno alla notte d'amore che i due trascorrono insieme il poeta descrive il lussuoso banchetto alla corte alessandrina.

⁶⁰ Si pensi alle sdegnate risposte di Cesare agli ambasciatori dei Marsigliesi (3, 298-374) e ai soldati colpevoli di ammutinamento (5, 237-373).

*Pax ubi parta duci donisque ingentibus empta est,
 excepere epulae tantarum gaudia rerum
 explicuitque suos magno Cleopatra tumultu
 nondum translatos Romana in saecula luxus.*

110

(10, 107-110)

Già nei versi introduttivi Lucano insiste sull'eccezionale splendore e lusso della corte egiziana, un lusso che non era ancora giunto a Roma (v. 110: *nondum translatos Romana in saecula luxus*), e che, come vedremo, susciterà in Cesare il desiderio di conquistare l'Egitto e di impadronirsi delle sue ricchezze (vv. 169-171: *discit opes Caesar spoliati perdere mundi / et gessisse pudet genero cum paupere bellum / et causas Martis Phariis cum gentibus optat*). La prima sezione di questa scena è dedicata alla descrizione del palazzo reale (10, 111-126). Strutturata in una lunga serie di notazioni relative a singoli oggetti, essa appare dominata soprattutto dalle impressioni visive sotto l'aspetto della luce e dei colori (lo dimostra l'uso insistito di verbi appartenenti all'area semantica del vedere: v. 114: *nitebat*; v. 122: *fulget*; v. 123: *micant*; v. 125: *nitet*). La reggia egiziana è costruita come un tempio, cosa giudicata negativamente dai Romani; soffitti, pareti e mobilio sono costituiti da materiali preziosi, presenti anche nelle case dei Romani ricchi e sovente bersaglio delle critiche dei moralisti: i soffitti a cassettoni (v. 112: *laqueata ... tecta*); le travi rivestite d'oro (v. 113: *crassumque trabes absconderat aurum*); le pareti costituite, e non semplicemente decorate, da agata e porfirite (vv. 114-16); le *crustae* di marmo (v. 114-15); i pavimenti di onice (v. 117: *calcabatur onyx*); le porte di ebano (vv. 117-19); le decorazioni di avorio (v. 119: *ebur atria vestit*) e quelle di gusci di tartaruga, dove sono incastonati degli smeraldi (v. 120-21); i letti decorati di gemme (v. 122: *fulget gemma toris*); i tappeti tinti di porpora fenicia (v. 123-24). Lucano fa propria la cosiddetta tradizione moralistica romana, nell'ambito della quale la *luxuria* e l'*avaritia* hanno gesti e oggetti fissi, che acquisiscono un carattere simbolico⁶¹; e attraverso questo elenco di oggetti e arredi preziosi ne sfrutta i motivi in chiave antiegitiana. La sezione successiva (10, 127-135) è invece dedicata alla descrizione della servitù, anch'essa condotta dal punto di vista di Cesare. Quest'ultimo individua ancora una volta gli elementi a lui sconosciuti: nemmeno sul Reno aveva visto uomini dai capelli così biondi come i servi di Cleopatra (10,

⁶¹ Cfr. Citroni Marchetti 1991, 118-119. Sulla presenza della tradizione moralistica romana nel *Bellum civile* si veda Berti 2004.

129-131: *pars tam flavos gerit altera crines, / ut nullis Caesar Rheni se dicat in arvis / tam rutilas vidisse comas*).

È bene notare che in questa lunga scena non vi è che una rapida menzione dei protagonisti: Cesare, che appare inebriato dal lusso del palazzo, è definito *maior potestas* rispetto ai reali egiziani (vv. 136-137); Tolomeo non è neppure menzionato per nome, bensì semplicemente incluso nel generico *reges* (v. 136) per lasciare invece ampio spazio a Cleopatra, che compare ancora una volta nella sua piena fisicità. Lucano si sofferma infatti a descriverne l'abbigliamento e gli ornamenti:

*Discubere illic reges maiorque potestas
Caesar; et inmodice formam fucata nocentem,
nec sceptris contenta suis nec fratre marito,
plena maris rubri spoliis colloque comisque
divitias Cleopatra gerit cultuque laborat;* 140
*candida Sidonio perlucet pectora filo,
quod Nilotis acus compressum pectine Serum
solvit et extenso laxavit stamina velo.*

(10, 136-143)

Dopo aver definito ancora una volta colpevole la bellezza di Cleopatra (v. 137: *formam ... nocentem*), il poeta descrive lo stato d'animo della regina, che non è ancora soddisfatta di ciò che ha ottenuto. Non le basta infatti aver recuperato il regno d'Egitto, perché nella sua *impatientia* e nella sua sfrenata ambizione vuole che Cesare le doni Roma⁶². Per raggiungere il suo scopo non può che usare l'arma della bellezza. Il poeta passa allora a descrivere il *cultus* della donna: non si dilunga sui dettagli del trucco, limitandosi a definirlo eccessivo (v. 137: *inmodice formam fucata nocentem*), mentre si sofferma sui gioielli e i lussuosi ornamenti. La regina ha il collo e i capelli ornati di perle del mar Rosso⁶³ e

⁶² Anche questo può essere visto come un tratto che la regina egiziana ha in comune con Cesare.

⁶³ Dietro questo riferimento alle perle vi potrebbe essere il ricordo di un celebre aneddoto narrato da Plin. *nat.* 9, 119-121 e Macr. *sat.* 3, 17, 14-18: dopo aver scommesso con Antonio che sarebbe stata in grado di consumare in un solo banchetto dieci milioni di sesterzi, Cleopatra sciolse una perla di grande valore in un bicchiere di aceto e la bevve. Sull'aneddoto si veda Becher 1966, 134ss. La diffusione delle perle del Mar Rosso e

indossa un abito di seta trasparente dal quale è visibile il candido seno, trasparenza questa non casuale, bensì cercata e ottenuta allargando la trama del tessuto. Cleopatra indossa pertanto quelle che un Romano avrebbe certo ritenuto *vestes meretriciae*⁶⁴, un'arma che per Cesare è di gran lunga più pericolosa delle spade e dei dardi del nemico.

Anche la dettagliata descrizione del sontuoso pranzo imbandito dai reali egiziani è finalizzata alla rappresentazione dell'Egitto come terra corrotta dal lusso. Il poeta cerca però di mettere in evidenza l'effetto che tanto splendore suscita su Cesare:

<i>Infudere epulas auro, quod terra, quod aer,</i>	155
<i>quod pelagus Nilusque dedit, quod luxus inani</i>	
<i>ambitione furens toto quaesivit in orbe</i>	
<i>non mandante fame; multas volucresque ferasque</i>	
<i>Aegypti posuere deos manibusque ministrat</i>	
<i>Niliacas crystallos aquas gemmaeque capaces</i>	160
<i>excepere merum, sed non Mareotidos uvae,</i>	
<i>nobile sed paucis senium cui contulit annis</i>	
<i>indomitum Meroe cogens spumare Falernum.</i>	
<i>Accipiunt sertas nardo florente coronas</i>	
<i>et numquam fugiente rosa multumque madenti</i>	165
<i>infudere comae quod nondum evanuit aura</i>	
<i>cinnamon externa nec perdidit aera terrae</i>	
<i>advectumque recens vicinae messis amomon.</i>	
<i>Discit opes Caesar spoliati perdere mundi</i>	
<i>et gessisse pudet genero cum paupere bellum</i>	170
<i>et causas Martis Phariis cum gentibus optat.</i>	

(10, 155-171)

Il lusso alimentare degli Egiziani è fine a se stesso, in quanto non originato dalla fame (v. 158: *non mandante fame*): i cibi sono costituiti da tutto ciò che la terra,

tarda età repubblicana veniva considerata tra l'altro come una delle più criticabili manifestazioni del lusso femminile.

⁶⁴ Gli abiti trasparenti erano anch'essi bersaglio delle critiche dei moralisti, cfr. ad es. Plin. *nat.* 6, 54 e Sen. *epist.* 90, 20.

l'aria e il mare possono offrire⁶⁵. Tale polemica richiama alla mente l'apostrofe del poeta al lusso nel libro IV (vv. 373-381), quando i soldati dei due schieramenti avversi, dopo aver sofferto la fame e la sete, si precipitano al fiume per dissetarsi. Anche in quell'occasione Lucano aveva criticato il lusso alimentare ed esaltato invece un modo di vivere parco e frugale: *satis est populis fluviusque Ceresque* (v. 381)⁶⁶. Il lusso alimentare degli Egiziani si macchia oltretutto di blasfemia, poiché essi osano imbandire le carni di animali da loro adorati come divinità, superando così ogni limite (vv. 158b-159: *multas volucresque ferasque / Aegypti posuere deos*). La descrizione è pertanto condotta sotto il segno dell'esagerazione, e si differenzia notevolmente dal modello virgiliano del banchetto imbandito da Didone per Enea in *Aen.* 1, 637ss., scena riconosciuta da tempo come referente del passo lucaneo.

La partecipazione al banchetto determina in Cesare un grande cambiamento: il condottiero romano, allettato da tanto splendore, prova la voglia di conquistare l'Egitto, terra dai lussi a lui sconosciuti (vv. 169-171); del resto, osserva il poeta, la ricchezza dispiegata nel palazzo di Alessandria è tale da corrompere perfino gli integerrimi Fabrizio e Curio, simboli della più alta moralità: *pone duces priscos et nomina pauperis aevi / Fabricios Curiosque graves, hic ille recumbat / sordidus Etruscis abductus consul aratris: / optabit patriae talem duxisse triumphum* (10, 151-154)⁶⁷. È la brama di conquista a spingere Cesare a chiedere al vecchio Acoreo dell'ubicazione delle fonti del Nilo, richiesta che dà avvio a una lunga digressione di carattere scientifico-naturalistico (10, 172-331). Solo nel momento della conversazione, mosso dalla sete di dominio, Cesare ritorna perciò il politico lucido e calcolatore: si tratta infatti dell'unico momento del libro X in cui egli prende parola.

⁶⁵ Berti 2004, 130-113 individua come possibile modello di questi versi un brano del trattato *De vita contemplativa* di Filone d'Alessandria (*Philo vit. cont.* 54), con il quale la descrizione di Lucano ha in comune il motivo dell'ostentazione, la decorazione dei mobili, l'uso di coperte di porpora, la descrizione della servitù e di cibi di lusso.

⁶⁶ 4, 373b-381: *o prodiga rerum / luxuries numquam parvo contenta paratis / et quaesitorum terra pelagoque ciborum / ambitiosa fames et lautae gloria mensae, / discite, quam parvo liceat producere vitam / et quantum natura petat: non erigit aegros / nobilis ignoto diffusus consule Bacchus, / non auro murraque bibunt, sed gurgite puro / vita redit: satis est populis fluviusque Ceresque.*

⁶⁷ Cfr. in proposito Kloss 1997.

6. Cleopatra e la politica del *thalamus*

Fino a questo momento abbiamo visto Cleopatra agire direttamente sulla scena e sfruttare la propria avvenenza fisica a servizio della sua ambizione. Ora vedremo come un personaggio non meno privo di scrupoli e immorale descrive la singolare “politica” della regina egiziana: si tratta di Potino, lo spregevole e infido eunuco della corte di Alessandria. Approfittando della giovane età di Tolomeo, costui era riuscito a manovrarlo a proprio vantaggio⁶⁸, diventando un pericoloso rivale per Cleopatra; si ricordi che durante l’incontro con Cesare la regina aveva chiesto espressamente al condottiero di cacciarlo e di permettere così al fratello di regnare (10, 99: *regem regnare iube*).

Il perfido *satelles* di Tolomeo, ideatore dell’assassinio di Pompeo, mentre si sta svolgendo il banchetto macchina l’uccisione dello sgradito ospite romano e organizza a tale scopo quella rivolta che darà poi inizio al *bellum Alexandrinum*. La sua strategia prevede di sfidare Cesare in campo aperto e di farlo assassinare (10, 344-348). Nel discorso che egli rivolge al cortigiano Achilla per convincerlo a collaborare al piano è contenuto un ritratto di Cleopatra, che conferma l’immagine negativa dipinta nei versi precedenti. L’effetto di questa descrizione è paradossale, dato che a parlare è un uomo moralmente ripugnante:

‘Tu mollibus’ inquit

‘nunc incumbere toris et pinguis exigit somnos:
invasit Cleopatra domum nec prodita tantum est, 355
sed donata Pharos. Cessas accurrere solus
ad dominae thalamos? Nubit soror in pia fratri:
nam Latio iam nupta duci est interque maritos
discurrens Aegypton habet Romamque meretur.

Expugnare senem potuit Cleopatra venenis: 360
crede, miser, puero, quem nox si iunxerit una
et semel amplexus incesto pectore passus
hauserit obscaenum titulo pietatis amorem
meque tuumque caput per singula forsitan illi
oscula donabit: crucibus flammisque luemus, 365
si fuerit formosa soror. Nil undique restat
auxilii: rex hinc coniunx, hinc Caesar adulter;
et sumus, ut fatear, tam saeva iudice sontes:

⁶⁸ Cfr. Plut. *Pomp.* 77, 2 e *Caes.* 48, 5; Dio 42, 36, 1.

*quem non e nobis credit Cleopatra nocentem,
a quo casta fuit?'*

370

(10, 353b-370a)

Potino spiega come Cleopatra con l'esclusivo uso del *thalamus* sia riuscita ad invadere il palazzo reale e a impadronirsi del potere, vendendo il proprio corpo sia al fratello Tolomeo che a Cesare, definiti collettivamente *mariti* (v. 358)⁶⁹: ma questo agli occhi di Potino ha comportato la cessione dell'Egitto a un comandante Romano (vv. 355-356: *non prodita tantum est, / sed donata Pharos*). Achilla è forse l'unico uomo a non essere stato accolto nel suo letto (vv. 356-357). Noncurante dell'età dei suoi amanti, Cleopatra ha avuto la meglio sia su un uomo maturo come Cesare (v. 360: *expugnare senem*)⁷⁰ sia sul *rex puer* Tolomeo. Il Romano è stato conquistato attraverso dei *venena*, che sono da intendere nel senso di arti della seduzione, anche se nell'antichità si sussurrava che la regina praticasse la magia⁷¹.

Potino fa presente ad Achilla il pericolo che Tolomeo possa assassinarli, se spinto in tal senso dalla moglie-sorella: è un giovane debole, incapace di resistere alle profferte amorose e sessuali della ben più esperta Cleopatra (lo dimostra l'uso di *patior*, verbo indicante il ruolo passivo dell'atto sessuale⁷²), e di rifiutare ogni sua richiesta. Sarebbe infatti capace di scambiare un solo bacio di lei con la vita di Achilla e Potino, ritenuti peraltro colpevoli solo per il fatto di essere gli unici a non aver avuto rapporti con la donna. Cleopatra si barcamena con destrezza fra il marito e Cesare (v. 367: *rex hinc coniunx, hinc Caesar adulter*) e sia dall'uno che dall'altro può ottenere tutto ciò che vuole. Per questo per Potino è giunto il momento di far scoppiare la rivolta contro Cesare e di eliminare finalmente la pericolosa regina (vv. 373-375: *nocturnas rumpamus funere taedas / crudelemque toris dominam mactemus in ipsis / cum quocumque viro*).

I due servi passeranno ben presto dalle parole ai fatti e con la loro improvvisa rivolta interromperanno bruscamente il depravato soggiorno di Cesare alla corte

⁶⁹ Berti 2000, 263 rileva in questi versi l'uso volutamente distorto del lessico matrimoniale, volto a porre in rilievo lo stravolgimento dei legami familiari proprio della società egiziana.

⁷⁰ Si noti come Lucano descriva la politica sessuale di Cleopatra mediante l'uso del lessico militare (v. 355: *invasit ... domum*; v. 360: *expugnare senem*).

⁷¹ Gli storici riportano questa notizia a proposito della storia d'amore con Antonio, cfr. Plut. *Ant.* 37, 6 e Cass. Dio 50, 5, 3 e 26, 5.

⁷² Cfr. Adams 189-90.

di Alessandria. Cleopatra non comparirà più nel poema; ma la caratterizzazione particolarmente felice fa della regina egiziana, che pure rispetto alle altre figure femminili storiche è connotata negativamente, uno dei personaggi più significativi del *Bellum civile*. Con la sua immoralità e i suoi costumi degenerati Cleopatra non è semplicemente uno dei *Nebencharaktere* che animano il poema lucaneo: in lei è incarnata la realtà egiziana nel suo complesso, quel mondo sfavillante e attraente, ma non privo di pericoli, con cui Cesare si scontra.

CAPITOLO V ARSINOE

L'ultimo personaggio femminile che fa la sua comparsa nel *Bellum civile* è Arsinoe, la sorella minore di Cleopatra e di Tolomeo. Il suo ingresso sulla scena avviene in un momento di grande trambusto: Achilla e Potino hanno appena fatto scoppiare la rivolta contro Cesare nella reggia egiziana (10, 398ss.). Dopo un momento di iniziale smarrimento e timore, il condottiero riesce a sostenere l'attacco dei rivoltosi e a conquistare Faro; catturato Potino, ordina che quest'ultimo venga decapitato. L'ideatore dell'assassinio di Pompeo fa così la medesima fine dell'ucciso: *heu facinus, gladio cervix male caesa pependit: / Magni morte perit!* (10, 518-519). Così si compie il primo passo per la vendetta della morte del Magno. Poi è il turno di Achilla: a decretarne la fine è la giovane Arsinoe, che, aiutata dall'eunuco Ganimede, riesce a fuggire dalla parte della città occupata dai Romani e a passare alla parte di Achilla. Essendo in quel momento l'unica rappresentante della famiglia reale, assume il comando delle operazioni militari ed elimina l'odioso cortigiano:

*Nec non subrepta paratis
a famulo Ganymede dolis pervenit ad hostis* 520
*Caesaris Arsinoe; quae castra carentia rege
ut proles Lagea tenet famulumque tyranni
terribilem iusto transegit Achillea ferro:
altera, Magne, tuis iam victima mittitur umbris.*

(10, 519b-524)

Il numero esiguo dei versi non ci consente di ricostruire il ritratto di Arsinoe, anche se è possibile già ricavare qualche informazione. Innanzitutto, come nel caso di Tolomeo, la giovane è aiutata da un eunuco: infatti è grazie a Ganimede che riesce a raggiungere i *castra* di Achilla. Tuttavia appare degna sorella di Cleopatra per la sua ambizione politica. Nel momento di confusione dovuto alla rivolta, in assenza del sovrano¹, non esita ad assumere il comando in quanto

¹ Cesare aveva portato con sé Tolomeo durante la fuga: ... *et incerto lustrat vagus atria cursu, / non sine rege tamen, quem ducit in omnia secum / sumpturus poenas et grata piacula morti / missurusque tuum, si non sint tela nec ignes, / in famulos, Ptolemaee, caput* (10, 460-464).

unica esponente della famiglia reale; lo stesso Cesare nel *De bello civili* mette in evidenza questa sete di potere e parla addirittura di un dissidio fra Arsinoe e Achilla per il comando: *interim filia minor Ptolomaei regis vacuum possessionem regni sperans ad Achillam sese ex regia traiecit unaque bellum administrare coepit. Sed celeriter est inter eos de principatu controversia orta, quae res apud milites largitiones auxit; magnis enim iacturis sibi quisque eorum animos conciliabat* (Caes. civ. 3, 112, 10-11). Dalla testimonianza di Cesare e dal racconto lucreo, che pure le concede ben poco spazio, Arsinoe appare come donna giovane ma determinata e ambiziosa. Con la sua azione fulminea contribuisce inconsapevolmente alla vendetta del Magno, la quale tuttavia troverà pieno compimento solo grazie a Bruto.

Parte seconda
Le profetesse

CAPITOLO VI
LA MATRONA INVASATA DA APOLLO. IL PROLOGO DEL
BELLVM CIVILE

1. *Fati peioris manifesta fides* (1, 523-695)

La sezione finale del primo libro del *Bellum civile* (vv. 522b-695) costituisce una sorta di repertorio delle varie modalità di divinazione e di conoscenza del futuro. Alla notizia che Cesare ha attraversato il Rubicone con le sue truppe e sta per raggiungere l'Urbe i cittadini romani precipitano nel panico, mentre una serie di funesti prodigi in cielo, sulla terra, sul mare preannunciano l'infuriare della guerra civile (1, 522b-583)¹. Di fronte a questi fenomeni inspiegabili si decide di ricorrere a tutte le forme di divinazione disponibili. La prima disciplina divinatoria cui la cittadinanza ricorre è l'aruspicina. L'etrusco Arrunte, personaggio di invenzione lucanea, fa sacrificare un toro e ne osserva le viscere (vv. 584-638): lo spettacolo che ha di fronte è talmente funesto e di cattivo augurio che egli non osa comunicare il suo responso, preferendo invece considerare la sua arte fallace e inaffidabile e pregare gli dei perché le disgrazie temute non si avverino². La paura lo spinge infatti a rifugiarsi nella possibilità che la disciplina da lui praticata non sia in realtà efficace:

His ubi concepit magnorum fata malorum, 630
exclamat: 'Vix fas, superi, quaecumque movetis,
prodere me populis; nec enim tibi, summe, litavi,
Iuppiter, hoc sacrum caesique in pectora tauri
infernì venere dei. Non fanda timemus,
sed venient maiora metu. Di visa secudent 635
et fibrìs sit nulla fides, sed conditor artis
finxerit ista Tages'. Flexa sic omina Tuscus
involvens multaque tegens ambage canebat.

(1, 630-638)

¹ 1, 522b-525: *Tunc, ne qua futuri / spes saltem trepidas mentes levet, addita fati / peioris manifesta fides superique minaces / prodigiis terras inplerunt, aethera, pontum.*

² Sull'episodio di Arrunte si vedano Rambaud 1985 e Capdeville 2000, il quale individua affinità con la scena dell'*extispicium* di Manto e Tiresia nell'*Oedipus* di Seneca (vv. 288-402); sull'aruspicina in generale nel *Bellum Civile* utile Guittard 1995.

All'*extispicium* segue l'osservazione degli astri³, di cui è rappresentante questa volta un personaggio storico, Nigidio Figulo (1, 639-672)⁴. Il celebre astrologo, noto tra l'altro per le sue tendenze anticesariane, è presentato come persona di massima competenza e affidabilità⁵; il suo responso è più chiaro rispetto a quello dell'aruspice. Poiché gli astri hanno abbandonato le loro orbite, è legittimo pensare che sta per accadere qualcosa di molto grave; sta per scoppiare una guerra civile, che sovvertirà ogni valore e legittimerà ogni scelleratezza. Il responso dell'astrologo è lapidario e non lascia spazio a speranza: *caelum Mars solus habet* (1, 663). A questa guerra solo un tiranno, un *dominus* porrà fine:

*'Inminet armorum rabies ferrique potestas
confundet ius omne manu scelerique nefando
nomen erit virtus multosque exhibit in annos
hic furor. Et superos quid prodest poscere finem?
Cum domino pax ista venit. Duc, Roma, malorum
continuum seriem clademque in tempora multa
extrahe civili tantum iam libera bello'.* 670

(1, 666-672)

Nella profezia di Figulo è paradossalmente la guerra a garantire la libertà: non è quindi utile desiderarne la fine, poiché essa comporterà l'avvento di una tirannide. Il *dominus* cui l'astrologo allude potrebbe essere Ottaviano, se si legge questa profezia come il rovesciamento di quella di Giove nel primo libro

³ Anche l'arte augurale trova spazio nel *Bellum civile*: infatti poco prima della battaglia di Farsalo l'augure Gaio Cornelio intravede nei cieli di Padova i segni dell'imminente catastrofe: *Euganeo, si vera fides memorantibus, augur / colle sedens, Aponus terris ubi fumifer exit / atque Antenorei dispergitur unda Timavi, / 'Venit summa dies, geritur res maxima,' dixit / 'in pia concurrunt Pompei et Caesaris arma', / seu tonitrus ac tela Iovis praesaga notavit / aethera seu totum discordi obsistere caelo / perspexitque polos seu numen in aethere maestum / solis in obscuro pugnam pallore notavit* (7, 192-200; sull'episodio si veda Leigh 1997, 16-19). La biografia lucanea di Vacca riferisce d'altra parte che Lucano stesso rivestì la carica di augure (*sacerdotium etiam accepit auguratus*).

⁴ Sulla profezia di Nigidio Figulo si vedano; Casamento 2005, 13-18; Hannah 1996; Luisi 1993. Figulo nacque attorno al 98 a.C.; definito da Gellio 4, 9, 1 *doctissimus* al pari di Varrone, si interessò, oltre che di astrologia, di aruspicina, brontoscopia, grammatica.

⁵ 1, 639-641: *At Figulus, cui cura deos secretaque caeli / nosse fuit, quem non stellarum Aegyptia Memphis / aequaret visu numerisque moventibus astra.*

dell'*Eneide* virgiliana, che aveva invece predetto l'avvento di una pace ad opera delle divinità protettrici di Roma:

*Aspera tum positis mitescent saecula bellis;
cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis
claudentur Belli portae; Furor impius intus,
saeva sedens super arma et centum vinctus aënis
post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.* 295

(Verg. *Aen.* 1, 291-296)

A parere di E. Narducci⁶ a suffragare questa interpretazione è la stessa tradizione storiografica su Figulo: secondo Suet. *Aug.* 94, il giorno in cui nacque Ottaviano l'astrologo affermò che era nato il padrone del mondo (... *nota ac vulgata res est P. Nigidium ... affirmasse dominum terrarum orbi natum*); Cassio Dione 45, 1, 5 riferisce inoltre che Figulo avrebbe detto al padre di Augusto Ottavio che egli aveva generato un *δεσπότης*. Tuttavia la profezia dell'astrologo ha un parallelo con quella di un'anonima matrona che compare all'inizio del libro II: *nunc flere potestas, / dum pendet fortuna ducum: cum vicerit alter, / gaudendum est* (2, 40b-42a). Questa invita le altre donne al lamento, che sarà possibile soltanto durante il conflitto: esso porterà infatti all'instaurazione di un governo tirannico, che coattivamente imporrà la "sua" pace dopo aver soffocato la *libertas* (per un'analisi approfondita rimandiamo al cap. XII). Pertanto ci sembra più prudente concludere che le profezie di Figulo e della matrona pongono l'accento sul fatto che la colpa della guerra civile ricade sia su Cesare che su Pompeo, mossi entrambi esclusivamente dalla brama di dominio.

2. *Vidi iam Phoebe, Philippos*: la visione della matrona

L'inquietante squarcio sul futuro aperto da Figulo diventa più nitido con la scena conclusiva del libro, dove vengono pronunciate profezie ancora più funeste. Il poeta stesso annuncia questa intensificazione: *Terruerant satis haec pavidam praesagia plebem, / sed maiora premunt* (v. 673-674a). La protagonista questa volta è una matrona invasata dal dio Apollo, che corre per la città terrorizzata alla maniera di una menade:

⁶ Narducci 1974.

<i>Nam, qualis vertice Pindi</i>	
<i>Edonis Ogygio decurrit plena Lyaeo,</i>	675
<i>talis et attonitam rapitur matrona per urbem</i>	
<i>vocibus his prodens urgentem pectora Phoebum:</i>	
<i>'Quo feror, o Paeon? Qua me super aethera raptam</i>	
<i>constituis terra? Video Pangaea nivosis</i>	
<i>cana iugis latosque Haemi sub rupe Philippos.</i>	680
<i>Quis furor hic, o Phoebe, doce, quo tela manusque</i>	
<i>Romanae miscent acies bellumque sine hoste est.</i>	
<i>Quo diversa feror? Primos me ducis in ortus,</i>	
<i>qua mare Lagei mutatur gurgite Nili:</i>	
<i>hunc ego, fluminea deformis truncus harena</i>	685
<i>qui iacet, agnosco. Dubiam super aequora Syrtem</i>	
<i>arentemque feror Libyen, quo tristis Enyo</i>	
<i>transtulit Emathias acies. Nunc desuper Alpibus</i>	
<i>nubiferae colles atque aeriam Pyrenen</i>	
<i>abripimur. Patriae sedes remeamus in urbis</i>	690
<i>inopiaque in medio peraguntur bella senatu.</i>	
<i>Consurgunt patres iterum totumque per orbem</i>	
<i>rursus eo. Nova da mihi cernere litora ponti</i>	
<i>telluremque novam: vidi iam, Phoebe, Philippos'.</i>	
<i>Haec ait et lasso iacuit deserta furore.</i>	695

(1, 674b-695)

Il *furor* della matrona è descritto mediante il paragone mitologico con una baccante, piuttosto frequente nella rappresentazione di donne in preda all'invasamento profetico⁷. Questa anonima figura riferisce i numerosi eventi che si susseguono sotto i suoi occhi come un *flash*; con la sensazione di essere rapita in cielo da Apollo, dall'alto riesce a vedere luoghi destinati a diventare teatro di eventi epocali (cfr. *video* al v. 679): vede il monte Pangeo in Tessaglia e la

⁷ Sulla convergenza fra furore bacchico e furore profetico e sull'utilizzo del vocabolario dionisiaco nella rappresentazione dell'invasamento rimandiamo a Bocciolini Palagi 2007, 184-189 (si veda anche la descrizione del vaticinio di Femonoe in 5, 169-182, sul quale ci soffermeremo nel prossimo capitolo). L'espressione *Ogygio ... plena Lyaeo* (v. 675) parrebbe essere una variazione di *plena deo*, sintagma di probabile origine virgiliana che ebbe diffusione nella rappresentazione di persone vaticinanti (lo stesso Lucano in 9, 564 definisce Catone *deo plenus*, dandogli così la dignità di un oracolo).

pianura di Filippi, dove di lì a pochi anni si girerà il *remake* della battaglia di Farsalo (vv. 679-680), ossia un nuovo scontro fra schiere romane in assenza di un *hostis* esterno⁸. Dall'anno 42, data della battaglia di Filippi, la matrona è condotta dal dio in un'epoca a lei più vicina: la seconda immagine che le si apre davanti agli occhi è la riva del Nilo, dove scorge il cadavere mutilato di Pompeo (v. 685: *deformis truncus*)⁹. Dalla terra egiziana è poi trasportata in Libia, dove la guerra proseguirà dopo la catastrofe di Farsalo con la battaglia di Tapso nel 46 (vv. 686-688), e attraverso le Alpi fino ai Pirenei, sede dello scontro di Munda (vv. 689-691). La tappa finale di questo viaggio nel futuro è il senato di Roma, al cui interno avranno luogo empie guerre (v. 690-691): la matrona si riferisce qui all'assassinio di Cesare. Da questo evento risorgeranno ancora i partiti e lei stessa ripercorrerà il mondo (vv. 692-693). La donna infine chiede a Febo di poter vedere una nuova terra, perché ha già visto Filippi (vv. 693-695)¹⁰. Detto questo, il furore la abbandona e lei stramazza esausta, lasciando che si cali il sipario su questa visione profetica che, data la collocazione in posizione iniziale, potrebbe essere vista come una sorta di prologo della tragedia del *bellum civile*.

Nella visione della donna, ricca di riferimenti geografici precisi, i principali eventi della guerra si susseguono in ordine cronologico e vengono presentati come imminenti: ciò è provato dall'uso del presente, al contrario delle profezie di Arrunte e di Figulo che sono invece al futuro. La descrizione presenta una struttura coerente, dalla quale la battaglia di Farsalo emerge come evento

⁸ Nella poesia augustea l'accostamento di Farsalo e Filippi era piuttosto frequente, cfr. Verg. *georg.* 1, 489-492: *ergo inter sese paribus concurrere telis / Romanas acies iterum videre Philippi; / nec fuit indignum superis bis sanguine nostro / Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*; Hor. *epod.* 16, 1-2: *altera iam teritur bellis civilibus aetas / suis et ipsa Roma viribus ruit*; Ov. *met.* 15, 824: *Emathique iterum madefient caede Philippi*.

⁹ Chiaro qui il riferimento intertestuale all'immagine del cadavere decapitato di Priamo in Verg. *Aen.* 2, 557b-558: *iacet ingens litore truncus, / avolsum umeris caput et sine nomine corpus*. Osserva in proposito Narducci 2002, 112: "Se in *Aen* 2, 558 il corpo di Priamo, mutilato della testa, era detto *sine nomine*, Lucano rovescia l'argomento, affermando che proprio ed esclusivamente la mancanza del capo amputato rende possibile identificare in quel tronco informe il cadavere del Grande". Nelle scuole di retorica Pompeo diventò paradigma della precarietà e mutevolezza della fortuna umana, come altri personaggi quali Priamo e Mario. Sull'accostamento Pompeo / Priamo si veda anche Berno 2004.

¹⁰ Secondo Getty *ad loc. nova litora ponti* (v. 693) potrebbe essere un'allusione alla guerra contro Sesto Pompeo e alla battaglia di Azio. In realtà si potrebbe trattare di una semplice richiesta da parte della donna di vedere qualcosa di diverso da Filippi, tragico evento che ripropone il dramma di Farsalo, e quindi non vi sarebbe in tal caso nessuna allusione ad un evento storico preciso. Cfr. anche Lebek 1976, 175.

decisivo nella guerra civile e come causa della morte sia di Pompeo che di Cesare. L'uccisione di quest'ultimo è presentata come l'atto conclusivo di *in pia bella* e non come un momento di vendetta, come invece è suggerito altrove nel poema¹¹: questa "neutralità" conferisce alla visione maggiore imparzialità e completezza rispetto al responso della Pizia Femonoe, limitato al destino di Appio, e del cadavere resuscitato da Eritto, che fa luce solo su quello del partito pompeiano. Le parole della donna anticipano infatti il destino di entrambi i protagonisti del *bellum civile*, mantenendo una prospettiva al di sopra delle parti. La matrona appare del tutto passiva, in preda all'invasamento divino (lo provano l'uso ripetuto di *feror* al v. 678 e al v. 683). La sua percezione diretta dei fatti ci ricorda le parole di Giulia nel sogno a Pompeo (3, 8-40) e quelle del soldato riportato in vita dalla maga Eritto (6, 776-802). La moglie del Magno percepisce l'imminenza della catastrofe dal continuo affacciarsi del mondo infero, che si sta preparando ad accogliere le vittime; il soldato vede nel Tartaro le anime degli eroi della storia romana, tristi all'idea di come si è ridotta la loro città, un tempo grande. La matrona non riferisce nomi di persone (lo stesso *truncus* resta anonimo, ma naturalmente è chiaro che si tratta di Pompeo), ma soltanto di luoghi rappresentativi di avvenimenti che Lucano considera di importanza epocale. Inoltre nel suo caso la visuale è rovesciata: laddove Giulia e il cadavere riferiscono cose viste nell'oltretomba, la matrona ha una prospettiva aerea¹² e viaggia nello spazio e nel tempo, in un drammatico intreccio tra presente e futuro.

La profezia della matrona (che, è bene specificare, non è una professionista della divinazione) costituisce dunque il momento di massima tensione, il culmine delle scene divinatorie del primo libro. Con la sua visione profetica, che fornisce dati tangibili e precisi, il poeta poteva creare un epilogo efficace alle premonizioni ancora vaghe di Arrunte e di Figulo.

¹¹ Si confronti ad esempio 5, 207, dove i due Bruti (il padre della repubblica e il cesaricida) sono definiti *ultores*.

¹² Secondo Bohnenkamp 1979, 175 lo spunto della sensazione di trasporto aereo deriverebbe da Orazio *carm.* 2, 20, in cui è presente l'immagine del poeta come uccello: questi, *vates* immortale, è sollevato nel cielo dopo una metamorfosi in cigno. In effetti la sensazione di essere trasportato in aria parrebbe essere una novità nelle descrizioni del furore profetico; Cicerone nel *De divinatione* usa invece l'immagine del cavallo spronato dal dio: *Inest igitur in animis praesagium extrinsecus iniecta atque inclusa divinitus. Ea si exarsit acrius, furor appellatur, cum a corpore animus abstractus divino instinctu concitatur* (Cic. div. 66).

Con un'interpretazione molto suggestiva gli antichi scoliasti identificavano la matrona con la *res publica* stessa (*Adnot. Lucan.* 1, 676: *hic non matronam fuisse, sed Romanam rem publicam visam debemus accipere*). A nostro parere il personaggio appare come la depositaria della conoscenza di eventi futuri collocati in un preciso arco temporale, proprio come la Pizia Femonoe racchiude in sé la storia nella sua completezza. Questa singolare figura ha inoltre la funzione di anticipare la presenza di altri personaggi femminili all'apertura del libro II, con il quale si crea così una continuità tematica. Essi avranno questa volta il compito di commentare gli eventi¹³. Un'ulteriore conferma del fatto che le donne lucanee sono ben lontane dall'essere estranee all'azione e ignare della storia.

¹³ Si veda in proposito il capitolo XII.

CAPITOLO VII LA PIZIA FEMONOE

1. Appio Claudio a Delfi (5, 71-236)

Nel quinto libro del *Bellum civile*, dopo aver descritto la seduta straordinaria del senato romano in Epiro, Lucano racconta della consultazione dell'oracolo di Delfi da parte del pompeiano Appio Claudio (5, 71-236). Pur non comparando nelle opere storiche principali a causa della sua marginalità, questo episodio trova riscontro nelle fonti. Così Valerio Massimo riassume brevemente la vicenda¹:

Atque hoc quidem hominis et casu, illud tantum non ore ipsius Apollinis editum, quo Appii interitum veridica Pythicae vaticinationis fides praecucurrit. Is bello civili, quo se Cn. Pompeius a Caesaris concordia pestifero sibi nec rei publicae utili consilio abruperat, eventum gravissimi motus explorare cupiens, viribus imperii – namque Achaiae praeerat – antistitem Delphicae cortinae in intimam sacri specus partem descendere coegit, unde ut certae consulentibus sortes petuntur, ita nimius divini spiritus haustus reddentibus pestifer existit. Igitur impulsu capti numinis instincta virgo horrendo sono vocis Appio inter obscuras verborum ambages fata cecinit: ‘Nihil’ enim inquit ‘ad te hoc, Romane, bellum: Euboeae coela obtinebis’. At is ratus consiliis se Apollinis moneri ne illi discrimini interesset, in eam regionem secessit, quae inter Rhamnunta, nobilem Attici soli partem, Carystumque Chalcidico freto vicinam interiaccens Coelae Euboeae nomen obtinet, ubi ante Pharsalicum certamen morbo consumptus praedictum a deo locum sepultura possedit.

(Val. Max. 1, 8, 10)

Fra il testo lucaneo e la testimonianza dello storico emerge una sostanziale consonanza: Appio Claudio Pulcro, governatore dell'Acacia, noto per il suo

¹ Cfr. anche Orosio *hist.* 6, 15, 11: *Appius Claudius Censorinus, qui iussu Pompei Graeciam tuebatur, iam abolitam poetici oracoli fidem voluit experiri. Quippe ab eo adacta vates descendere in specum respondisse fertur de bello consulenti: ‘Nihil ad te hoc, Romane, bellum pertinet: Euboeae Coela obtinebis’. Coela autem vocant Euboicum sinum. Ita Appius perplexa sorte incertus discessit.* Sull'episodio lucaneo si vedano Narducci 2002, 137-140 e Ahl 1976, 121-130.

interesse verso la religione e la divinazione², nel corso della guerra civile cerca di scoprire quale sarà il suo destino. A questo scopo decide di interrogare l'oracolo di Delfi e, sebbene questo sia inattivo da molto tempo, obbliga la Pizia a vaticinare il suo responso. La sacerdotessa è riluttante, perché il trauma causato dall'invasamento porta inevitabilmente alla morte. Il suo responso è ambiguo e viene da Appio male interpretato. La Pizia dichiara che la guerra non riguarda Appio, che occuperà Cieli d'Eubea; l'uomo, intendendo il vaticinio come un invito a tenersi estraneo al conflitto, si ritira in questa località, dove muore per malattia poco prima della battaglia di Farsalo.

Nel *Bellum civile* l'episodio delfico si inserisce nel sistema di profezie con cui viene svelato progressivamente l'esito nefasto della guerra. Il vaticinio della Pizia, che risponde a una domanda di carattere personale e quindi non riguarda il destino di Roma, bensì solo quello di Appio, personaggio peraltro presentato come vile e meschino³, fa da *pendant* con la profezia della Sibilla che precede la catabasi di Enea (Verg. *Aen.* 6, 45-101)⁴. Il debito verso il modello virgiliano viene esplicitato dal poeta tramite un paragone della Pizia con la Sibilla cumana (5, 183-189). La principale differenza fra le due scene, oltre alla diversa natura della profezia (l'una di portata storica, l'altra di carattere privato e personale), sta proprio nell'atteggiamento della profetessa. Il vaticinio di Femonoe è infatti molto più complesso, violento e problematico rispetto a quello della Sibilla, la quale annuncia spontaneamente ad Enea la presenza di Apollo nel suo corpo e pronuncia il suo vaticinio. Questo spiega la dilatazione della scena delfica nel *Bellum civile* rispetto al modello virgiliano: nel poema lucaneo gli dei esitano a comunicare agli uomini la catastrofe cui andranno incontro, mentre nell'*Eneide* la certezza dell'appoggio divino facilita la progressiva comunicazione ad Enea della sua missione.

L'episodio delfico del *Bellum civile* presenta una struttura complessa, articolata in modo simile a quella della scena di negromanzia del libro VI, che ha come protagonisti Eritto e Sesto Pompeo: in entrambi i casi un personaggio di parte pompeiana cerca di scoprire il suo destino ricorrendo rispettivamente alla

² Nel 63 a.C. Appio aveva ricoperto la carica di augure, cfr. Cic. *div.* 1, 29 e 1, 105; *Tusc.* 1, 16, 37: *inde ea quae meus amicus Appius νεκρομαντεία faciebat*. Nel 54 rivestì il consolato assieme a Domizio Enobarbo e durante la censura nel 50 espulse Sallustio dal senato per indegnità morale.

³ Sulla figura di Appio nel *Bellum civile* si veda Ahl 1969; a questo personaggio è accostabile per viltà Sesto Pompeo, che ricorre ai riti negromantici di Eritto per sapere a che destino andrà incontro (si veda in proposito il capitolo successivo).

⁴ Sul rapporto con la scena virgiliana si veda Ahl 1976, 127-128.

divinazione e alla magia⁵. La nostra analisi sarà focalizzata sulla figura della Pizia Femonoe, che fino ad ora non ha goduto di particolare attenzione nella sua individualità. Lucano dà infatti molto spazio alla profetessa, presentata come una fanciulla che teme la morte e fa di tutto per evitarla, ma, costretta da Appio al vaticinio, vi va necessariamente incontro.

2. L'oracolo di Apollo

Il libro V si apre con una riunione straordinaria del senato romano in Epiro, convocata dai due consoli uscenti Lentulo Crura e Claudio Marcello, durante la quale viene confermata la *leadership* di Pompeo nel partito repubblicano (vv. 1-70)⁶. Sciolta la seduta, tutti i pompeiani che vi hanno partecipato si apprestano al combattimento tranne Appio Claudio Pulcro che, timoroso del proprio destino, decide di consultare l'oracolo delfico. Sin dal suo ingresso sulla scena il poeta ne evidenzia la viltà: infatti lo isola rispetto agli altri compagni di partito, che si affrettano alle armi, e lo contrappone ad essi per il suo egoismo⁷:

<i>Iam turba soluto</i>	
<i>arma petit coetu; quae cum populique ducesque</i>	65
<i>casibus incertis et caeca sorte parent,</i>	
<i>solus in ancipites metuit descendere Martis</i>	
<i>Appius eventus finemque expromere rerum</i>	
<i>sollicitat superos multosque obducta per annos</i>	
<i>Delphica fatidici reserat penetralia Phoebi.</i>	70

(5, 64b-70)

⁵ Per un'utile illustrazione del parallelismo strutturale fra i due episodi si vedano Korenjak 1996, 19 e Ahl 1969.

⁶ Sulla riunione del senato in Epiro si veda Fantham 1999b. Pur svolgendosi al di fuori di Roma, questa seduta è legittima e si contrappone a quella che ha luogo nell'Urbe dopo l'ingresso di Cesare (3, 103-107). In quell'occasione il condottiero rappresenta l'unica autorità e i *patres* sono pronti a ratificare ogni sua decisione. La guerra civile ha dunque prodotto una lacerazione anche istituzionale: per la prima volta Roma ha un senato 'pompeiano', legittimo, e uno 'cesariano', schiavo di Cesare. Cfr. le fiere parole con cui Lentulo proclama la legittimità della seduta epirota: *vestrae faciem cognoscite turbae / cunctaque iussuri primum hoc decernite, patres, / quod regnis populisque liquet, nos esse senatum* (5, 20-22).

⁷ Secondo Narducci 2002, 138 Lucano adotta, rovesciandola, la tecnica virgiliana di isolare Enea dal resto del gruppo per far risaltare meglio la sua virtù eroica.

Il poeta inserisce a questo punto una digressione sul sito di Delfi e sulle origini dell'oracolo (vv. 71-120). Sul Parnaso, unico monte che emerse durante il grande diluvio⁸, Apollo uccise un tempo il serpente Pitone; poiché in quel luogo vide spirare dalle spaccature della terra una presenza divina, decise di nascondersi in quegli antri e divenne un oracolo (vv. 71-85). Nei versi successivi il poeta si interroga sulla natura della divinità che risiede nel sito delfico: quale dio accetta di risiedere nelle grotte di Delfi, pronto a comunicare agli uomini il futuro? Forse è lo stesso Giove, la cui presenza permea quella terra e spira dagli antri (vv. 88-96)⁹. Questa divinità al momento del vaticinio si raccoglie nel petto della Pizia, ne percuote e ne fa risuonare l'anima affinché lei possa pronunciare la profezia: *Hoc ubi virgineo conceptum est pectore numen, / humanam feriens animam sonat oraque vatis / solvit, ceu Siculus flammis urgentibus Aetnam / undat apex, Campana fremens ceu saxa vaporat / conditus Inarimes aeterna mole Typhoeus* (vv. 97-101). Questo processo è paragonato all'Etna, che ribolle al suo interno per effetto della pressione delle fiamme, e ai fenomeni vulcanici di Ischia¹⁰. Accostando il momento dell'invasamento a due processi naturali molto violenti, tale similitudine rende l'idea della forza travolgente che il dio esercita sul corpo della profetessa.

A detta di Lucano l'oracolo, che in molte occasioni ha aiutato popolazioni ad affrontare guerre, carestie e pestilenze (vv. 102-111a)¹¹, all'epoca della guerra

⁸ Lucano allude al grande diluvio universale, durante il quale l'arca di Deucalione approdò sulla vetta del Parnaso, l'unica che emergeva dalle acque. Nella filosofia stoica il *κατακλισμός* è posto in relazione con la conflagrazione cosmica (*ἐκπύρωσις*), dal momento che i due fenomeni chiudono ogni ciclo della vita del mondo. Una suggestiva descrizione del *fatalis dies diluvii* è in Sen. *nat.* 3, 29, dove il filosofo discute l'analogo passo ovidiano (*met.* 1, 316ss.).

⁹ Secondo la tradizione greca la Pizia vaticinava attraverso una comunicazione estatica con Apollo; ma attorno al I sec. a.C. si diffuse la convinzione che la sacerdotessa inalasse misteriosi vapori provenienti da un orifizio situato sotto il tripode e che fossero proprio questi ad ispirarla. Secondo Dick 1965, 460-466 Lucano stoicizza questa seconda concezione, ipotizzando che la Pizia inali la divinità che permea ogni cosa, di cui Apollo è parte. Dell'originalità di tale interpretazione pare consapevole il poeta stesso, che la presenta dubitativamente (cfr. *forsan* al v. 43).

¹⁰ Ricordiamo qui che Tifeo era uno dei giganti sconfitti da Giove, dal quale fu sepolto sotto il Monte Epomeo: da qui egli fa avvertire ancora la sua presenza originando fenomeni vulcanici a Ischia.

¹¹ *Hoc tamen expositum cunctis nullique negatum / numen ab humani solum se labe furoris / vindicat. Haud illic tacito mala vota susurro / concipiunt: nam fixa canens mutandaque nulli / mortalis optare vetat iustisque benignus / saepe dedit sedem totas*

civile era chiuso e inattivo per volere dei re, timorosi di conoscere il futuro (vv. 111b-114a: *non ullo saecula dono / nostra carent maiore deum, quam Delphica sedes / quod siluit, postquam reges timere futura / et superos vetuere loqui*)¹²; le profetesse non sono certo dispiaciute dell'inattività del tempio, dal momento che l'invasamento divino provoca la morte¹³:

Nec voce negata

Cirrhaeae maerent vates templique fruuntur 115
iustitio: nam, si qua deus sub pectora venit,
numinis aut poena est mors inmatura recepti
aut pretium: quippe stimulo fluctuque furoris
compages humana labat pulsusque deorum
concutiunt fragiles animas. 120

(5, 114b-120a)

Questa affermazione mette ancora in risalto la violenza della possessione apollinea e preannuncia l'esito violento dell'invasamento, la morte di Femonoe stessa (pur se questo non viene detto esplicitamente).

3. *Venit aetas omnis in unam congeriem*: la profezia

La pace del sito delfico viene sconvolta dalla richiesta di Appio, più che mai deciso a scoprire il suo destino. Forte della sua autorità politica, egli cerca di violare il silenzio del dio Apollo: *Sic tempore longo / inmotos tripodas vastaeque silentia rupis / Appius Hesperii scrutator ad ultima fati / sollicitat* (5, 120b-123).

mutantibus urbes, / ut Tyriis; dedit ille minas inpellere belli, / ut Salaminiacum meminit mare; sustulit iras / telluris sterilis monstrato fine; resolvit / aera tabificum.

¹² Su questa presunta chiusura dell'oracolo delfico si è molto discusso. Secondo Strabone gli oracoli di Delfi, Dodona e Ammone non erano più attivi già all'epoca di Augusto, perché i Romani avevano a disposizione i libri sibillini. Utile sul tema il *De defectu oraculorum* di Plutarco, che propone più motivazioni della chiusura dell'oracolo. Secondo Bayet 1946 è più probabile che la sua attività fosse alquanto ridotta piuttosto che cessata.

¹³ Su questa conseguenza della divinazione, che appare poco verosimile, si veda Bayet 1946: lo studioso ipotizza che Lucano sia stato influenzato dalla vicenda di una Pizia che, costretta a vaticinare da alcune persone che si erano recate a Delfi, morì pochi giorni dopo a causa dell'invasamento. Questo fatto è raccontato da Plutarco nel *De defectu oraculorum* 51 (= *Mor.* 438 A-B).

La sacerdotessa Femonoe viene obbligata perciò dal custode del luogo sacro ad entrare nel tempio. L'arrivo del Romano spezza l'equilibrio e la quiete di quella sede, dove la giovane vagava senza preoccupazioni nei boschi circostanti, lieta come tutte le profetesse dell'inattività dell'oracolo:

*Iussus sedes laxare verendas
antistes pavidamque deis inmittere vatem
Castalios circum latices nemorumque recessus* 125
*Phemonoen errore vagam curisque vacantem
corripuit cogitque fores inrumpere templi.*

(5, 123b-127)

La prima immagine che il lettore ha di Femonoe – che secondo la tradizione era il nome della prima Pizia¹⁴ – è quella di una creatura felice, che vive appartata dai grandi eventi della storia, a stretto contatto con la natura: vaga solitaria fra i boschi e le sorgenti Castalie, quando tutto d'un tratto la sua quiete viene turbata. Da uno stato di innocente felicità la giovane è coattivamente proiettata nella storia e ha paura che questo abbia per lei conseguenze irreparabili (cfr. v. 124: *pavidamque ... vatem*); pertanto la sua reazione è respingere per quanto è possibile la richiesta di Appio (5, 128-140):

*Limine terrifico metuens consistere Phoebas
absterrere ducem noscendi ardore futura
cassa fraude parat: 'Quis spes' ait 'inproba veri* 130
*te, Romane, trahit? Muto Parnasos hiatu
conticuit pressitque deum, seu spiritus istas
destituit fauces mundique in devia versum
duxit iter seu, barbarica cum lampade Python* 135
*arsit, in immensas cineres abiere cavernas
et Phoebi tenuere viam seu sponte deorum
Cirrha silet farique sat est arcana futuri
carmina longaevae vobis commissa Sibyllae
seu Paeon, solitus templis arcere nocentis,
ora quibus solvat, nostro non invenit aevo'.* 140

¹⁴ Cfr. Strab. 9, 3, 5. È a nostro parere significativo che Lucano abbia assegnato il nome della prima Pizia a colei che potrebbe rivelare la fine di tutto.

Femonoe cerca con l'inganno di far desistere Appio dal suo intento, definendo il suo desiderio di conoscere il futuro come una stolta speranza di verità¹⁵ (v. 130: *spes improba ... veri*). Dopo di che, in un articolato discorso, dichiara che l'oracolo è inattivo da anni e fornisce più possibili spiegazioni circa questo silenzio. Ma il Romano non cade nel tranello della giovane sacerdotessa, la cui palese paura è la prova del fatto che mente. Appio, esperto di divinazione e di arte augurale, non si lascia infatti ingannare:

*Virginei patuere doli fecitque negatis
numinibus metus ipse fidem. Tum torta priores
stringit vitta comas crinesque in terga solutos
candida Phocaica conplectitur infula lauro.
Haerentem dubiamque premens in templa sacerdos* 145
*inpulit. Illa pavens adyti penetrare remoti
fatidicum prima templorum in parte resistit
atque deum simulans sub pectore ficta quieto
verba refert, nullo confusae murmure vocis
instinctam sacro mentem testata furore,* 150
*haud aequae laesura ducem, cui falsa canebat,
quam tripodas Phoebique fidem. Non rupta trementi
verba sono nec vox antri complere capacis
sufficiens spatium nulloque horrore comarum
excussae laurus inmotaque limina templi* 155
*securumque nemus veritam se credere Phoebos
prodiderant.*

(5, 141-157a)

Scoperto l'inganno, a Femonoe viene cinto il capo con la benda e l'alloro¹⁶, ornamenti richiesti dal rito; tuttavia fino all'ultimo oppone resistenza, arrivando

¹⁵ Si noti qui il rovesciamento della situazione rispetto al modello virgiliano: nell'*Eneide* è la Sibilla ad annunciare spontaneamente che il dio è presente in lei e che è giunto il momento di chiedergli lumi sul destino: *ventum erat ad limen, cum virgo: 'poscere fata / tempus' ait, 'deus, ecce, deus!'* (Verg. *Aen.* 6, 45-46).

¹⁶ L'importanza dell'alloro nel rito del vaticinio aveva origine dal fatto che i primi oracoli scaturivano da questa pianta, che naturalmente era anche l'albero sacro ad Apollo. Essa veniva usata dalla Pizia anche come combustibile per il fuoco sacro e per alcuni tipi di suffumigazione (cfr. Parke-Wormell 1956, 26).

perfino a simulare l'invasamento del dio e a pronunciare un finto vaticinio (vv. 48-49: *atque deum simulans sub pectore ficta quieto / verba refert*). La sua simulazione appare però priva dei sintomi tipici di questo (come il mormorio della voce e il rizzarsi dei capelli) e perciò non ha il successo desiderato. L'immobilità della soglia del tempio e del bosco provano ancora una volta la malafede della profetessa. Ciò causa l'immediata reazione di Appio, che arriva a minacciare la giovane di una punizione¹⁷. Solo allora Femonoe corre fino ai tripodi e, cosa che non avveniva da lungo tempo, accoglie nel suo petto Apollo:

Sensit tripodas cessare furensque
Appius: 'Et nobis meritas dabis, in pia, poenas
et superis, quos fingis', ait, 'nisi mergeris antris
deque orbis trepidi tanto consulta tumultu 160
desinis ipsa loqui'. Tandem conterrita virgo
confugit ad tripodas vastisque adducta cavernis
haesit et insueto concepit pectore numen,
quod non exhaustae per tot iam saecula rupis
spiritus ingessit vati, tandemque potitus 165
pectore Cirrhaeo non umquam plenior artus
Phoebados inrupit Paeon mentemque priorem
expulit atque hominem toto sibi cedere iussit
pectore.

(5, 157b-169a)

L'invasamento della giovane, impaurita per la morte cui certamente andrà incontro, è descritto con i tratti propri del furore bacchico (cfr. *bacchatur* al v. 169)¹⁸: fuori di sé per la presenza divina, Femonoe corre nel tempio scuotendo

¹⁷ Si noti quale peso Appio dia alla sua richiesta, che a sua detta riguarda avvenimenti in grado di sconvolgere il mondo (vv. 160-161: *deque orbis trepidi tanto consulta tumultu*); in realtà il lettore sa che l'uomo è mosso solo dalla paura di essere travolto dalla guerra civile.

¹⁸ Chiaro qui il rapporto intertestuale con il modello virgiliano, dove pure è presente l'elemento bacchico: *At, Phoebi nondum patiens, immanis in antro / bacchatur vates, magnum si pectore possit / excussisse deum* (Verg. *Aen.* 6, 77-79a). Si noti la sovrapposizione, piuttosto frequente nell'epica, dell'invasamento dionisiaco e di quello apollineo; l'apporto bacchico in particolare conferisce al momento divinatorio una connotazione irrazionale, violenta e animalesca (sul tema molto utili Hershkowitz 1998,

via dal capo la benda e l'alloro e facendo cadere i tripodi che si trovano lungo il suo cammino. Con i suoi movimenti inconsulti la giovane devasta il tempio, travolgendo tutto ciò che la circonda:

*Bacchatur demens aliena per antrum
colla ferens vittasque dei Phoebeaque sarta
erectis discussa comis per inania templi
ancipiti cervice rotat spargitque vaganti
obstantis tripodas magnoque exaestuat igne
iratum te, Phoebe, ferens.* 170

(5, 169b-174)

Il dio però non si accontenta di questi effetti, perché nel contempo impedisce a Femonoe di rivelare tutto ciò che vede: *Nec verbere solo / uteris et stimulis flammisque in viscera mergis: / accipit et frenos nec tantum prodere vati / quantum scire licet* (vv. 174b-177a). Nel corpo e nella mente della donna ha luogo una lotta violenta per il possesso di sé stessa, che si conclude con la vittoria divina. Grazie alla presenza di Apollo, nel petto della profetessa si racchiude la successione completa degli eventi umani, che lottano per uscire allo scoperto tramite la sua voce. In Femonoe è dunque concentrata tutta la storia:

*Venit aetas omnis in unam
congeriem miserumque premunt tot saecula pectus:
tanta patet rerum series atque omne futurum
nititur in lucem vocemque petentia fata
luctantur: non prima dies, non ultima mundi,
non modus Oceani, numerus non derat harenae.
Talis in Euboico vates Cumana recessu
indignata suum multis servire furorem
gentibus ex tanta fatorum strage superba* 180
185

42 e Bocciolini Palagi 2007). Si ricordi inoltre la descrizione della matrona invasata da Apollo in 1, 673-695, anch'essa paragonata a una menade (si veda il capitolo precedente). Un altro precedente della scena lucanea è la descrizione dell'invasamento di Cassandra in Sen. Ag. 709-719, che si conclude col paragone con una baccante: ... *verba nunc clauso male / custodit ore maenas impatiens dei*. Infine il poeta aveva poco prima confermato la presenza sul monte Parnaso sia di Apollo che di Dioniso: *mons Phoebo Bromioque sacer, cui numine mixto / Delphica Thebae referunt trieterica Bacchae* (5, 73-74).

*excerpsit Romana manu: sic plena laborat
Phemonoe Phoebos, dum te, consultor operti
Castalia tellure dei, vix invenit, Appi,
inter fata diu quaerens tam magna latentem.*

(5, 177b-189)

Nella sua visione profetica non manca nessun avvenimento¹⁹ e nessuna dimensione temporale e per questo motivo le è difficile estrapolare il destino di Appio, così insignificante rispetto a quello del mondo: al contrario la Sibilla di Cuma dalla storia del mondo era riuscita a ricavare e a comunicare ad Enea il destino di Roma²⁰. Ma è giunto per Femonoe, che urla e schiuma, il momento di vaticinare:

Spumea tunc primum rabies vaesana per ora 190
effluit et gemitus et anhelos clara meatu
murmura, tunc maestus vastis ululatus in antris
extremaeque sonant domita iam virgine voces:
'Effugis ingentis, tanti discrimini expers,
bellorum, Romane, minas, solusque quietem 195
Euhoici vasta lateris convalle tenebis'.
Cetera suppressit faucesque obstruxit Apollo.

(5, 190-197)

¹⁹ Si noti qui la bella metafora di argomento naturalistico: la serie degli eventi umani, delimitata dal primo e dall'ultimo giorno del mondo, è assimilata all'immensità dell'Oceano e al numero dei granelli di sabbia.

²⁰ La Sibilla è richiamata anche in 1, 564-565a nel contesto dei presagi funesti della guerra: *diraque per populum Cumanae carmina vatis / volgantur.*

Con la bocca schiumante di bava, fra gemiti e mormorii²¹, in un'immagine marcatamente animalesca²², Femonoe emette con suoni violenti il suo ambiguo responso (cfr. *ululatus* al v. 192, che dà un carattere ferino alla profezia). Al governatore dell'Acaia è comunicato che sfuggirà ai pericoli e alle insidie del conflitto civile e che troverà la pace in una valle dell'Eubea. Si tratta di una tipica *ambages* delfica, che l'uomo interpreta erroneamente in un senso a lui favorevole: in realtà la tranquillità in un luogo appartato dell'Eubea prospettatagli dalla giovane non è altro che la morte. La fine del momento mantico non è graduale, bensì improvviso e violento. A Femonoe infatti il dio impedisce di dire altro, soffocandole le parole in gola (v. 197: *cetera suppressit faucesque obstruxit Apollo*)²³. A questo punto la voce narrante del poeta interviene con un'intensa apostrofe ai tripodi di Febo e al dio stesso, accusato di non avere il coraggio di comunicare agli uomini la rovina che si sta per abbattere sul mondo:

*Custodes tripodes fatorum arcanaque mundi
tuque, potens veri, Paeon, nullumque futuri
a superis celate diem, suprema ruentis
imperii caesosque duces et funera regum
et tot in Hesperio conlapsas sanguine gentis
cura perire times? An nondum numina tantum*

200

²¹ Cfr. l'invasamento della Sibilla nell'*Eneide*: ... / *ante fores subito non voltus, non color unus, / non comptae mansere comae; sed pectus anhelum, / et rabie fera corda tument; maiorque videri / nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam propiore dei* (Verg. *Aen.* 6, 47-51a). Medesimi sintomi ha Cassandra nell'*Agamennone* senecano: *silet repente Phoebas et pallor genas / creberque totum possidet corpus tremor; / stetero vittae, mollis horrescit coma, / anhelae corda murmure incluso fremunt, / incerta nutant lumina et versi retro / torquentur oculi, rursus immites rigent. / nunc levat in auras altior solito caput / graditurque celsa, nunc reluctantis parat / reserare fauces, verba nunc clauso male / custodit ore maenas impatiens dei* (vv. 709-719).

²² Cfr. vv. 174-175: *nec verbere solo / uteris et stimulis flammisque in viscera mergis*; v. 192: *ululatus*; v. 193: *domita iam virgine*. La metafora equina era del resto frequente nelle descrizioni di invasamenti divini; si ricordi ad esempio il furore di Cassandra nell'*Agamennone* di Seneca (vv. 709ss.) e quello della Sibilla virgiliana: *Cymaea Sibylla / horrendas canit ambages antroque remugit, / obscuris vera involvens: ea frena furenti / concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo* (Verg. *Aen.* 6, 98-101). Si veda inoltre la spiegazione di Servio ad *Aen.* 6, 80: *Sibyllam quasi equum, Apollinem quasi equitem inducit et in ea permanet translatione*.

²³ Al contrario nell'*Eneide* ben più tranquilla è la fine della fase divinatoria della Sibilla: *dixit pressoque obmutuit ore* (Verg. *Aen.* 6, 155).

decrevere nefas et adhuc dubitantibus astris
Pompei damnare caput tot fata tenentur, 205
vindicis an gladii facinus poenasque furorum
regnaque ad ultores iterum redeuntia Brutos,
ut peragat Fortuna, taces?

(5, 198-208a)

Questi versi, caratterizzati dall'uso del "lessico della rovina" (vv. 200-201: *ruentis / imperii*; v. 201: *caesosque duces et funera regum*), anticipano con un'immagine di distruzione e annientamento la tragedia di Farsalo, la morte di Pompeo e di Cesare, la rovina dei re alleati e quella dei vari popoli coinvolti nel conflitto. La voce narrante del poeta va quindi a rimpiazzare la funzione dell'oracolo delfico, che esita a rivelare il destino di Roma. I delitti e le stragi troveranno però un epilogo e un riscatto nella spada vendicatrice di Bruto, che – come il suo illustre antenato che vendicò l'oltraggio di Lucio Tarquinio a Lucrezia – permetterà alla Fortuna di proseguire il suo corso e quindi aprirà una nuova prospettiva²⁴. La voce narrante, che conferisce all'episodio delfico una portata cosmica pur essendo questo originato da una consultazione "privata", mette in luce così l'insufficienza e i limiti della divinazione delfica, che profetizza in modo ambiguo la sola fine di Appio; essa si contrappone dunque alla visione spontanea della matrona del libro I, che invece in mezzo a tanti funesti eventi aveva intravisto, oltre alla morte di Pompeo e di Cesare, anche la nuova guerra civile che ad essa sarebbe seguita (1, 694: *vidi iam, Phoebe, Philippos*). L'azione dell'oracolo si rivela però insufficiente non per se stessa, bensì perché il destino di Appio è del tutto insignificante e privo di valore rispetto agli altri eventi. Il suo silenzio, la sua incapacità di svelare il futuro costituisce la prova della gravità degli avvenimenti destinati a travolgere Roma e il mondo.

Dopo l'intervento del poeta l'attenzione ritorna a Femonoe, che, dopo essersi precipitata fuori dal tempio, mostra ancora i tipici segni del *furor* apollineo. Il dio infatti è ancora presente in lei e le fa torcere gli occhi e la fa ora impallidire, ora arrossire; inoltre il respiro affannoso le fa alzare il petto:

²⁴ Lucano menziona insieme Lucio Giunio Bruto, che nel 509 a.C. cacciò Tarquinio il Superbo, e Marco Giunio Bruto il cesaricida anche in 7, 440-441: *de Brutis, Fortuna, queror: quid tempora legum / egimus aut annos a consule nomen habentis?*

I personaggi femminili del Bellum civile 153

Perstat rabies nec cuncta locutae, 210
quem non emisit, superest deus: ille ferocis
torquet adhuc oculos totoque vagantia caelo
lumina, nunc voltu pavido, nunc torva minaci
stat numquam facies: rubor igneus inficit ora
liventisque genas nec qui solet esse timenti, 215
terribilis sed pallor inest nec fessa quiescunt
corda, sed, ut tumidus boreae post flamina pontus
rauca gemit, sic muta levant suspiria vatem.
Dumque a luce sacra, qua vidit fata, refertur
ad volgare iubar, mediae venere tenebrae: 220
inmisit Stygiam Paeon in viscera Lethen,
quae raperet secreta deum. Tum pectore verum
fugit et ad Phoebi tripodas rediere futura,
vixque refecta cadit.

(5, 210b-224a)

La presenza di Apollo produce nella profetessa una tempesta spirituale che sembra quasi anticipare la tempesta che poco dopo Cesare affronterà con Amiclate: non a caso il poeta per descrivere lo stato d'animo di Femonoe usa una similitudine marina (vv. 217-218). Il dio fa tornare la giovane alla luce di tutti i giorni²⁵, ma prima di ridarle la lucidità le fa dimenticare tutto ciò che ha visto: la verità si allontana da lei, che stramazza al suolo²⁶.

L'episodio si conclude con alcune considerazioni sull'inutilità della divinazione e sulla *spes improba veri* che ha spinto Appio a consultare l'oracolo. Il Romano, fuorviato dall'ambiguità del vaticinio, è convinto che conquisterà Calcide in Eubea e che rimarrà immune dalle disgrazie della guerra:

Nec te vicinia leti
territat ambiguis frustratum sortibus, Appi, 225

²⁵ Il pur breve ritorno di Femonoe alla razionalità, descritto con l'immagine della luce (vv. 219-220: *a luce sacra, ... refertur / ad volgare iubar*) ricorda il passo delle *Baccanti* euripidee in cui Agave, dopo la follia e lo *σπαραγμός* di Penteo, ritorna in sé: quando Cadmo la invita a guardare il cielo e a dire se le sembra mutato qualcosa, Agave risponde che ora sembra più chiaro: *λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος* (Eur. *Bacch.* 1270).

²⁶ Si confronti la conclusione della visione profetica della matrona invasata da Apollo nel libro I: *Haec ait et lasso iacuit deserta furore* (1, 695).

iure sed incerto mundi subsidere regnum
Chalcidos Euboicae vana spe rapte parabas.
Heu demens, nullum belli sentire fragorem,
tot mundi caruisse malis, praestare deorum
excepta quis Morte potest? Secreta tenebis 230
litoris Euboici, memorando condite busto,
qua maris angustat fauces saxosa Carystos
et, tumidis infesta colit quae numina, Rhamnus,
artatus rapido fervet qua gurgite pontus
Euripusque trahit, cursum mutantibus undis, 235
Chalcidicas puppes ad iniquam classibus Aulin.

(5, 224b-236)

Da questi versi emerge con chiarezza la condanna dell'atteggiamento egoista di Appio, preso dalla vana speranza di conoscere il futuro (cfr. v. 227: *vana spe*; v. 228: *demens*). Sotto questo aspetto la scena delfica si contrappone all'episodio del libro IX in cui Catone, giunto presso il tempio di Giove Ammone nell'oasi di Siwah, si rifiuta di consultarne l'oracolo, convinto dell'inutilità della divinazione: unica certezza del saggio è infatti la morte: *sortilegis egeant dubii semperque futuris / casibus ancipites: me non oracula certum, / sed mors certa facit. Pavido fortique cadendum est: / hoc satis est dixisse Iovem* (9, 581-584). Nel passo in questione Catone stesso è assimilato a un oracolo: *Ille deo plenus, tacita quem mente gerebat, / effudit dignas adytis e pectore voces* (vv. 564-565)²⁷.

L'immagine posta a suggello dell'episodio delfico è quella del mare vorticoso nei pressi dell'Eubea, dove i flutti spingono le navi presso Aulide, il porto dal quale la flotta di Agamennone partì verso Troia. Come osserva F. Ahl²⁸, bisogna dare il giusto peso alla valenza simbolica di questo luogo: proprio in questo momento Cesare sta facendo rotta verso l'Italia, con una spedizione dagli esiti altrettanto disastrosi.

²⁷ Per un'analisi completa dell'episodio rimandiamo a Narducci 2002, 409-411 e Ahl 1976, 262-268.

²⁸ Ahl 1976, 129.

4. Femonoe e Amiclate, Appio e Cesare

Come è stato già rilevato dagli studiosi, l'episodio delfico del *Bellum civile* non incide sull'azione e appare piuttosto isolato. Sia la giovane Pizia che il Romano non lasciano traccia di sé nel resto del poema e rimangono figure piuttosto sfuggenti, anche se delineate con tratti abbastanza definiti. Appio è presentato come uomo pavido ed egoista, che nel momento della guerra civile non pensa al bene della *res publica* ma al proprio. Il suo tentativo di forzare l'oracolo delfico, originato da una *spes improba veri*, lo rivela come un uomo brutale, colpevole di aver violato la tranquillità del sito di Delfi. In questa realtà isolata, in questo *locus amoenus* in cui non arriva notizia degli eventi storici che stanno travolgendo il mondo, vive Femonoe, una fanciulla misteriosa quanto innocente, che gode del contatto con la natura senza pensieri e preoccupazioni. La giovane sacerdotessa diventa vittima dell'egoismo di Appio e sin dall'inizio sa bene a quale fine andrà incontro. Ma se la *virgo* Femonoe dà al lettore una prima impressione di innocenza quasi infantile, in realtà non è una sprovvoluta: ricorre a tutti i mezzi a sua disposizione pur di evitare il vaticinio, ovvero la menzogna e addirittura la simulazione dell'invasamento. Dopo questi vani tentativi, presto smascherati da Appio, accoglie Apollo nel suo petto cadendo in uno stato di *trance* violentissima che le farà perdere i sensi. Lucano non dice esplicitamente se Femonoe muoia o meno, ma sulla base di quanto detto in precedenza è facile supporre che sia così.

L'episodio delfico presenta una certa affinità con un'altra sezione del libro V. Abbiamo visto che Lucano paragona l'invasamento di Femonoe a una tempesta (vv. 216-218: *sed pallor inest nec fessa quiescunt / corda, sed, ut tumidus boreae post flamina pontus / rauca gemit, sic muta levant suspiria vatem*) e che l'immagine conclusiva dell'episodio è ancora una volta il mare che bagna l'Eubea con i suoi flutti vorticosi (vv. 230-236)²⁹. Il mare è pure lo sfondo del celebre episodio di Cesare e Amiclate (5, 504-667)³⁰, che in un certo senso viene

²⁹ Ricordiamo inoltre il riferimento al diluvio universale in 5, 75-78.

³⁰ Riassumiamo qui brevemente l'episodio, narrato dalla maggior parte delle fonti storiche (Suet. *div. Iul.* 58; Plut. *Caes.* 38; App. *civ.* 2, 57-58). Dopo aver condotto le sue legioni in Epiro nell'inverno del 48 a.C., Cesare, preoccupato del fatto che Antonio si era attardato a Brindisi con altre cinque legioni, decise di attraversare da solo l'Adriatico su una piccola imbarcazione; una tempesta gli impedì però di raggiungere l'Italia. Lucano arricchisce l'episodio con la creazione della figura di Amiclate e con l'esaltazione del ruolo della Fortuna, che è sempre dalla parte di Cesare. Su questo episodio lucaneo rimandiamo a Gagliardi 1990; Hübner 1987; Narducci 1983.

anticipato dalla scena delfica. Riassumiamo qui brevemente il fatto, narrato dalla maggior parte delle fonti storiche (Suet. *div. Iul.* 58; Plut. *Caes.* 38; App. *civ.* 2, 57-58). Dopo aver condotto le sue legioni in Epiro nell'inverno del 48 a.C., Cesare, preoccupato del fatto che Antonio si era attardato a Brindisi con altre cinque legioni, decise di attraversare da solo l'Adriatico su una piccola imbarcazione; una tempesta gli impedì però di raggiungere l'Italia. Lucano crea il personaggio di Amiclate, che accetta l'invito di Cesare ad affrontare la traversata con lui.

Una delle caratteristiche più vistose della tecnica narrativa lucanea è la partizione della narrazione in più episodi³¹, i cui protagonisti – spesso personaggi minori – tendono ad assumere una caratterizzazione esemplare³². Lucano ha la tendenza ad accostare episodi che fanno agire sulla scena figure molto differenti l'una dall'altra, creando così una serie di polarizzazioni fra i personaggi (si pensi ad esempio all'opposizione fra le coppie Marzia-Catone e Cleopatra-Cesare, Appio-Femonoe e Sesto Pompeo-Eritto). La coppia Appio-Femonoe si contrappone a nostro parere a quella Cesare-Amiclate. Come Appio, anche Cesare si isola dal resto dell'esercito, scegliendo la Fortuna come unica compagna, meditando un'impresa fuori dal normale (vv. 508-510a: *Caesar sollicito per vasta silentia gressu / vix famulis audenda parat cunctisque relictis / sola placet Fortuna comes*)³³. Come Femonoe, anche Amiclate è un essere puro, che vive a stretto contatto con la natura pago del poco che possiede (cfr. v. 539: *pauper Amyclas*), senza preoccupazioni per la guerra (il poeta lo definisce al v. 526 *securus belli*)³⁴.

³¹ Walde 2005, XVI osserva che, nonostante la strutturazione a episodi, che ha favorito nei secoli una lettura selettiva del *Bellum civile*, il poema lucaneo è caratterizzato da una propria coerenza: “In Wirklichkeit zeichnet sich das Epos durch eine hohe strukturelle Kohärenz aus, die allerdings eher auf der Ebene der Metaphorik und Wortfelder zu finden ist”.

³² Cfr. Esposito 1999, 37.

³³ La statura eroica di Cesare emerge già all'inizio dell'episodio con l'atmosfera del notturno: *solverat armorum fessas nox languida curas, / parva quies miseris, in quorum pectora somno / dat vires fortuna minor* (5, 504-506).

³⁴ Cfr. Salemme 2002, 47-49: “In certo senso Femonoe ricorda Amicla: come lui, è creatura che ama la vita umbratile; vive come in un mondo appartato, ove non giunge l'eco dei travagli umani; è inoltre atterrita di dover accogliere il dio, che con la sua possanza è in grado, penetrando in lei, di procurarle la morte ... Femonoe vive, vuole vivere ignara di tutto”. Ricordiamo qui i bei versi che Dante dedicò ad Amiclate nella *Commedia* allo scopo di esaltare il valore morale della povertà in contrapposizione al potere economico e politico: *né valse udir che la trovò sicura / con Amiclate, al suon de la sua voce, / colui ch'a tutto 'l mondo fé paura* (*Pd* 11, 67-69).

La pace della sua modesta capanna³⁵, priva di porte in quanto nessuno avrebbe l'interesse di entrarvi per rubare alcunché, viene turbata nientemeno che da Cesare, il quale lo trascina nell'azzardata impresa di attraversare l'Adriatico in tempesta, nella consapevolezza che la Fortuna sarà comunque dalla sua parte: *quid tanta strage paretur, / ignoras: quaerit pelagi caelique tumultu / quod praestet Fortuna mihi* (5, 591-593a).

All'audace richiesta di Cesare, che domina l'episodio con tutta la sua grandezza, Amiclate oppone delle motivazioni scientifico-meteorologiche: vari segni della natura fanno pensare che una tempesta è prossima e sconsigliano un'impresa così ardua (vv. 540-556). Le parole dell'uomo, che ricordano per contrasto le false motivazioni di Femonoe sull'inattività dell'oracolo, sono sincere e dettate da una profonda conoscenza della natura. Egli ha in comune infatti con Femonoe una capacità "profetica", legata alla lettura dei segni del cielo. Ma se la Pizia prova terrore all'idea di entrare in contatto col dio (si noti a tale proposito la straordinaria concentrazione nell'episodio di *verba timendi*)³⁶, Amiclate si dichiara pronto nonostante tutto ad accompagnare Cesare, quasi "conquistato" dalle sue parole, ed eventualmente a diventare vittima delle forze della natura, se necessario:

*Sed, si magnarum poscunt discrimina rerum,
haud dubitem praebere manus: vel litora tangam
iussa vel hoc potius pelagus flatusque negabunt.*

(5, 557-559)

A nostro parere la contrapposizione fra le due coppie non fa altro che esaltare per contrasto la statura titanica di Cesare e, più in generale, presentare come vincente l'atteggiamento di chi non si sottrae alle sollecitazioni della storia³⁷. La prima coppia rappresenta la paura e l'interesse personale: sia Appio che la Pizia hanno come scopo quello di salvare la pelle e di rimanere il più possibile lontani l'uno

³⁵ 5, 515-518: *Rectorem dominumque ratis secreta tenebat / haud procul inde domus non ullo robore fulta, / sed sterili iunco cannaeque intexta palustri / et latus inversa nudum munita phaselo.*

³⁶ Cfr. v. 124: *pavidamque ... vatem*; v. 128: *limine terrifico metuens consistere Phoebas*; vv. 145-146: *haerentem dubiamque premens in templa sacerdos / inpulit*; v. 146: *illa pavens*; v. 161: *conterrita virgo*.

³⁷ Anche Ahl 1976, 129 rileva la contrapposizione Appio / Cesare: "The key to the future lies in the juxtaposition of Caesar's fearlessness to Appius' cowardice".

dalla guerra civile, l'altra dalla tempesta spirituale dell'invasamento³⁸. Al contrario, Cesare e Amiclate affrontano senza paura la tempesta, che avrà un esito inaspettatamente favorevole³⁹. Il condottiero, che sarebbe stato pronto anche a morire, in quanto pago dei successi militari e politici conseguiti (vv. 664-671), viene infatti trasportato dai flutti sulla spiaggia, sano e salvo:

*Haec fatum decumus, dictu mirabile, fluctus
invalida cum puppe levat nec rursus ab alto
aggere deiecit pelagi, sed pertulit unda
scruposisque angusta vacant ubi litora saxis,* 675
*inposuit terrae. Pariter tot regna, tot urbis
fortunamque suam tacta tellure recepit.*

(5, 672-677)

Cesare aveva dichiarato per di più che, in caso di morte, avrebbe preferito che il suo corpo rimanesse insepolto in balia dei flutti del mare, in modo da essere ancora temuto e atteso in terra⁴⁰:

*Mihi funere nullo
est opus, o superi: lacerum retinete cadaver
fluctibus in mediis, desint mihi busta rogasque,* 670
dum metuar semper terraque exspecter ab omni.

(5, 668b-671)

Assai evidente dunque il contrasto con l'atteggiamento egoistico di Appio, stoltamente contento del responso della Pizia che gli prospetta una vita tranquilla nell'Eubea. Non a caso Appio morirà proprio in questa regione, senza essere

³⁸ Sul valore simbolico della tempesta si veda Morford 1967, 37: "The storm is symbolic of Caesar's own tempestuous spirit, of Fortune's fluctuations, of the upheaval in the Roman world; through it all, Caesar is master".

³⁹ Si vedano le parole con cui Cesare dichiara di essere pronto ad affrontare la morte: *Si gloria leti / est pelago donata mei bellisque negamur, / intrepidus, quamcumque datis mihi, numina, mortem / accipiam. Licet ingentis abruperit actus / festinata dies fatis, sat magna peregi* (5, 656b-660).

⁴⁰ Ricordiamo che solo grazie alla pietà di Cordo il *truncus* di Pompeo non ebbe questo destino (8, 712-822).

riuscito a guadagnarsi un posto nella storia. Femonoe e Amiclate diventano per Appio e Cesare strumenti per accedere rispettivamente al sapere divino e per sfidare la natura. La polarità coraggio-codardia emerge successivamente nel libro VI, che costituisce una diade coerente con il precedente, tramite la contrapposizione fra la *virtus* malata di Sceva e la viltà di Sesto Pompeo. Ed ecco una possibile lettura dei due episodi mantici del *Bellum civile*. L'atteggiamento vincente si rivela essere quello di Cesare, di Sceva, di Amiclate: allo sconvolgimento naturale, storico, cosmico della guerra civile non è possibile sottrarsi.

CAPITOLO VIII *EFFERA ERICTHO*

Fra i personaggi femminili del *Bellum civile* Eritto è certo quello che ha suscitato e continua a suscitare tutt'ora il maggiore interesse da parte della critica, come provano alcune recenti pubblicazioni. La bibliografia relativa alla straordinaria strega protagonista della scena di necromanzia del libro VI, che costituisce un *unicum* nella letteratura antica, è molto ampia. In questo capitolo faremo per prima cosa una panoramica bibliografica, nell'ambito della quale cercheremo di tracciare l'evoluzione dei giudizi critici su Eritto segnalando i lavori più significativi. Infine proveremo a trarre ciò che di più utile e costruttivo è emerso da queste numerose indagini.

1. Una panoramica bibliografica

La collocazione dell'episodio negromantico del *Bellum civile* nel libro VI ha fatto supporre che Lucano volesse imitare la struttura dell'*Eneide* virgiliana, creando una scena parallela alla catabasi di Enea nell'Averno (*Aen.* 6, 42-901). Tale supposizione si fonda a sua volta sulla verosimile ipotesi, sostenuta da molti studiosi, che il *Bellum civile* originariamente prevedesse dodici libri come il poema di Virgilio¹. Il chiaro parallelismo fra le due scene ha dato origine a un fecondo filone di studi, che ha indagato il rapporto dell'episodio di necromanzia con la catabasi dell'eroe troiano e di conseguenza ha accostato per contrasto la figura della strega lucanea alla Sibilla cumana. Fra i lavori più significativi al riguardo segnaliamo Paoletti 1963² ma soprattutto Danese 1992, che arriva a

¹ Sulla *vexata quaestio* dell'estensione e della conclusione del *Bellum civile* molto si è discusso; fra gli interventi più significativi ricordiamo Haffter 1957, il quale sulla base di un raffronto con i *Commentarii de bello civili* di Cesare riteneva che il poema lucaneo fosse in sé compiuto. Ora gli studiosi sono più propensi a pensare che il poema nelle intenzioni dell'autore doveva essere costituito da dodici libri e concludersi con il suicidio di Catone a Utica (cfr. anche Manzano Ventura 2004 e Ahl 1976, 306-332). In tempi più recenti non sono mancati i sostenitori dell'altra tesi, che si sono tuttavia basati su argomentazioni poco fondate, come Masters 1992, 216-259. Per una panoramica completa sulla questione rimandiamo a Berti 2000, 25-41.

² Paoletti 1963, 25: "Lucano ha ben compreso la tecnica virgiliana di esaltare la gloria e la potenza di Roma per mezzo di profezie *post eventum* ... e per mezzo della *κατάβασις εἰς Ἅιδου* di Enea (VI libro) e la riprende, rinnovandola, per ottenerne gli effetti contrari, tanto più efficaci quanto più l'insieme del suo episodio richiamasse allusivamente il senso

parlare di “anticosmo virgiliano”. Da questi studi è emerso che Lucano nella *Erichthosszene* rovescia il modello di Virgilio nella forma e nel contenuto: il *pius Aeneas* è sostituito da Sesto Pompeo, presentato come *Magni proles indigna parente* (6, 420); la Sibilla cumana lascia spazio alla crudele Eritto, che sovvertendo i comuni valori culturali e religiosi profana il mondo dei morti. Il ruolo dell’anima di Anchise, che aveva svelato ad Enea la sua missione di fondare l’impero romano, è affidato nel *Bellum civile* al cadavere di un anonimo soldato, obbligato dai riti magici di Eritto a ritornare momentaneamente in vita e a raccontare ciò che ha visto nel Tartaro, dipingendo il quadro di una guerra civile anche fra le stesse anime dei morti. Dello stesso Danese ricordiamo poi un breve contributo in cui egli mette in evidenza il carattere ferino di Eritto, efficacemente definita “belva umana”³.

In passato la critica ha emesso giudizi piuttosto netti sulla strega lucanea. Negli anni Cinquanta R. Bruère etichettava Eritto (assieme a Marzia) come una “figura grottesca”, senza però motivare tale valutazione⁴. Poco entusiasta anche F. Ahl, la cui monografia del 1976 si proponeva di offrire una sintesi sul lavoro critico svolto sul *Bellum civile* fino a quel momento. Nel capitolo dedicato ai personaggi minori l’autore lascia ampio spazio all’episodio di necromanzia, notando innanzitutto un parallelismo strutturale con la scena delfica del libro V. Il giudizio espresso da Ahl è di natura estetica: “The description of Erictho that caps his introduction at 507-569 stands as the most horrific portrait in Latin literature”⁵. Secondo lo studioso la scena di necromanzia ha la funzione di preparare l’atmosfera adatta alla battaglia di Farsalo: “Given the disaster that is about to overtake the Roman world, the grisly horror of *Pharsalia* 6 is not only appropriate but indispensable. The spectacle of fratricidal warfare requires the agency of the hideous rather than the beautiful. A more conventional poet would have used a Fury to herald the shedding of kindred blood. But Lucan avoids the traditional Fury just as he avoids traditional gods ... The idealized Sibyl or the fictional Tisiphone yield to a creature on the borderlines of plausibility: the tattered, vulture-like Erictho”⁶. Poco oltre la maga tessala è addirittura definita ripugnante (“repulsive”, *ibidem*).

generale di quelli del Mantovano”. Fra gli altri contributi del medesimo orientamento citiamo anche Guillemin 1951; Tartari Chersoni 1979.

³ Danese 1995.

⁴ Bruère 1951, 221.

⁵ Ahl 1976, 131.

⁶ Ahl 1976, 148.

Una prima rivalutazione di questo personaggio si ha verso la fine degli anni Ottanta con un contributo di R. Gordon⁷, il quale, oltre a individuare analogie con l'Invidia di Ovidio (*met.* 2, 760-794) e la figura ellenistica della Lamia, giunge alla conclusione che Eritto con i suoi tratti demoniaci e la sua crudeltà rispecchia quel sovvertimento dei valori causato dalla guerra civile che la *Pharsalia* si propone di rappresentare. Ancora più entusiasta della maga lucanea è W. R. Johnson, autore nel 1992 di una discussa monografia sul poema di Lucano⁸. Lo studioso vede rappresentato nel *Bellum civile* un cosmo destinato all'autodistruzione a causa dello stesso misterioso male che ha spinto Roma all'annientamento per mano dei suoi stessi *cives*. Tale cosmo è abitato da creature grottesche, ripugnanti ed effimere (donde il titolo *Momentary Monsters. Lucan and His Heroes*); fra queste figure disgustose è Eritto, nella quale egli vede la prima strega moderna nella letteratura europea, la prima artista nella magia nera. Di essa Johnson apprezza la grande vitalità e la comicità (*sic*): "she is a fresh invention, flawlessly realized; her speech and gestures are sketched with super economy; and she shows an inexhaustible fullness of life and an unwearrying zest for malicious and purposeless activity"⁹; "... Erictho is now absurd, now horrifying, now both horrifying and absurd simultaneously; but she is always as plausible as she is richly comical"¹⁰. Tuttavia Eritto, pur nella sua mostruosità non è effimera, perchè è parte integrante del meccanismo cosmico rappresentato da Lucano¹¹. Al di là della singolare interpretazione complessiva del poema lucaneo in generale bisogna osservare che Johnson esamina la figura di Eritto a partire dalla sua ricezione nella letteratura moderna (che peraltro costituisce certo un interessante ambito di studio)¹².

A suscitare interesse è soprattutto la singolarità di Eritto non solo rispetto agli altri personaggi del *Bellum civile*, ma anche ad altre maghe della letteratura classica. Questo ha spinto molti studiosi a ricercare possibili analogie con altre figure di maghe, streghe, esseri furiali. Eritto è stata ad esempio accostata alla

⁷ Gordon 1987.

⁸ Sulle perplessità suscitate dall'interpretazione dello studioso americano si veda Narducci 1999, 45-49.

⁹ Johnson 1987, 20.

¹⁰ Johnson 1987, 22.

¹¹ Johnson 1987, 19: "Erictho, though very much a monster, is not momentary since she is part of the fabric of bad eternity".

¹² Si veda a tale proposito Finiello 2009.

Medea di Ovidio e di Seneca (si veda ad esempio Paratore 1976¹³), anche sulla base della notizia secondo la quale pure Lucano avrebbe scritto una tragedia dal titolo *Medea*. Altri hanno invece notato affinità con la rappresentazione della Furia Alletto nell'*Eneide*, come Hardie 1993. Tuttavia è evidente l'originalità di questo personaggio, che non si lascia ricondurre ad altre figure di maghe e che rappresenta l'incarnazione del male e di tutto ciò che è distruttivo; Eritto è la strega delle streghe, che pratica le arti magiche per il gusto di praticarle, senza altre finalità¹⁴. Pertanto poco produttivo è pure il paragone con le streghe di Orazio, Canidia e Sagana, che si differenziano da Eritto per il fatto di essere personaggi piuttosto ridicoli e di praticare la magia a scopo amoroso.

Un decisivo passo in avanti nello studio di Eritto si ha nel 1996 con la pubblicazione di un dettagliato commento alla *Erichthosszene* ad opera di M. Korenjak¹⁵, il quale ha peraltro il merito di aver portato avanti il lavoro esegetico sui singoli libri del *Bellum civile*¹⁶. Il lavoro di Korenjak si apre con un'ampia introduzione in cui esamina la collocazione della scena nel contesto dell'opera e ne passa in rassegna i possibili modelli. Secondo lo studioso la scena di necromanzia del libro VI avrebbe la funzione di preparare la giusta *Stimmung* alla battaglia di Farsalo.

In tempi molto recenti in area anglosassone si è assistito inoltre a una singolare fioritura di studi che hanno dato alla *Erichthosszene* un'interpretazione di carattere metaletterario. Tale fenomeno si colloca nell'ambito di quella tendenza culturale cui è stato dato il nome di "decostruzionismo", sui rischi della quale E. Narducci aveva ammonito la comunità scientifica in un suo pungente contributo del 1999. Fra le svariate espressioni di questa tendenza critica vi è l'attribuzione gratuita ai poeti antichi di intenzioni metaletterarie, tali per cui a ogni cosa detta sarebbe sotteso un riferimento dell'autore alla sua stessa opera¹⁷. Nemmeno la figura di

¹³ Lo studioso in particolare istituisce un confronto fra la scena di necromanzia nel *Bellum civile* e quella del sortilegio nella tragedia senecana (*Med.* 670-848).

¹⁴ Si veda Baertschi-Fögen 2006, 236-238 (il contributo offre una panoramica sulle principali figure di maghe della letteratura classica).

¹⁵ Korenjak 1996.

¹⁶ Il libro VI è a tutt'oggi privo di un commento integrale; oltre al lavoro di Korenjak si dispone del commento parziale di G. B. Conte all'*aristia* di Sceva (Conte 1988) e delle note di Badali 1972.

¹⁷ Narducci 1999, 57 parla a tale proposito di "fallacia metaletteraria", ovvero della "convinzione che la letteratura sia sempre e comunque 'autoreferenziale', che al di sotto della superficie del testo l'autore parli sempre ed esclusivamente di se stesso e del proprio operare poetico". Il *Bellum civile* in generale è stato oggetto di numerose interpretazioni decostruzionistiche (citiamo fra gli altri Henderson 1998, Bartsch 1997 e Masters 1992).

Eritto è sfuggita a questo destino: nel 1988 Dolores O' Higgins propone un'arbitraria interpretazione della strega di Lucano prendendo come spunto l'attribuzione ad Eritto del titolo di *vates*¹⁸. Poiché anche Lucano è *vates*, la studiosa suggerisce che la maga debba essere vista come un *alter ego* del poeta¹⁹ o "a Lucan in disguise", come dirà in seguito J. Masters, che riprende e approfondisce tale interpretazione²⁰. Come Lucano, anche Eritto pronuncia *carmina* e ne inventa di nuovi. Lo studioso americano osserva inoltre che in 6, 605ss. la strega dichiara di essere in grado di modificare *minora fata*, ma non di intervenire sull'ordine generale del destino. Allo stesso modo Lucano, dovendo comporre un poema storico, non può modificare gli avvenimenti, bensì solo inventare nuovi episodi e personaggi. Secondo Masters il poeta avrebbe dunque introdotto la scena di negromanzia per informare il lettore sulla possibilità di inventare un episodio assente nelle fonti storiche²¹.

Le suddette interpretazioni metaletterarie hanno trovato seguito, con alcune variazioni, nei recenti contributi di Concetta Finiello²² e A. Arweiler²³. La prima, dopo aver operato un confronto fra Eritto e le figure femminili "storiche" del *Bellum civile*, con eccezione di Cleopatra, giunge alla conclusione che la strega ha dei caratteri in comune con la voce narrante del poema²⁴, di cui sarebbe una sorta di *alter ego* femminile. Come il narratore, Eritto rimette in scena con il suo rito magico la guerra civile; lo proverebbe il fatto che nel corso della descrizione la voce narrante – che, come è noto, ha una presenza sempre invasiva nel poema²⁵ – straordinariamente tace. Di tendenza metaletteraria è pure la tesi

¹⁸ 6, 651: *Thessala vates*.

¹⁹ O' Higgins 1988.

²⁰ Masters 1992.

²¹ Masters 1992, 206: "... one reason why Eriotho is a *vates* is that she is one of many representations of the 'poet-figure'... She sings *carmina*, invents new *carmina*, is well versed in the uses of *carmina*; witches' spells, of course, but in a context which is already marked as potentially metapoetical in significance, we will have non hesitation in hearing in *carmen* the poem of the poet-figure". La tesi di Masters è stata ripresa più di recente da De Nádai 2000, 158ss.

²² Finiello 2005.

²³ Arweiler 2006.

²⁴ Finiello 2005, 178: "Zu einer umfassenderen Klärung ihrer Funktion müssen die Referenzen noch in anderem Richtungen gesucht werden. In der Tat zeigt sie unheimliche Ähnlichkeiten mit einem sogar Caesar überlegenen Protagonisten des *Bellum Civile*. Ich meine natürlich der Erzähler".

²⁵ Per l'"invasione" del narratore nel *Bellum civile* rispetto all'*Eneide* si veda Narducci 2002, 88-106.

proposta da Arweiler, mentre il recente studio di Nicola Hömke cerca di analizzare la figura di Eritto sulla base della concezione moderna di fantastico²⁶.

2. La Tessaglia e le sue streghe

Prima di esaminare la figura di Eritto è necessario tenere presente come il poeta connota l'area geografica in cui la strega opera. Siamo nella regione della Tessaglia, dove si consumerà la strage di Farsalo: è dunque una terra maledetta dal destino (6, 413: *damnata fati tellure*)²⁷, nota per le pratiche magiche esercitate dalle sue abitanti. È questa fama che spinge Sesto Pompeo, che ben conosceva tali rituali, a cercare di sondare il suo destino per vie diverse da quelle ufficiali. L'inetto figlio del Magno (6, 420: *Magno proles indigna parente*) è consapevole dell'inefficacia dei metodi tradizionali di prescienza, elencati in una sorta di catalogo ai vv. 423-434a²⁸; non gli resta dunque che sfruttare le note pratiche magiche delle streghe tessale, che hanno poteri inimmaginabili:

Vanum saevumque furorem
adiuvat ipse locus vicinaque moenia castris 435
Haemonidum, ficti quas nulla licentia monstri
transierit, quarum quidquid non creditur ars est.
Thessala quin etiam tellus herbasque nocentis
rupibus ingenuit sensuraque saxa canentis
arcanum ferale magos; ibi plurima surgunt 440
vim factura deis et terris hospita Colchis
legit in Haemoniis, quas non advexerat, herbas.

(6, 434b-442)

La vegetazione stessa della Tessaglia favorisce i rituali magici, poiché vi crescono erbe e rocce in grado di obbedire ai *desiderata* dei maghi e, per volere di questi, di fare violenza anche agli dei, come prova l'*exemplum* mitico della

²⁶ Hömke 2006.

²⁷ Cfr. l'invettiva contro la Tessaglia in 7, 847-849a: *Thessalia, infelix, quo tantum crimine, tellus, / laesisti superos, ut te tot mortibus unam, / tot scelerum fati premerent?*

²⁸ Su questa sezione del libro VI si veda Domenicucci 2002.

potente Medea²⁹. Le divinità non possono esimersi dal cedere a questi *carmina in pia* (v. 443-444):

*In pia tot populis, tot surdas gentibus auris
caelicolum dirae convertunt carmina gentis;
una per aetherios exit vox illa recessus* 445
*verbaque ad invitum perfert cogentia numen,
quod non cura poli caelique volubilis umquam
avocat: infandum tetigit cum sidera murmur,
tum Babylon Persea licet secretaque Memphis*
omne vetustorum solvat penetrare magorum, 450
abducat superos alienis Thessalis aris.

(6, 443-451)

Il campo d'azione delle Emonidi è soprattutto l'amore: con i loro incantesimi riescono a far cedere a questo sentimento anche i cuori più refrattari, facendo ardere di passione perfino gli anziani (vv. 452-460). Ma il loro potere può influire sul corso degli astri e di conseguenza sulla durata del giorno e della notte, sul mare e sui fiumi: esse dominano sulla natura, tanto che perfino le belve più feroci come tigri, leoni e serpenti ne hanno paura (vv. 485-491). La magia più straordinaria che esse riescono a compiere è quella che riesce a trascinare la luna e le stelle giù dal cielo, fino a farle adagiare sull'erba (vv. 499-506)³⁰.

Come accade spesso nel *Bellum civile*, la voce del poeta interviene interrogandosi sul perché di questo dominio. Per quale motivo gli dei cedono ai comandi delle maghe tessale? Ecco come il poeta si pone questo interrogativo angoscioso:

*Quis labor hic superis cantus herbasque sequendi
spernendique timor? Cuius commercia pacti
obstrictos habuere deos? Parere necesse est
an iuvat? Ignota tantum pietate merentur* 495
*an tacitis valere minis? Hoc iuris in omnis
est illis superos an habent haec carmina certum
imperiosa deum, qui mundum cogere, quidquid*

²⁹ Su questo passo ci soffermeremo nel cap. XIII.

³⁰ Portare la luna sulla terra (*καταλαίρειν τήν σελήνην*) era uno degli incantesimi per cui le maghe tessale erano famose (cfr. anche Hor. *epod.* 5, 45ss. e Tib. 1, 2, 43).

cogitur ipse, potest?

(6, 492-499a)

Questa serie incalzante di domande, che ripropone una struttura ricorrente nel *Bellum civile*, esprime il timore che gli dei possano essere manipolati dagli incantesimi delle maghe tessale: la giurisdizione di queste comprende dunque non solo il mondo umano e animale, non solo la natura, bensì le divinità stesse. La risposta è già contenuta nelle domande: il poeta constata amaramente che oramai gli dei non sono più in grado di orientare in positivo il corso della storia; e come la luna viene portata giù a terra dalle streghe, così gli dei vengono allontanati dalle loro sedi e costretti ad assecondare gli incantesimi. Non è però dato sapere se i superiori ne subiscano l'influenza perché sopraffatti da qualcosa più potente di loro o perché siano in certo qual modo complici.

Con la descrizione dei riti delle maghe tessale il poeta ha creato la giusta atmosfera per far entrare sulla scena Eritto. Dopo aver delimitato il campo d'azione delle "colleghe" di Tessaglia, ecco che entra in gioco la strega delle streghe, in grado di superarle tutte in abilità e potenza.

3. I *novi ritus* di Eritto

Dalle streghe tessale considerate collettivamente la narrazione si focalizza sulla grande protagonista dell'episodio. I primi versi a lei dedicati ne mettono in risalto la particolarità e la superiorità rispetto alle maghe di cui prima si era parlato:

*Hos scelerum ritus, haec dirae crimina gentis
effera damnarat nimiae pietatis Erictho
inque novos ritus pollutam duxerat artem.*

(6, 507-509)

Eritto condanna i riti delle altre maghe non perché questi siano crudeli, bensì perché sono caratterizzati da *nimia pietas*: la prima qualità che del personaggio è messa in luce è la crudeltà selvaggia, animalesca (cfr. *effera* al v. 507³¹). Ciò crea

³¹ Si tratta dell'unica ricorrenza di *efferus* nell'intero poema. Cfr. Korenjak 1996 *ad loc.*, 136: "Das Adjektiv ... weist in seiner betonten Anfangsstellung programmatisch auf die tierische Wildheit und Unmenschlichkeit Ericthos hin".

aspettativa nel lettore: se *pietas* è sottomettere uomini, animali e dei, a che cosa mai può arrivare Eritto? Il rifiuto delle arti magiche delle colleghe comporta dunque, paradossalmente, un'adesione ancora più radicale ad esse. È da questo che ha origine la straordinaria creatività della strega lucanea, che, mai contenta, inventa *novos ritus* (v. 509). La singolarità della sua magia si accompagna all'isolamento sociale:

Illi namque nefas urbis summittere tecto 510
aut laribus feral caput desertaque busta
incolit et tumulos expulsis obtinet umbris
grata deis Erebi: coetus audire silentum,
nosse domos Stygias arcanaque Ditis operi
non superi, non vita vetat. 515

(6, 510-515a)

Lucano fa conoscere al lettore i parametri etici della sua strega: se gli incantesimi delle Emonidi peccano di *nimia pietas*, per Eritto è *nefas* abitare in una città e avere una casa. La sua dimora sono le tombe abbandonate; nel caso esse siano abitate da ombre, le scaccia impunemente in quanto gode del favore degli dei inferi (v. 513: *grata deis Erebi*). Eritto è dunque espressione del sovvertimento dei valori del mondo lucaneo, dove la guerra civile – di cui lei svelerà il futuro – rende lecito ciò che non lo è, dove lo *scelus* viene legittimato³². Eritto è dunque perfettamente integrata in questa realtà tragicamente caratterizzata dalla distruzione della famiglia e della società. Per di più con la sua presenza viola il mondo dei morti, forte del favore degli dei inferi. La frequentazione delle tombe spiega anche il suo aspetto fisico:

Tenet ora profanae 515
foeda situ macies caeloque ignota sereno
terribilis Stygio facies pallore gravatur
inpexis onerata comis: si nimbus et atrae

³² Il venir meno della separazione mondo abitato-cimitero a causa della guerra civile appare chiaro anche in 2, 152-153: *Busta repleta fuga permixtaque viva sepultis / corpora nec populum latebrae cepere ferarum*. Cfr. anche Hömke 2006, 126-127: “Durch Leichenschändung, Mord, Störung der Totenfeier, Menschenopfer, Kannibalismus usw. vergeht sie sich an den Menschen selbst, an den Grundfesten der Zivilisation und pervertiert sie“.

*sidera subducunt nubes, tunc Thessala nudis
egreditur bustis nocturnaue fulmina captat.* 520
*Semina fecundae segetis calcata perussit
et non letiferas spirando perdidit auras.*

(6, 515b-522)

Eritto è caratterizzata da un pallore infernale e da una magrezza impressionante: se il colorito pallido è una caratteristica piuttosto frequente nelle descrizioni di streghe (si vedano ad esempio Canidia e Sagana in Hor. *sat.* 1, 8), la magrezza richiama la descrizione ovidiana di *Fames* in *met.* 8, 801ss.³³. Una delle attività predilette da Eritto è *captare fulmina*, che mette ancora in luce la sua empietà. Il fulmine era infatti considerato sacro dagli antichi e lo spazio da esso toccato era interdetto ai vivi³⁴: ancora una volta la strega mette in contatto il mondo umano con quello dei morti, dimostrando la “sua appartenenza ad un ‘anticosmo’ dove ogni ordinamento è rovesciato”³⁵. La morte è perciò il campo d’azione di Eritto, che con il suo respiro pestilenziale uccide tutto ciò che è vivo³⁶.

Il catalogo dei riti di Eritto prosegue con il consueto procedimento della negazione per antitesi, finalizzato a porre in risalto l’eccezionalità e il carattere paradossale delle sue azioni (6, 523-526):

*Nec superos orat nec cantu supplice numen
auxiliare vocat nec fibras illa litantis
novit: funereas aris inponere flammis* 525
gaudet et accenso rapuit quae tura sepulchro.

³³ Per quanto riguarda il riferimento alle chiome scarmigliate (v. 518: *impexis ... comis*), non siamo d’accordo con Korenjak 1996 *ad loc.*, 139, il quale vede qui una sorta di parodia della personificazione della Patria che compare a Cesare sul Rubicone (1, 188-189: *canos effundens vertice crines / caesarie lacera*). I capelli scomposti sono infatti una caratteristica tipica delle streghe (cfr. ad es. Canidia e Sagana in Hor. *sat.* 1, 8, 23-26: *vidi egomet nigra succinctam vadere palla / Canidiam pedibus nudis passoque capillo, / cum Sagana maiore ululantem: pallor utrasque / fecerat horrendas adspectu*).

³⁴ Si confronti a tale proposito il rito compiuto dall’aruspice Arrunte in 1, 606-608: ... *Arruns dispersos fulminis ignis / colligit et terrae maesto cum murmure condit / datque locis numen*. Nel poema il fulmine rappresenta simbolicamente il furore della guerra civile, come prova la nota similitudine in cui Cesare è ad esso paragonato (1, 151-157).

³⁵ Danese 1992, 212.

³⁶ Il respiro mortale è una caratteristica anche delle altre maghe tessale, cfr. 6, 491: *humanoque cadit serpens adflata veneno*.

L'attività di Eritto implica naturalmente il rifiuto della religione e delle tradizionali forme di omaggio agli dei; utilizza torce e incenso dopo averle rubate ai roghi accesi, sovvertendo le consuete pratiche sacrificali. Tutto questo suscita in lei gioia e compiacimento (cfr. *gaudet* al v. 526); e i versi che seguono descrivono in modo davvero raccapricciante quel che Eritto fa con i cadaveri, con la conseguente violazione dei confini fra vivi e morti:

*Omne nefas superi prima iam voce precantis
concedunt carmenque timent audire secundum.
Viventis animas et adhuc sua membra regentis
infodit busto, fatis debentibus annos* 530
*mors invita subit; perversa funera pompa
rettulit a tumulis, fugere cadavera lectum.
Fumantis iuvenum cineres ardentiaque ossa
e mediis rapit illa rogis ipsamque, parentes* 535
*quam tenere, facem nigroque volantia fumo
feralis fragmenta tori vestisque fluentis
colligit in cineres et olentis membra favillas.*

(6, 527-537)

Nei suoi riti Eritto stravolge il sistema del passaggio dal mondo dei vivi al mondo infero (cfr. v. 531: *perversa ... pompa*), inviando nelle tombe anime destinate a vivere ancora a lungo e facendovi uscire invece i morti (come farà poi col cadavere del soldato)³⁷. L'attività della strega prevede anche mutilazioni di cadaveri:

*Ast, ubi servantur saxis, quibus intimus umor
ducitur, et tracta durescunt tabe medullae
corpora, tunc omnis avide desaevit in artus* 540
inmergitque manus oculis gaudetque gelatos

³⁷ Come ha osservato Danese 1992, 215 abbiamo qui il rovesciamento di uno spunto virgiliano. Quando la Sibilla spiega ad Enea come raggiungere l'Ade, lo invita anche a dare sepoltura al compagno Miseno: l'ordine universale deve essere rispettato e quindi è giusto che un morto abbia la propria sede (Verg. *Aen.* 6, 150-152). La scena ha anche un archetipo omerico: prima di scendere nell'Ade Odisseo incontra l'ombra di Elpenore, rimasto privo di sepoltura, che gli chiede di tributargli gli onori funebri (Hom. *Od.* 11, 51-83).

*effodisse orbis et siccae pallida rodit
excrementa manus. Laqueum nodosque nocentis
ore suo rupit, pendentia corpora carpsit
abrasitque cruces percussa que viscera nimbis 545
volsit et incoctas admissis sole medullas,
insertum manibus chalybem nigramque per artus
stillantis tabi saniem virusque coactum
sustulit et nervo morsus retinente pependit.*

(6, 538-549)

Questa frenetica attività con i cadaveri porta a una sorta di “gara” con animali avvezzi a frequentare i cimiteri, come avvoltoi e belve feroci, nella quale Eritto dimostra il suo marcato carattere ferino. Addirittura si azzarda a strappare le membra dei defunti dalle fauci dei lupi (si noti qui l’uso di un lessico più adatto a una belva che a una donna³⁸):

*Et, quodcumque iacet nuda tellure cadaver, 550
ante feras volucresque sedet nec carpere membra
volt ferro manibusque suis morsusque luporum
exspectat siccis raptura e faucibus artus.*

(6, 550-553)

Ma il raggio d’azione di Eritto non si ferma qui. Se i suoi riti necessitano di sangue fresco, la strega non esita a uccidere; arriva a strappare feti dai ventri delle madri (vv. 558-561), a togliere la prima barba agli adolescenti e la chioma ai giovani sul punto di morte (vv. 561-563)³⁹; infine profana le cerimonie funebri dei suoi congiunti, gettandosi sulla salma del defunto e mutilandolo del capo (vv. 565-569). In quest’ultima azione emerge ancora di più l’empietà di Eritto, che assurde a simbolo della distruzione violenta dei legami familiari.

³⁸ Sul carattere ferino di Eritto si veda Danese 1995.

³⁹ Osserva Danese 1992, 216 n. 72 che la barba segnava il passaggio dall’infanzia all’età adulta; la sua privazione da parte di Eritto faceva sì che il cadavere mancasse di un attributo per essere considerato essere umano pronto alla vita e quindi anche alla morte.

4. Il rito di negromanzia

Attraverso l'*excursus* sulla Tessaglia e le sue maghe, attraverso la presentazione di Sesto Pompeo ed Eritto Lucano ha magistralmente allestito il palcoscenico per lo spettacolo della necromanzia. Usiamo volutamente questa metafora teatrale perché il carattere drammatico di questa scena ci sembra un aspetto da non sottovalutare. Nel suo recente contributo su Eritto e su altri personaggi femminili lucanei Concetta Finiello ha giustamente evidenziato che durante il rito necromantico la voce narrante, che nel *Bellum civile*, come abbiamo detto, commenta in modo invasivo e insistente l'azione, tace del tutto⁴⁰. A nostro parere non è necessario ricorrere a interpretazioni metaletterarie per spiegare il ritiro dalla scena della voce narrante. È stato già messo in luce in passato che la poesia lucanea ha una forte connotazione drammatica, e l'episodio di necromanzia esaspera tale caratteristica. Si potrebbe dire che con questo rito e con il racconto del cadavere Lucano riproduce in piccolo la guerra civile e che il lettore assiste a questo spettacolo come se fosse rappresentato in diretta.

La sezione del libro VI che abbiamo esaminato si configura perciò come una sorta di prologo, cui segue la vera e propria azione. I personaggi del dramma sono Eritto e Sesto Pompeo, una figura che nel poema è connotata negativamente⁴¹: figlio indegno del Magno, Sesto è uomo vile, come Appio preoccupato esclusivamente della propria incolumità.

Sesto Pompeo va in piena notte alla ricerca di Eritto, che siede su una roccia scoscesa mentre recita incantesimi sconosciuti agli altri maghi e inventa formule

⁴⁰ Non siamo d'accordo però sulla conclusione cui giunge la studiosa: il motivo dell'assenza della voce narrante sarebbe dovuto al tentativo da parte del poeta di rimettere in scena la guerra civile; in questo senso sia il rito di Eritto che il *Bellum civile* stesso avrebbero questa finalità, cfr. Finiello 2005, 178-182.

⁴¹ Gli studiosi hanno molto discusso sulla scelta di Sesto Pompeo, sulla cui figura storica e letteraria rimandiamo a Powell-Welch 2002. Uno dei motivi di questa scelta può essere il fatto che il figlio del Magno è protagonista di un episodio riportato da Plinio il Vecchio *nat. 7*, 78ss. Nel corso del *bellum Siculum* del 36 a. C. Sesto Pompeo fece trancare il capo a Gabieno, un membro della flotta di Ottaviano. Costui rimase per tutto il giorno sulla riva del mare con la testa quasi del tutto staccata dal corpo. Dopo aver attirato l'attenzione delle gente con gemiti e pianti, affermò di essere stato rimandato indietro dal mondo dei morti e di avere un annuncio da fare. Gabieno comunicò a Sesto che gli dei avevano a cuore la causa pompeiana e che l'esito della guerra sarebbe stato ad essa favorevole. Dopo questa rivelazione morì. Anche nel racconto di Plinio Sesto Pompeo è il destinatario di una profezia di un soldato reduce dal mondo dei morti. Lucano potrebbe avere preso spunto da questo episodio storico.

magiche per delitti sempre più orribili (vv. 577-579: *illa magis magicisque deis incognita verba / temptabat carmenque novos fingebat in usus*). La strega è tormentata dall'idea che la guerra possa spostarsi dalla Tessaglia, qui rappresentata dalla località di Filippi con l'approssimazione geografica consueta in poesia: in questo modo rischierebbe di perdere l'occasione di disporre di cadaveri per i suoi riti. La sua magia è però in grado di stornare questo pericolo:

Namque timens, ne Mars alium vagus iret in orbem,
Emathis et tellus tam multa caede careret, 580
pollutos cantu dirisque venefica sucis
conspersos vetuit transmittere bella Philippos,
tot mortes habitura suas usuraque mundi
sanguine: caesorum truncare cadavera regum
sperat et Hesperiae cineres averrere gentis 585
ossaque nobilium tantosque acquirere manes:
hic ardor solusque labor, quid corpore Magni
proiecto rapiat, quos Caesaris involet artus.

(6, 579-588)

L'aspirazione di Eritto è perciò quella di dominare il mondo in rovina così come sarà dopo la guerra civile, ma soprattutto di avere sotto le proprie mani i cadaveri dei due fautori di questa, Cesare e Pompeo, entrambi illusi di poter diventare *dominus* del mondo.

Le parole con cui Sesto avvicina la strega sono molto rispettose e lusinghiere: egli chiama Eritto *decus Haemonidum* e con una *captatio benevolentiae* riconosce la sua capacità di svelare il destino agli uomini e addirittura di mutare il corso della storia (vv. 590-593a: *O decus Haemonidum, populis quae pandere fata / quaeque suo ventura potes devertere cursu, / te precor ut certum liceat mihi noscere finem / quem belli fortuna pareat*)⁴². Da parte propria Sesto si presenta come illustre discendenza del Magno⁴³ (v. 594: *Magni clarissima proles*), destinato o a dominare il mondo o ad andare incontro alla sventura. Egli

⁴² Lucano ancora una volta riprende uno spunto virgiliano: in *Aen.* 6, 65 Enea si era rivolto alla Sibilla chiamandola *sanctissima vates* e riconoscendo la sua capacità di conoscere il futuro.

⁴³ Al contrario con pungente sarcasmo Sesto è presentato al v. 589 come *Pompei ignava propago*.

chiede alla strega di rivelargli chi la Morte vorrà colpire, consapevole che non si tratta di un'impresa da poco (v. 602: *non humilis labor est*). Eritto si compiace della sua fama e dichiara che, se non è possibile mutare la concatenazione degli eventi, conoscere il futuro invece non è difficile, data la disponibilità di cadaveri freschi:

*At, simul a prima descendit origine mundi
causarum series atque omnia fata laborant,
si quidquam mutare velis, unoque sub ictu
stat genus humanum, tum, Thessala turba fatemur,
plus Fortuna potest. Sed, si praenosceret casus* 615
*contentus, facilesque aditus multique patebunt
ad verum: tellus nobis aetherque chaosque
aequoraque et campi Rhodopeaque saxa loquentur.
Sed pronum, cum tanta novae sit copia mortis,
Emathiis unum campis attollere corpus,* 620
*ut modo defuncti tepidique cadaveris ora
plena voce sonent nec membris sole perustis
auribus incertum feralis strideat umbra.*

(6, 611-623)

Eritto rende più fitte le tenebre della notte con un incantesimo e va alla ricerca del cadavere per il suo rito. Al suo passaggio avvoltoi e lupi fuggono impauriti:

*Dixerat et noctis geminatis arte tenebris
maestum tecta caput squalenti nube pererrat* 625
*corpora caesorum tumulis proiecta negatis.
Continuo fugere lupi, fugere revolsis
unguibus inpastae volucres, dum Thessala vatem
eligit et gelidas leto scrutata medullas
pulmonis rigidi stantis sine vulnere fibras* 630
invenit et vocem defuncto in corpore quaerit.

(6, 624-631)

Scelto il corpo del soldato, il quale non può che essere *miser* (v. 639) in quanto destinato a rivivere dopo la morte e poi ancora a morire⁴⁴, Eritto gli pone un laccio attorno al collo e lo trascina sotto la rupe di una montagna, sede dei suoi riti:

*Electum tandem traiecto gutture corpus
ducit et inserto laqueis feralibus unco
per scopulos miserum trahitur, per saxa cadaver
victurum montisque cavi, quem tristis Erichto
damnarat sacris, alta sub rupe locatur.* 640

(6, 637-641)

Nell'antro le tenebre sono molto fitte e non vi può entrare luce se non con un incantesimo. La strega indossa l'abito adatto a quel che sta per fare: *Discolor et vario furialis cultus amictu / induitur voltusque aperitur crine remoto / et coma vipereis substringitur horrida sertis* (vv. 654-656). Di fronte a Sesto e ai suoi uomini in preda alla paura Eritto annuncia che sta per ridare vita ad un morto:

*Ut pavidos iuvenis comites ipsumque trementem
conspicit exanimi defixum lumina voltu,
'Ponite' ait 'trepida conceptos mente timores:
iam nova, iam vera reddet vita figura,
ut quamvis pavidi possint audire loquentem.
Si vero Stygiosque lacus ripamque sonantem
ignibus ostendam, si me praebente videri
Eumenides possint villosaque colla colubris
Cerberus excutiens et vincti terga gigantes,
quis timor, ignavi, metuentis cernere manes?'* 665

(6, 657-666)

La strega ferisce il cadavere e attraverso i tagli lo riempie di sangue caldo, spuma lunare, sostanze organiche dei più svariati animali, erbe incantate sulle quali ha in precedenza sputato e veleni (vv. 667-684); dopo di che si appresta a pronunciare

⁴⁴ L'infelicità del cadavere è conseguenza della violazione della normale separazione fra mondo dei vivi e dei morti.

il suo *carmen* con una voce che concentra in sé stessa versi di animali e i suoni più inquietanti della natura:

Tum vox Lethaeos cunctis pollentior herbis 685
excantare deos confudit murmura primum
dissona et humanae multum discordia linguae:
latratus habet illa canum gemitusque luporum,
quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur,
quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis, 690
exprimit et planctus inlissae cautibus undae
silvarumque sonum fractaeque tonitrua nubis:
tot rerum vox una fuit. Mox cetera cantu
explicat Haemonio penetratque in Tartara lingua.

(6, 685-694)

Eritto invoca le divinità inferie con voce non umana, come è espressamente affermato, mettendo in evidenza la sua natura animalesca; in lei si racchiude non solo il mondo ferino ma anche quello vegetale e atmosferico (v. 692: *silvarumque sonum fractaeque tonitrua nubis*). Ma finalmente pronuncia la sua preghiera:

'Eumenides Stygiumque nefas Poenaeque nocentum 695
et Chaos innumeros avidum confundere mundos
et rector terrae, quem longa in saecula torquet
mors dilata deum, Styx et quos nulla meretur
Thessalis Elysios, caelum matremque perosa
Persephone nostraeque Hecates pars ultima, per quam 700
manibus et mihi sunt tacitae commercia linguae,
ianitor et sedis laxae, qui viscera saevo
spargis nostra cani, repetitaque fila sorores
tracturae tuque o flagrantis portitor undae,
iam lassate senex ad me redeuntibus umbris, 705
exaudite preces'.

(6, 695-706a)

Eritto non invoca gli dei celesti, bensì quelli inferi, con le quali lascia intendere di avere già avuto dei *commercias*. Per far meglio accogliere la propria preghiera elenca i suoi “meriti” nei loro confronti, che naturalmente sono azioni empie:

... *si vos satis ore nefando*
pollutoque voco, si numquam haec carmina fibris
humanis ieiuna cano, si pectora plena
saepe dedi, lavi calido prosecta cerebro,
si quisquis vestris caput extaque lancibus infans 710
inposuit victurus erat, parete precanti.

(6, 706b-711)

I meriti vantati da Eritto sono quanto vi è di più lontano dalla civiltà: ha praticato il cannibalismo⁴⁵, ha sventrato donne gravide, ha offerto agli dei le teste e le membra di fanciulli (sul campo semantico dell’empietà è pure orientato il lessico: si veda ad esempio *ore nefando* / *pollutoque* ai vv. 706-707).

Eritto chiede agli dei un soldato morto di recente, che non sia ancora sceso nelle profondità del Tartaro, affinché esso sveli a Sesto il destino di suo padre: *Ducis omina nato / Pompeiana canat nostri modo militis umbra, / si bene de vobis civilia bella merentur* (vv. 716b-718). La strega assicura che l’anima richiamata in vita non morirà una seconda volta dopo il rito, dal momento che non era ancora definitivamente defunta. A queste parole il cadavere appare terrorizzato all’idea di dover affrontare di nuovo il doloroso trapasso (vv. 719-725); ma la strega, non sopportando quell’indugio e adirata con la Morte, inizia a frustarlo con un serpente vivo⁴⁶ e minaccia le divinità infernali stesse di rivelare i loro veri nomi e la loro vera natura, di allontanarli dalle loro sedi e di far penetrare la luce

⁴⁵ Il cannibalismo era naturalmente un tabù presso i Romani; si veda ad esempio la satira 15 di Giovenale, in cui il poeta polemizza con questa pratica in uso presso gli Egizi. Inoltre sappiamo che alle donne era proibito fare o assistere a sacrifici cruenti: anche questa norma sociale viene violata da Eritto.

⁴⁶ Come osserva Danese 1992, 239 n. 146 non è ancora chiaro il significato di questo gesto. Tuttavia si potrebbe vedere un’affinità con la scena delfica del libro V: come lì il dio Apollo sollecita Femonoe possedendola (e il poeta usa qui l’immagine metaforica della frusta, cfr. 5, 174-176: *nec verbere solo / uteris et stimulis flammisque in viscera mergis*), così Eritto con violenza sollecita il cadavere a svolgere il compito per il quale è stato resuscitato (6, 725-727: *miratur Erictho / has fatis licuisse moras irataque Morti / verberat inmotum vivo serpente cadaver*).

nelle caverne degli inferi, privandoli così di ciò che le isola rispetto al resto del mondo (vv. 730-749). Ma Eritto minaccia qualcosa di ancora più grave:

Paretis, an ille

compellendus erit, quo numquam terra vocato 745
non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam
verberibusque suis trepidam castigat Erinyn,
indespecta tenet vobis qui Tartara, cuius
vos estis superi, Stygias qui peierat undas?

(6, 744a-749)

Eritto minaccia di chiamare una misteriosa divinità, di cui non riporta il nome, più potente degli dei infernali, in grado di sostenere lo sguardo mortale della Gorgone, di flagellare l'Erinni; molto si è discusso sul dio con cui si potrebbe identificarla. Le violente e minacciose parole della strega sortiscono l'effetto desiderato, poiché il sangue si riscalda dando vita alle membra e il cadavere si rizza in piedi, mantenendo la rigidità e il pallore tipico dei morti. La maga gli ordina di rispondere il vero a quanto gli verrà richiesto; in cambio otterrà la ricompensa di diventare immune da qualsiasi incantesimo:

'Dic' inquit Thessala 'magna,
quod iubeo, mercede mihi: nam vera locutum
immunem toto mundi praestabimus aevo
artibus Haemoniis: tali tua membra sepulchro, 765
talibus exuram Stygio cum carmine silvis,
ut nullos cantata magos exaudiat umbra.
Sic tanti vixisse iterum: nec verba nec herbae
audebunt longae somnum tibi solvere Lethes
a me morte data'. 770

(6, 762b-770a)

Tutto è pronto per il rito. Convinta che i responsi dei morti siano l'unico mezzo sicuro per conoscere il futuro, la strega conferma l'inefficacia delle forme tradizionali di divinazione, che già l'episodio delfico del libro V aveva smascherato:

Tripodas vatesque deorum 770
sors obscura decet: certus discedat, ab umbris
quisquis vera petit duraeque oracula mortis
fortis adit. Ne parce, precor: da nomina rebus,
da loca, da vocem, qua mecum fata loquantur.

(6, 770b-774)

Non resta che conferire al cadavere del soldato la conoscenza necessaria per adempiere la richiesta di Pompeo: *Addidit et carmen, quo quidquid consulit umbram / scire dedit* (vv. 775-776a).

5. La profezia del cadavere

Finalmente è giunto il momento della profezia. Impaurito dal repentino ritorno in vita, il cadavere fra le lacrime racconta quello che ha potuto vedere nell'aldilà, dove pure le anime sono in discordia e divise da una guerra civile (v. 780-781: *effera Romanos agitat discordia manes / inopiaque infernam ruperunt arma quietem*). La schiera di coloro che popolano i campi Elisi, che annovera grandi uomini della storia di Roma, è in preda alla disperazione per ciò che sta accadendo; dall'altra parte, nel Tartaro, i malvagi esultano per la guerra. Il cadavere comunica a Sesto che ben presto dovrà scendere nell'oltretomba suo padre Pompeo, cui è riservata una zona tranquilla:

Refer haec solacia tecum,
o iuvenis, placido manes patremque domumque
expectare sinu regnique in parte serena
Pompeis servare locum. 805

(6, 802b-805a)

Ma la profezia di morte riguarda anche il nemico di Pompeo, Cesare, poiché la guerra civile non risparmierà nessuno dei due (vv. 806-807: *veniet quae misceat omnis / hora duces*). Anche nel racconto del cadavere, come nella visione profetica della matrona posseduta da Apollo, il destino dei due condottieri viene simbolicamente rappresentato dai due fiumi nei pressi dei quali si consumerà la loro fine: *quem tumulum Nili, quem Thybridis adluat unda / quaeritur et ducibus tantum de funere pugna est* (vv. 810-811). Ma per conoscere il proprio destino

Sesto dovrà attendere un nuovo *vates*, suo padre Pompeo, che nei campi di Sicilia gli predirà ogni cosa:

*Tu fatum ne quaere tuum: cognoscere Parcae
me reticente dabunt: tibi certior omnia vates
Ipse canet Siculis genitor Pompeius in arvis,
ille quoque incertus, quo te vocet, unde repellat,
quas iubeat vitare plagas, quae sidera mundi.*

815

(6, 812-816)

Il cadavere profetizza la fine di Pompeo e dei suoi due figli menzionando le aree geografiche dove essa avrà luogo: la casata del Magno sarà dunque colpita da gravi lutti e nessun luogo sarà più sicuro della Tessaglia, poiché lì nessuno dei tre morirà (vv. 817-820). Detto questo, il soldato reclama in silenzio la morte; grazie ai suoi incantesimi Eritto riesce a farlo stramazzone, dopo di che prepara il rogo. Per rendere più sicuro il cammino di Sesto verso l'accampamento, Eritto con una magia riesce a prolungare la notte, impedendo al sole di sorgere (v. 830: *iussa tenere diem densas nox praestitit umbras*)⁴⁷. In mezzo alle tenebre cala il sipario sulla scena di negromanzia, in cui il resoconto del soldato ha rappresentato come in un film la recente storia di Roma.

6. Eritto, la “vincitrice” del *bellum civile*

Dopo questa analisi della *Erichthosszene* cercheremo ora di capire quale funzione possa avere tale episodio nell'economia del poema e che ruolo assume Eritto nel sistema dei personaggi e nella vicenda. Il nostro discorso si articolerà su alcuni nodi fondamentali di discussione già ampiamente trattati dalla critica a proposito dei quali evidenzieremo le questioni ancora aperte e cercheremo di fornire una nostra interpretazione.

Il primo punto da tenere in considerazione è il rapporto dell'episodio lucaneo con la catabasi di Enea nel sesto libro dell'*Eneide*. Uno dei capisaldi della critica lucanea degli ultimi decenni è la constatazione del continuo e programmatico

⁴⁷ La chiusa del libro VI trova una prosecuzione nell'*incipit* del VII, che descrive il rallentamento del corso del sole prima della battaglia di Farsalo (vv. 1-6). Durante questa lunghissima notte, mentre la natura cerca di opporsi al corso degli eventi, Pompeo sogna il suo glorioso passato (7, 7-44).

tentativo da parte di Lucano di rovesciare ideologicamente il modello di Virgilio. Risale ad A. Thierfelder⁴⁸ la definizione del poeta di Cordova come “anti-Virgilio” e del *Bellum civile* come “anti-Eneide”; a E. Narducci⁴⁹ si deve poi il primo studio approfondito e sistematico sulla questione, che ha portato a risultati molto rilevanti. È innegabile che Lucano abbia preso a modello l’illustre precedente virgiliano, innanzitutto perché Virgilio costituiva il referente obbligato di chiunque volesse comporre un poema epico. Ed è piuttosto evidente il parallelismo fra la *Erichthosscene* e la catabasi di Enea: la posizione nel poema è la medesima, i rassicuranti personaggi del mondo virgiliano (Enea, la Sibilla, Anchise) sono sostituiti da un giovane inetto, dalla più potente delle streghe e dal cadavere di un soldato. Al Lazio, sede del futuro impero romano, si sostituisce la Tessaglia, luogo dove Roma troverà la sua rovina.

Non dobbiamo dimenticare che però anche nel libro V del *Bellum civile* il lettore assiste a una scena di divinazione, questa volta condotta con un metodo “ortodosso”, l’oracolo di Apollo, che dimostra però tutta la sua inadeguatezza nel vaticinare l’imminente catastrofe. Anche in quel caso a interrogare l’oracolo è un personaggio di infima statura morale, Appio; dall’altra parte abbiamo la giovane Femonoe, che, al contrario di Eritto, adempie il proprio compito contro la sua volontà. Lucano ha sdoppiato l’episodio virgiliano in una scena profetica di tipo “tradizionale” (dall’esito però insoddisfacente) e in una scena magica fuori dall’ordinario; e, non disponendo in quest’ultimo caso di un modello letterario adeguato, potrebbe aver preso ispirazione dall’episodio narrato da Plinio il Vecchio avente come protagonista Sesto Pompeo⁵⁰. Anche la storia recente potrebbe dunque avere avuto il suo influsso su Lucano.

Il secondo problema è costituito dalla scelta del personaggio. Eritto non ha precedenti nella letteratura latina; gli studiosi hanno rilevato affinità con altre figure di maghe, come Medea, o esseri furiali come Alletto, senza però riuscire a trovare un modello preciso. Eritto è una creazione originale di Lucano, espressione della sua geniale creatività. Il *Bellum civile* si propone di cantare un evento epocale, la guerra civile, in grado di creare uno spartiacque nella storia; la battaglia di Farsalo, che nell’ottica lucanea costituisce una sorta di *Ground Zero* (mi sia concesso questo parallelo con il fatto più drammatico degli ultimi anni),

⁴⁸ Thierfelder 1934.

⁴⁹ Narducci 1979 e 2002.

⁵⁰ Altri studiosi vedono nella scena di necromanzia l’espressione di un gusto tipico dell’età neroniana; lo stesso Nerone avrebbe praticato questa disciplina, cfr. Suet. *Nero* 34, 4.

vede la fine della *libertas*, della *res publica*, e l'inizio di una tirannide. Il mondo descritto da Lucano è caratterizzato dal radicale sovvertimento dei valori morali frutto delle conquiste dello stato romano; il delitto diventa legalità, ciò che prima era *nefas* ora diventa legittimo; i legami di parentela vengono violentemente distrutti a cominciare dai protagonisti del conflitto, Cesare e Pompeo. Nel libro VI Lucano deve creare una scena profetica che preannunci la battaglia di Farsalo. Non può bastare una maga qualunque, o una del tipo di Medea, figura troppo comune nella letteratura della sua epoca. Per profetizzare la fine della libertà occorre la strega delle streghe, capace di mettersi in contatto con il mondo dei morti e di dominarlo, capace di influire sul corso della storia. Così crea Eritto, strega dai caratteri straordinari e inquietanti e in quanto tale adatta a comunicare a Sesto Pompeo il tracollo cui andrà incontro il partito pompeiano. Il suo rito di negromanzia si pone in antitesi rispetto alla profezia tradizionale e, per bocca del cadavere, permette di svelare la verità in tutta la sua cruda brutalità.

Cerchiamo ora di delineare un ritratto di Eritto. La strega vive ai margini della società, in luoghi interdetti alla gente comune, i cimiteri, ed è attiva di notte. Non ha alcun rispetto verso i legami familiari, perché non esita a straziare la salma di un parente durante la cerimonia funebre. Conosce incantesimi sconosciuti alle altre maghe, ed è continuamente impegnata nella ricerca e nella creazione di nuovi riti. Si compiace che la guerra sia giunta in Tessaglia, perché in questo modo può disporre di un gran numero di cadaveri per i suoi riti magici. È una professionista della morte: abbatte le barriere fra il mondo dei vivi e quello dei morti, priva della vita giovani destinati a vivere ancora e al contrario riporta in vita i cadaveri. Ha un carattere selvaggio e ferino, tale per cui perfino le belve feroci e gli avvoltoi la temono e fuggono al suo arrivo; come questi animali lacera e strazia cadaveri. Nel contempo la strega mantiene la propria identità di donna, come dimostra la descrizione del suo *cultus*.

Eritto presenta caratteristiche speculari a quelle della Pizia Femonoe: quanto quest'ultima viveva in un *locus amoenus* isolato dal resto del mondo, ignara della storia, tanto Eritto, pur collocata per sua volontà ai margini della società, è consapevole di quello che sta accadendo: sa che è in corso una guerra fra Cesare e Pompeo, la quale le fornirà cadaveri per i suoi riti magici, e non vede l'ora che gli stessi capi diventino cadaveri e quindi materia per la sua arte. Per questo, al contrario di Femonoe, Eritto accetta di buon grado di aiutare Sesto, contenta di dare sfoggio della sua "professionalità", di cui va fiera⁵¹.

⁵¹ Ricordiamo che invece Femonoe aveva bollato la curiosità di Appio come *spes improba veri* (5, 130).

Un tratto a nostro parere interessante è il dominio che Eritto ha sulla natura. Potremmo riassumere nel modo seguente la sua giurisdizione. Eritto domina sugli animali, cui strappa i cadaveri dalle fauci (vv. 550-553; 627-628); domina sugli uomini, perché uccide i vivi e riporta in vita i morti (vv. 529-537); domina infine sugli dei, che la temono e la assecondano (vv. 527-528: *omne nefas superi prima iam voce precantis / concedunt carmenque timent audire secundum*). L'unico limite al potere di Eritto è posto dalla Fortuna, che le impedisce di mutare il corso degli eventi, come lei stessa ammette (vv. 611-615).

Eritto gode perciò di un dominio assoluto sulla natura, che nel poema lucaeo appare perfettamente coinvolta nella storia. La guerra civile, che lacera al suo interno l'integrità dello stato, è da lei riprodotta con i suoi riti magici, in cui hanno gran parte lo strazio di cadaveri e il cannibalismo. La sua attività dunque si iscrive anche nell'ambito umano, il che suscita ancora più orrore nel lettore, che in quanto essere umano si può identificare con le sue vittime⁵².

La strega è la vera "vincitrice" della guerra civile, perché aspetta il momento di poter straziare sia il cadavere di Cesare che quello di Pompeo: *hic ardor solusque labor, quid corpore Magni / proiecto rapiat, quos Caesaris involet artus* (vv. 587-588)⁵³. Ecco che cosa produrrà il conflitto: solo un cumulo di cadaveri di cui la strega sarà la regina. Dopo il rito di negromanzia Eritto scompare dalla scena assieme al cadavere. Non la vedremo più nel poema (o almeno nella parte che di esso ci è rimasta). La scena di cui è stata protagonista non ha ripercussioni sull'azione, ma nel poema essa ha un ruolo importante, che non consiste soltanto nel "colorare pessimisticamente tutta la vicenda narrata"⁵⁴, bensì di predisporre il lettore al racconto della battaglia di Farsalo nel libro successivo. La struttura drammatica dell'episodio ha lo scopo di creare aspettativa; il lettore sa bene che cosa accadrà poi ma di fronte alla *Erichthosszene* non può che restare sulle spine.

⁵² Cfr. Hömke 2006, 178-179: "Deren (sc. Erichthos) konkurrenzlose Grausamkeit resultiert nicht etwa aus nochmaliger Steigerung des Aktionsradius, sondern gerade aus einer bewusster Einschränkung ihrer Handlungen auf die menschlich erfahrbare Ebene. An die Stelle ... märchenhafter kosmischer Zauberspielchen treten sadistischer Mord, Leichenschändung und Kannibalismus, Handlungen also, die sich knapp innerhalb des menschlichen Erfahrungsspielraums bewegen und dem Leser Identifikationsmöglichkeiten als potentiell Opfer bieten".

⁵³ Cfr. Korenjak 1996 *ad loc.*, 160: "Das Bild, das die zwei Kontrahenten einer dritten, noch schlimmeren Macht unterworfen und im Unglück vereint zeigt, hat ... eine gewisse Aussagekraft, als der Bürgerkrieg, wie auch die tote Soldate feststellt (810f.), sie schließlich beide vernichten wird".

⁵⁴ Paoletti 1963, 25.

Per concludere Eritto incarna il sovvertimento dei valori e il *nefas* della guerra civile. Questo tragico avvenimento travolge in modo irreversibile la storia umana, facendo del mondo un cumulo di rovine e cadaveri. Se l'*Eneide* e, più in generale, la poesia augustea aveva rappresentato gli *odia fraterna* lasciando intravedere una prospettiva di felicità e di pace, nel *Bellum civile* la guerra civile fra Cesare e Pompeo non costituisce che un anello della catena di lotte fratricide che hanno insanguinato e insanguineranno Roma. Sulla base di questo la profezia del cadavere e la scena di necromanzia acquisisce un valore universale, in quanto priva di temporalità, come atemporali sono Eritto e il cadavere del soldato, nel quale convergono passato, presente e futuro. La sete del *regnum* porta alla rovina sia i capi che la totalità dei *cives*, e la scena di negromanzia vuole mostrarne in diretta le conseguenze. Su tutto e tutti trionfa Eritto, donna e belva, essere umano e non umano, che si prende gioco degli uomini e degli dei.

Parte terza
I personaggi mitologici

CAPITOLO IX *SAXIFICA MEDUSA*

1. L'excursus su Medusa (9, 619-699)

Il nucleo del libro IX del *Bellum civile* è costituito dalla lotta di Catone contro le forze della natura: dopo aver assunto in seguito alla morte di Pompeo il comando dell'esercito repubblicano, egli intraprende con un manipolo di uomini una difficoltosa marcia nel deserto libico¹ allo scopo di aggirare via terra le Sirti² e ricongiungersi all'esercito di Giuba. Questo percorso, ostacolato dalla sete, dal caldo e soprattutto dalla minaccia di pericolosi serpenti, costituisce per Catone una sorta di *aristia* in cui egli dà prova della sua *virtus* (9, 368-949). In particolare, il celebre *Schlangenepisode* del *Bellum civile*, ovvero la lotta di Catone e dei suoi uomini contro i rettili, il cui veleno conduce rapidamente alla morte molti dei soldati, ha suscitato vivo interesse da parte della critica³. D'altro canto esso ha distolto l'attenzione dalla sezione immediatamente precedente, in cui Lucano racconta l'*aition* sull'origine dei serpenti. Secondo questo racconto essi sarebbero nati dalla testa di Medusa, il mitico mostro il cui sguardo era in grado di pietrificare gli uomini. Il sangue guizzato fuori dal suo capo troncato da Perseo avrebbe contaminato quella terra e avrebbe dato origine a questi animali⁴.

¹ La marcia di Catone nel deserto, testimoniata dalle fonti storiche, doveva essere narrata da Livio, come si ricava dalla *periocha* 112: *Praeterea laboriosum M. Catonis in Africa per deserta cum legionibus iter et bellum a Cn. Domitio adversus Pharnacem parum prospere gestum continet*. Narducci 2002, 405 mette in rapporto questa sezione del *Bellum Civile* con il poemetto perduto di Albinovano Pedone sul viaggio dell'esercito di Germanico nel mare del Nord (ancora inesplorato) e individua modelli letterari nel racconto della marcia degli Argonauti nelle Sirti di Apollonio Rodio e nelle narrazioni sulle imprese di Alessandro Magno (su questo parallelismo fra il Catone lucaneo e la figura del Macedone ancora Narducci 2002, 407-411). Secondo Kebric 1976 la fonte principale di questa sezione lucanea sarebbe l'episodio storico della marcia di Ofella di Cirene nel deserto libico narrato da Duride di Samo.

² 9, 368-373: *His igitur depulsa locis eiectaque classis / Syrtibus haud ultra Garamantidas attingit undas, / sed duce Pompeio Libyae melioris in oris / mansit. At inpatiens virtus haerere Catonis / audet in ignotas agmen committere gentes / armorum fidens et terra cingere Syrtim*.

³ Nell'ampia bibliografia segnaliamo Raschle 2001 e i commenti di Wick 2004 e Seewald 2008 al libro IX; utili anche Viarre 1982 e Kebric 1976.

⁴ L'excursus su Medusa è stato analizzato solo da Fantham 1992 e Papaioannou 2005. Le due studiose si sono concentrate soprattutto sul valore simbolico della Gorgone e sul

Del *Medusa-Excursus* colpisce innanzitutto la lunghezza (vv. 619-699, ben un'ottantina di versi): già Francken nel suo commento al *Bellum civile* la giudicava eccessiva e tale da distogliere l'attenzione del lettore dalle gesta eroiche di Catone⁵. In realtà, come cercheremo di dimostrare, il mito di Medusa non è slegato dalla celebrazione della virtù del condottiero, anzi è funzionale alla celebrazione di Catone anche in un contesto mitologico⁶. L'*aition* è inoltre degno di attenzione perché protagonista ne è una figura femminile, per quanto non si tratti né di un personaggio storico, né di un personaggio inventato dal poeta, bensì di una creatura mitologica. In questo capitolo cercheremo perciò di esaminare la figura della Gorgone in quanto personaggio femminile e di individuare un possibile legame fra l'episodio storico e il mito.

2. L'*aition* sull'origine dei serpenti e la versione di Ovidio

L'inserimento di intermezzi mitologici non è frequente nel *Bellum civile*, anche se non del tutto assente: già nel libro IV, anch'esso ambientato in Libia, il poeta aveva narrato il mito di Ercole e Anteo per spiegare la denominazione *Antaei regna*, indicante una parte della Libia stessa (4, 589-660); inoltre, all'interno del libro IX, Lucano colloca anche una breve digressione mitologica sulla palude di

rapporto intertestuale del brano lucaneo con le *Metamorfosi* di Ovidio. Segnaliamo inoltre Suratteau 1980, studio tuttavia poco approfondito.

⁵ "Narratio longa de Medusa interemta nimis nos abducit a fatis Catonis, iam natura Africae et Gorgonis (619-658) abruptis. Potissimum molestae nobis sunt hae ambages, quia haec cum pulvisculo tantum et doctrina aliunde arcessita a nobis intelleguntur; lectoribus antiquis, qui non offerebantur miraculis priscis, poetarum arte illustratis, grata haec erant et familiaria, ut tota poesis Romanae historia docet" (Francken ad 9, 659-699, p. 192). Secondo Fantham 1992, 96 il mito di Medusa "it is ... a move away from the continuing tests of Cato's self-generated wisdom, to a contest which, however grim, was long since decided in favour of the human hero".

⁶ Cfr. Raschle 2001, 177. Non siamo perciò d'accordo con Johnson 1987, 48, secondo il quale il mito di Medusa avrebbe una funzione per così dire di intrattenimento: "The myth serves as an easy, graceful transition to the horrors that Cato and his devoted band are about to encounter". Per Eldred 2000 l'*excursus* su Medusa e il catalogo dei serpenti avrebbero la funzione di distogliere l'attenzione dalla responsabilità di Catone per la morte dei suoi uomini. Secondo l'orientamento critico decostruzionista l'atteggiamento passivo di Catone di fronte alla morte dei soldati sarebbe da intendere come l'indizio dell'impotenza della sua virtù, incapace di fronteggiare la realtà. Narducci 2002, 416ss. ha invece dimostrato come Catone non sia solo *spectator* (9, 889) dei travagli dei soldati, bensì, pur restando indenne dal morso dei rettili, dia egli per primo l'esempio di come affrontare i *labores* del viaggio.

Tritone e sul giardino delle Esperidi (vv. 348-367). Nel momento in cui si accinge a narrare l'*aition* sull'ofiogenesi, Lucano è consapevole di cambiare provvisoriamente il tema del suo cantare: dalla storia passa al mito, dichiarando che una leggenda ha diffuso fra gli uomini una spiegazione non veritiera sull'origine dei rettili e che non gli resta che proporre questa, dato che non è in grado di trovare una spiegazione valida. La *recusatio* da parte del poeta della veridicità del mito che sta per narrare (cfr. v. 623: *fabula pro vera decepit saecula causa*), un *topos* della poesia didascalica, funge qui da pretesto per la narrazione del mito di Medusa e Perseo⁷:

*Cur Libycus tantis exundet pestibus aer
fertilis in mortes aut quid secreta nocenti* 620
*miscuerit natura solo, non cura laborque
noster scire valet, nisi quod volgata per orbem
fabula pro vera decepit saecula causa.*

(9, 619-623)

Secondo Nicandro di Colofone (metà del II sec. a. C.), il cui poemetto didascalico *Theriakà* è stato da tempo riconosciuto come una delle fonti di Lucano per questa sezione del poema (anche attraverso la mediazione del suo traduttore latino Emilio Macro)⁸, i serpenti avevano avuto origine dal sangue dei Titani. Lucano riprende l'*aition* da Apoll. Rh. 4, 1513-1517 e da Ovidio, che costituisce il suo principale referente. Al racconto dell'ofiogenesi il poeta augusteo dedica tuttavia soltanto pochi versi (Ov. *met.* 4, 617-620)⁹; il suo intento è invece narrare l'intera storia di Medusa, cercando di spiegare l'origine

⁷ Anche nel caso della palude di Tritone l'*excursus* mitologico è preceduto da una manifestazione di scetticismo da parte del poeta (v. 348: *ut fama*), corretta poi ai vv. 359-360: *invidus, annoso qui famam derogat aevo, / qui vates ad vera vocat*. Commenta a tale proposito Wick 2004 *ad loc.*, 135: "Lukans Bemerkung ist als Äußerung eines Dichters über Dichtung bemerkenswert, weil hier *vates* und *vera* ganz offen voneinander getrennt werden". È interessante notare che Lucano segnala come non veritieri i racconti mitologici, ma nel contempo in qualità di poeta si riserva il diritto di narrarli.

⁸ Si vedano in proposito Cazzaniga 1957; Raschle 2001, 60-74.

⁹ *Cumque super Libycas victor penderet harenas / Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae / quas humus exceptas varios animavit in angues; / unde frequens illa est infestaque terra colubris.*

della sua bruttezza¹⁰. Ovidio comincia a raccontare il mito di Medusa e di Perseo dal momento in cui l'eroe fa ritorno dalla Libia dopo l'uccisione della Gorgone, di cui utilizza il capo mozzato, che conserva anche dopo la morte i suoi poteri, per trasformare in montagna Atlante (Ov. *met.* 4, 604-662). A questo punto si colloca la lotta con il mostro marino che aveva fatto prigioniera Andromeda, la quale in seguito diventerà la sposa di Perseo (Ov. *met.* 4, 663-764). Durante il banchetto nuziale, su richiesta dei commensali, l'eroe racconta della sua lotta con Medusa e della sua vittoria (Ov. *met.* 4, 765-789). Segue infine la narrazione di una parte del mito poco conosciuta, che probabilmente Ovidio derivò da qualche accenno presente in altre opere. Prima di diventare un terribile mostro Medusa era una giovane molto bella, contesa da numerosi pretendenti. Un giorno, mentre si trovava nel tempio di Minerva, fu rapita all'improvviso da Nettuno, che le usò violenza. La dea, non riuscendo a tollerare questa violazione della sua dimora, punì la giovane tramutandone i capelli, la cosa più bella che aveva, in serpenti e facendo sì che il suo sguardo pietrificasse chiunque le stesse davanti. Ecco come Ovidio racconta questo episodio del mito:

<i>Ante expectatum tacuit tamen; excipit unus</i>	790
<i>ex numero procerum quaerens, cur sola sororum</i>	
<i>gesserit alternis immixtos crinibus angues.</i>	
<i>Hospes ait: 'Quoniam scitaris digna relatu,</i>	
<i>accipe quaesiti causam. Clarissima forma</i>	
<i>multorumque fuit spes invidiosa procorum</i>	795
<i>illa, neque in tota conspectior ulla capillis</i>	
<i>pars fuit; inveni, qui se vidisse referret.</i>	
<i>Hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae</i>	
<i>dicitur: aversa est et castos aegide vultus</i>	
<i>nata Iovis texit, neve hoc inpune fuisset,</i>	800
<i>Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.</i>	
<i>Nunc quoque, ut adtonitos formidine terreat hostes,</i>	
<i>pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues'.</i>	

(Ov. *met.* 4, 790-803)

¹⁰ Il mito di Medusa non era estraneo al genere epico, dal momento che è presente già in Omero (*Il.* 8, 349) e in Esiodo (*Th.* 274-283, *Scut.* 216-240). Sul tema si vedano Murgatroyd 2007, 105-109 e 161-164; Mack 2002; Wilk 2000.

La versione ovidiana condensa in pochi versi il racconto relativo al passato di Medusa e cerca di orientare verso quest'ultima la pietà del lettore¹¹. La giovane infatti subisce violenza da un dio e, nonostante questo, viene terribilmente punita; dalla bellezza precipita nella mostruosità. Nel suo racconto Perseo si sofferma però solo brevemente sulla vicenda allo scopo di non sminuire la sua vittoria su Medusa-mostro.

Dal racconto eziologico sull'origine delle chiome di serpenti di Ovidio Lucano eredita l'importante dato della femminilità di Medusa, una femminilità che viene degradata alla condizione bestiale proprio nell'elemento che ne è più caratteristico, i capelli¹². Nel contempo il mito lucaneo di Medusa presenta un'importante differenza rispetto al precedente di Ovidio: laddove il poeta augusteo aveva lasciato ampio spazio a Perseo, Lucano fa invece della Gorgone la protagonista, dandole un rilievo fino a questo momento sconosciuto e relegando così l'eroe in secondo piano¹³.

Ma vediamo ora l'*aition* nel suo insieme, che presenta una struttura ben articolata. Essa potrebbe essere così schematicamente riassunta:

- 1) vv. 619-623: proemio che introduce la questione e *recusatio*.
- 2) vv. 624-628: descrizione del regno di Medusa, collocato nell'estremo occidente.
- 3) vv. 629-635: Medusa racchiude in sé la *natura nocens*, sia da viva che da morta.
- 4) vv. 636-658: sezione aretologica sui poteri di Medusa e catalogo delle sue imprese.
- 5) vv. 659-677: ingresso sulla scena di Perseo, che sconfigge Medusa.
- 6) vv. 678-683: la capacità di pietrificare di Medusa anche da morta.
- 7) vv. 684-689: il volo di Perseo dal regno di Medusa fino alla Libia.
- 8) vv. 690-699: la Libia attuale e i suoi serpenti.

¹¹ Murgatroyd 2007, 109.

¹² Suratteau 1980, 170 osserva che l'insistenza sulla chioma di serpenti da parte di Lucano fa apparire Medusa "comme une monstrueuse perversion de la femme dans ce qu'elle présente de plus féminin".

¹³ Cfr. Fantham 1992, 96: "... it is not the traditional male hero, but the evil and powerful female Medusa that inspires Lucan". Ciò si può desumere anche dal v. 655, in cui si afferma che fu Medusa, e non Perseo a pietrificare Atlante: in questo modo il ruolo dell'eroe viene ridimensionato.

3. Il regno e le imprese di Medusa (9, 624-663)

Con la descrizione del regno di Medusa l'attenzione del lettore viene spostata dagli eventi storici narrati e proiettata in un passato mitico. I primi versi dell'*aition* localizzano il regno nell'estremo occidente, come si legge già in Esiodo *Th.* 274. Il territorio dominato dalla mostruosa creatura è caratterizzato da calore e aridità, nonché sterilità e completa assenza di vegetazione¹⁴:

Finibus extremis Libyes, ubi fervida tellus
accipit Oceanum demisso sole calentem, 625
squalebant late Phorcnydos arva Medusae,
non nemorum protecta coma, non mollia suco,
sed dominae voltu conspectis aspera saxis.
Hoc primum natura nocens in corpore saevas
eduxit pestis: illis e faucibus angues 630
stridula fuderunt vibratis sibila linguis,
femineae qui more comae per terga soluti
ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae:
surgunt adversa subrectae fronte colubrae
vipereumque fluit depexo crine venenum. 635

(9, 624-635)

Nel regno di Medusa terra e mare sono bruciati dal calore (cfr. v. 624: *fervida tellus* con v. 625: *Oceanum ... calentem*), poiché il sole si tuffa in acqua e in questo modo la riscalda¹⁵. Il territorio è costituito esclusivamente da rocce in conseguenza dell'azione pietrificatrice dello sguardo di Medusa; pertanto non vi è possibilità alcuna di praticare l'agricoltura. Il paesaggio è dunque modellato dall'azione della sua *domina* e connotato come un *locus horribilis*, dove la natura è del tutto ostile. Esso anticipa lo scenario del deserto in cui si muoverà da protagonista Catone¹⁶.

¹⁴ Si confronti il v. 626 (*squalebant ... arva Medusae*) con la descrizione dei campi incolti in Verg. *georg.* 1, 507: *arva ... squalebant*).

¹⁵ Si confronti la descrizione della terra di Atlante in Ov. *met.* 4, 632b-634: *ultima tellus / rege sub hoc et pontus erat, qui Solis anhelis / aequora subdit equis et fessos excipit axes*.

¹⁶ I regni dell'estremo occidente erano in genere rappresentati come giardini fioriti e la versione ovidiana del mito di Atlante e Medusa non si discosta da questa tradizione:

Il poeta passa poi alla descrizione fisica di Medusa. Nel suo corpo è racchiusa la forza rovinosa della *natura nocens*, che operò per la prima volta proprio all'interno di esso. L'abilità della natura ha fatto sì che dalla gola di Medusa uscissero serpenti che le ricadono sulle spalle flagellando il collo e generando in lei piacere. Questa attenzione verso la sua "acconciatura", come se si trattasse di una donna e non di un mostro, è un'eredità di Ovidio, che di Medusa aveva svelato l'origine umana; e al v. 632 i serpenti sono assimilati a una vera e propria acconciatura muliebre: *femineae ... more comae*¹⁷. Il poeta parla perfino di un pettine, dal quale gronda veleno di vipere. Questo dato parrebbe provenire da *Ov. met.* 4, 771 e 792, ma anche dalla suggestione esercitata dall'aspetto generalmente attribuito alle Furie, che erano anguicrinite e utilizzavano i serpenti come fruste (cfr. v. 633: *flagellabant*)¹⁸.

La sezione successiva descrive invece gli straordinari poteri del suo sguardo, in grado di rendere pietra chiunque ne fosse colpito:

*Hoc habet infelix, cunctis impune, Medusa,
quod spectare licet: nam rictus oraque monstri
quis timuit? Quem, qui recto se lumine vidit,
passa Medusa mori est? rapuit dubitantia fata
praevenitque metus: anima periere retenta
membra nec emissae riguere sub ossibus umbrae.*

640

(9, 636-641)

Medusa è definita *infelix*, aggettivo cui pare opportuno dare il significato attivo di "apportatrice di rovina"¹⁹: la Gorgone è infatti descritta come un mostro

pertanto, come osserva Wick 2004 ad 9, 627 si potrebbe vedere nella descrizione lucanea una sorta di *Gegendarstellung* rispetto al modello ovidiano.

¹⁷ Osserva a tale proposito Wick 2004, 255: "Lukans Porträt der Medusa endet mit einem komischen Detail: das Ungeheuer läßt seinen grässlichen Schlangenhaaren kokett Pflege angedeihen ... In Analogie zu Öl und Parfum (Catull. 66, 77) fließt dabei Schlangengift über ihre Haarpracht".

¹⁸ In *Ov. met.* 4, 454 le Furie pettinano le loro chiome di serpenti: *de ... suis atros pectebant crinibus angues*. Raschle 2001, 188 ipotizza inoltre un influsso delle raffigurazioni iconografiche di Medusa di età ellenistica e romana, che raffigurano il mostro con chiome serpentine.

¹⁹ Non crediamo si possa attribuire qui il significato di "infelice", come propongono Ziegler 1956, 1636 e Seewald *ad loc.*, 340 (quest'ultimo individua nell'aggettivo un'allusione ad Ovidio), dal momento che la rappresentazione lucanea di Medusa non

pericoloso, dai poteri dannosi per l'uomo e dall'aspetto temibile. Della straordinaria facoltà di rendere pietra era priva soltanto la chioma, unica parte che si potesse guardare senza essere pietrificati²⁰. Il suo sguardo riusciva ad avere la meglio perfino sulla paura e sulla morte, il cui arrivo la pietrificazione era in grado di anticipare²¹. Medusa non uccide, bensì ferma chiunque osservi in uno stato intermedio fra la vita e la morte, poiché alla vittima non è lasciato nemmeno il tempo di morire. Al confronto con lei la pericolosità di creature come le Eumenidi, Cerbero e l'Idra devono essere ridimensionate:

*Eumenidum crines solos movere furores,
Cerberos Orpheo lenivit sibila cantu,
Amphitryoniades vidit, cum vinceret, hydram:
hoc monstrum timuit genitor numenque secundum* 645
*Phorcys aquis Cetoque parens ipsaeque sorores
Gorgones; hoc potuit caelo pelagoque minari
torporem insolitum mundoque obducere terram.
E caelo volucres subito cum pondere lapsae,
in scopulis haesere ferae, vicina colentes* 650
*Aethiopum totae riguerunt marmore gentes.
Nullum animal visus patiens ipsique retrorsum
effusi faciem vitabant Gorgonos angues.
Illa sub Hesperiiis stantem Titana columnis* 655
*in cautes Atlanta dedit caeloque timente
olim Phlegraeo stantis serpente gigantas
erexit montes bellumque inmane deorum
Pallados e medio confecit pectore Gorgon.*

(9, 642-658)

I mostri qui menzionati sono, come Medusa, provvisti di serpenti: le Eumenidi erano anguicrinite, Cerbero aveva lingue di serpente nelle sue tre fauci e pure l'idra aveva sette teste di serpente. Queste terribili creature non riescono però a

appare volta come quella ovidiana a suscitare la pietà del lettore, quanto piuttosto il suo orrore.

²⁰ Più avanti si dirà che nemmeno i serpenti osavano ricaderle sugli occhi per paura di rimanere pietrificati (v. 634).

²¹ La facoltà di dominare la morte è anche di Eritto, capace di risvegliare un cadavere e di farlo morire un'altra volta solo dopo il suo rito di negromanzia.

reggere il confronto con la Gorgone, il cui straordinario potere faceva paura anche alla sua famiglia (vv. 645-646). La descrizione dell'azione pietrificante di Medusa culmina con un'affermazione paradossale: persino i serpenti della sua chioma evitano il suo sguardo per timore di essere mutati in pietra (vv. 652-653)²²!

Il *Leitmotiv* di questi versi è perciò la potenza invincibile di Medusa, mostro temibile in grado di fermare il mondo intero, animali e uomini, nella pietra. Allo scopo di intensificare questa immagine Lucano introduce una significativa variazione rispetto alla tradizione precedente. Uomini e animali si tramutano in pietra perché Medusa li guarda, e non perché essi guardano Medusa²³; in questo modo Lucano conferisce per la prima volta alla Gorgone una connotazione attiva. La sezione aretologica dell'*excursus* Lucano si conclude con il ricordo della trasformazione in monti di Atlante e dei Giganti (vv. 654-658)²⁴, che pose fine a una guerra che il poeta definisce *bellum inmane* (v. 657)²⁵; e si noti che nel momento in cui compì queste imprese era ormai ridotta a un ornamento per lo scudo di Atena, il cosiddetto *gorgoneion*. Medusa era già morta, ma riuscì ugualmente a porre fine alla lotta fra le divinità, più potente di Perseo, più potente di Atena.

4. Il mito di Perseo

Dopo la descrizione del territorio di Medusa e il catalogo delle sue imprese inizia il vero e proprio racconto sull'origine dei serpenti di Libia, il cui protagonista assieme alla Gorgone è Perseo. Il mito prende avvio dalla nascita dell'eroe, figlio di Danae, la quale, rinchiusa in una torre²⁶, si unisce a Zeus: il padre degli dei,

²² Nella descrizione lucanea Medusa appare dunque sdoppiata fra i serpenti della sua chioma e il resto del corpo, che paiono essere indipendenti da esso. Wick 2004, 260 nota che Lucano riprende qui un'abitudine di Ovidio, che amava rappresentare parti del corpo in modo autonomo rispetto al resto.

²³ Questo Lucano specifica ai vv. 627-628: *squalebant ... arva Medusae, / non nemorum protecta coma, non mollia suco, / sed dominae voltu conspectis aspera saxis*.

²⁴ Cfr. *Ov. met.* 4, 621-663.

²⁵ La lotta fra i Giganti viene menzionata più volte nel *Bellum civile* in quanto la guerra civile è messa in rapporto con le guerre fra le divinità per il dominio del mondo (cfr. ad esempio 1, 35ss. e 7, 144-150).

²⁶ L'oracolo aveva predetto che Acrisio, padre di Danae, sarebbe stato ucciso da suo nipote: pertanto, pur di impedire qualsivoglia discendenza, la donna era stata rinchiusa assieme al piccolo Perseo in una cassa che fu poi gettata in mare. Essa fu poi trovata dal pescatore Ditti.

pur di raggiungerla, si trasforma in una pioggia d'oro. Da questa unione nasce Perseo:

Quo postquam partu Danaes et divite nimbo
ortum Parrhasiae vexerunt Persea pinnae 660
[Arcados auctoris citharae liquidaeque palaestrae]
et subitus praepes Cyllenida sustulit harpen,
harpen alterius monstri iam caede rubentem,
[a Iove dilectae fuso custode iuvencae,]
auxilium volucris Pallas tulit innuba fratri 665
pacta caput monstri terraeque in fine Libyssae
Persea Phoebeos converti iussit ad ortus
Gorgonos averso sulcantem regna volatu
et clipeum laevae fulvo dedit aere nitentem,
in quo saxificam iussit spectare Medusam. 670

(9, 659-670)

La storia di Perseo è qui condensata in pochi versi: dopo un rapidissimo accenno all'unione di Danae con la pioggia d'oro, Lucano passa a raccontare l'impresa dell'uccisione di Medusa. Trasportato nel regno della Gorgone dalle ali di Mercurio, Perseo riesce a uccidere il mostro con uno stratagemma ideato da Atena: l'eroe deve guardare l'immagine di Medusa riflessa in uno scudo bronzeo al fine di evitarne lo sguardo pietrificatore²⁷. Solo con questo espediente sarebbe possibile coglierla di sorpresa, dal momento che nemmeno nel sonno è inattiva. Perennemente svegli sono i serpenti della sua chioma (v. 672: *vigilat pars ... comarum*), che le difendono il capo:

Quam sopor aeternam tracturus morte quietem
obruit haud totam: vigilat pars magna comarum
defenduntque caput protenti crinibus hydri,
pars iacet in medios voltus oculique tenebras.

(9, 671-674)

²⁷ *Saxificus* è normale attributo di Medusa (cfr. *Ov. met.* 5, 217 e *Ibis* 551; pure *Sen. Herc.f.* 902).

L'aiuto di Pallade si rivela dunque decisivo per l'uccisione del mostro. È lei a guidare la mano dell'eroe, preso dal terrore, permettendogli così di trancare il capo di Medusa:

Ipsa regit trepidum Pallas dextraque trementem 675
Perseos aversi Cyllenida derigit harpen
lata colubriferi rumpens confinia colli.
Quos habuit voltus hamati volnere ferri
caesa caput Gorgon! Quanto spirare veneno
ora rear quantumque oculos effundere mortis! 680
Nec Pallas spectare potest voltusque gelassent
Perseos aversi, si non Tritonia densos
sparsisset crines texissetque ora colubris.

(9, 675-683)

Nemmeno la sua natura divina permette ad Atena di essere immune dallo sguardo di Medusa; per questo non le resta che usare l'inganno, e decide di coprire gli occhi del mostro con la chioma di serpenti. Come era stato anticipato nella sezione relativa alle sue imprese, anche il capo troncato mantiene l'aspetto terribile del mostro vivo e la capacità di pietrificare. È per questo motivo che per volere di Atena Perseo vola recando con sé la testa di Medusa non sui cieli d'Europa (troppi danni avrebbe causato in una regione così popolosa), bensì su quelli della Libia, terra deserta e sterile:

Aliger in caelum sic rapta Gorgone fugit.
Ille quidem pensabat iter propiusque secabat 685
aera, si medias Europae scinderet urbes:
Pallas frugiferas iussit non laedere terras
et parci populis: quis enim non praepete tanto
aethera respiceret? Zephyro convertitur ales
itque super Libyen, quae nullo consita cultu 690
sideribus Phoeboque vacat: premit orbita solis
exuritque solum nec terra celsior ulla
nox cadit in caelum lunaeque meatibus obstat,
si flexus oblita vagi per recta cucurrit
signa nec in borean aut in noton effugit umbram. 695
Illa tamen sterilis tellus fecundaque nulli

*arva bono virus stillantis tabe Medusae
conciunt dirosque fero de sanguine rores,
quos calor adiuvit putrique incoxit harenae.*

(9, 684-699)

Quando Perseo giunse nell'infecunda terra libica, questa accoglie il veleno che stilla dal capo ed esso, mescolandosi alla sabbia rovente, genera i rettili.

5. Medusa e la “*nekyia*” di Catone nel deserto

Dopo questa disamina dell'*excursus* mitologico su Medusa cercheremo di riassumere le caratteristiche di questa mostruosa figura, per dare una possibile spiegazione alla sua presenza nel *Bellum civile*.

Ciò che colpisce in primo luogo della Gorgone è il suo carattere inquietante: con il suo incrocio di umano e di bestiale incarna infatti tutto ciò che è mostruoso, lontano dalle normali categorie di classificazione. La sua figura simboleggia un disordine tra i vari elementi cosmici. Quello che caratterizza Medusa è infatti una condizione non ben definita, la collocazione intermedia fra due stati. Dominando incontrastata sulla sua terra, con il suo sguardo può bloccare in uno stato intermedio fra la vita e la morte chiunque lei guardi, senza risparmiare nemmeno la sua famiglia. Quando Perseo le tronca il capo, la Gorgone è in un momento intermedio fra veglia e sonno (non è del tutto addormentata, poiché i serpenti del suo capo sono svegli); e perfino da morta è paradossalmente ancora viva, dal momento che il suo capo mozzato, incastonato nello scudo di Pallade, conserva la capacità di pietrificare e consente a Perseo di compiere grandi imprese. Inoltre proprio lei che da viva riduceva a pietra ogni cosa, pure da morta conserva una potenzialità vivificatrice, poiché dal suo collo colerà il veleno che darà vita ai serpenti, nonostante l'aridità e la sterilità della terra libica. I diretti discendenti di Medusa affliggono con il veleno i soldati di Catone, che pure si sentono in un momento di incertezza fra la vita e la morte, come dichiarano, quasi impazienti di morire, nel loro lamento: *patimur cur segnia fata / in gladios iurata manus?* (9, 849-850). La stessa regione desertica popolata dai rettili è una regione di transizione, situata fra la zona torrida e le Sirti, luogo dal carattere ibrido perché, come dichiara più volte il poeta, non è né terra né mare (cfr. 9, 859-869a)²⁸.

²⁸ Sulla natura delle Sirti cfr. anche 9, 303ss.; v. 710: *ambiguae ... Syrtidos arva*.

La Fantham ha messo in evidenza che Medusa è il simbolo del male della guerra civile e che la “frontalità” del suo micidiale sguardo, sua caratteristica precipua, rievoca lo scontro frontale fra parenti e la sua empietà²⁹. In particolare l’espressione *adversa ... fronte* (9, 633) richiama per la studiosa più situazioni del *Bellum civile* in cui membri della stessa famiglia si fronteggiano in battaglia³⁰. A nostro parere Medusa incarna il *bellum civile* non tanto per questo motivo, quanto piuttosto per la sua condizione straordinaria e per quel caos fra i comuni criteri di classificazione del cosmo, che richiamano la perversione di valori e lo sconvolgimento causati dal conflitto.

Ma Medusa potrebbe simboleggiare anche il superamento da parte dell’uomo di determinati confini. Nel *Bellum civile* questo si lega strettamente al carattere esemplare del viaggio di Catone nel deserto libico e alla sua specularità con il soggiorno di Cesare in Egitto narrato nel libro X³¹. L’impresa di Catone, tormentata dal caldo, dalla sete e dai serpenti, si contrappone al soggiorno di Cesare alla corte di Alessandria, caratterizzato invece dal lusso e dai piaceri. Se il viaggio di Cesare si può considerare come un processo di degenerazione morale, il *durum iter* di Catone si configura invece come un’ascesa verso la saggezza, superato il quale l’uomo può assurgere a una condizione superiore, quella del *sapiens*. Ciò emerge chiaramente dal discorso che Catone rivolge ai suoi soldati prima di intraprendere il viaggio (9, 379-394a): egli afferma che solo chi ama veramente la patria è disposto a pagare il prezzo di attraversare un territorio arido e infestato dalla presenza di velenosi serpenti e di rinunciare quindi alla *animae dulcedo* (v. 393) che porta necessariamente alla servitù (v. 394: *ad dominum*). Come è stato già osservato, si può qui facilmente rintracciare la presenza del mito filosofico di Eracle al bivio e della sua scelta fra la via della virtù e quella del piacere³².

Uno degli ostacoli alla scalata verso la saggezza è costituito dai serpenti, nefasta discendenza di Medusa, mostro capace di degradare tutto ciò che è vivo a litosfera, ossia a una forma di non vita. La scelta della Gorgone da parte di Lucano potrebbe essere motivata anche da questa specifica valenza del mito, che trova riscontro nella precedente tradizione letteraria: Medusa rappresenta ciò che può bloccare il percorso di Catone verso la *sapientia*.

²⁹ Sulla figura mitologica di Medusa e sulla simbologia ad essa collegata si veda Vernant 1987.

³⁰ Fantham 1992, 101.

³¹ Cfr. Berti 2000, 24, secondo il quale i libri IX e X costituiscono una diade saldamente strutturata in quanto operano un confronto fra la vicende di Catone e quelle di Cesare.

³² Cfr. Moretti 1999.

Una prova può a nostro parere essere costituita da un passo della *nekyia* di Ulisse nell'*Odissea* (*Od.* 11, 628-640). È bene ricordare che una delle tante interpretazioni dell'eroe greco in epoca romana lo concepiva come un modello di saggio, come *exemplar* morale positivo³³. Ulisse aveva infatti affrontato mille avversità, aveva esplorato mondi sconosciuti, non si era fatto travolgere dalla sorte; particolarmente significativa a questo proposito è l'epistola che Orazio indirizza a Lollio (*epist.* 1, 2). Qui il poeta esalta Ulisse come modello di saggio allo scopo di mettere in guardia il suo interlocutore, che si muove in un mondo popolato da Sirene e da maghe pronte ad adescarlo. Inoltre l'eroe greco era considerato dagli stoici come un modello di saggio³⁴; lo stesso Seneca, che pure tiene verso di lui un atteggiamento ambiguo³⁵, riconosce in Ulisse e in Eracle due modelli di saggi, che tuttavia vengono superati da Catone (*const.* 2, 1-3)³⁶.

Abbiamo già rilevato la presenza nel libro IX del *Bellum civile* dell'archetipo filosofico di Eracle; ora vedremo in che senso è presente anche il modello di Ulisse e, in particolare, del suo viaggio negli Inferi. Nel suo studio dedicato all'accostamento Eracle / Catone nel poema lucaneo quali modelli di saggezza, Gabriella Moretti ha osservato che alcune caratteristiche della terra libica nel libro IX hanno aspetti in comune con il mondo infero³⁷. Al v. 36 viene menzionato il Tenaro, considerato la porta dell'oltretomba, e ricordato Palinuro; ai vv. 355-356 il poeta nota che il fiume Lethon arriva in Africa dalle regioni ctonie (*Lethon tacitus ... amnis / infernis, ut fama, trahens obliviam venis*); infine il viaggio di Catone in Libia è definito *inredux via* (v. 408). Questi elementi permettono di accostare l'*iter* nel deserto a una *nekyia* tradizionale.

Ma veniamo ora al passo omerico in questione. Dopo aver parlato con l'ombra di Eracle (*Od.* 11, 601-626), Ulisse fugge impaurito di fronte alle grida di una schiera di morti: la sua paura è dovuta all'avvertimento che all'improvviso possa apparire il capo mozzato della Gorgone, evocato da Persefone:

³³ Cfr. Perutelli 2006, 49.

³⁴ Sul tema si veda Berno 2006, 64-65.

³⁵ Il giudizio di Seneca sulla figura di Ulisse è infatti per lo più negativo nelle tragedie e positivo nelle opere in prosa, cfr. Berno 2006, 64.

³⁶ *Catonem autem certius exemplar sapientis viri nobis deos immortalis dedisse quam Vlixem et Herculem prioribus saeculis. Hos enim Stoici nostri sapientes pronuntiaverunt, invictos laboribus et contemptores voluptatis et victores omnium terrorum. Cato non cum feris manus contulit, quas consecrari venatoris agrestisque est, nec monstra igne ac ferro persecutus est, nec in ea tempora incidit quibus credi posset caelum umeris unius inniti.*

³⁷ Moretti 1999, 215.

ἐμὲ δὲ γλωρὸν δέος ἦρει,
 μὴ μοι Γοργεῖνν κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου
 ἐξ Ἴαιδος πέμψειεν ἀγανὴ Περσεφόνηια.

(*Od.* 11, 633-635)

Il solo pensiero del terribile mostro terrorizza Ulisse e lo induce a interrompere il suo viaggio e a ordinare subito ai compagni di salpare:

αὐτίκ' ἔπειτ' ἐπὶ νῆα κιὼν ἐκέλευον ἑταίρους
 αὐτοὺς τ' ἀμβαίνειν ἀνά τε προμνήσια λῦσαι.
 οἱ δ' αἴψ' εἴσβαινον καὶ ἐπὶ κληῖσι καθίζον.

(*Od.* 11, 636-638)

L'eroe, che sta affrontando un viaggio fra le ombre dei morti, lo interrompe immediatamente per non rischiare di essere pietrificato dalla Gorgone, la cui testa segna il limite tra i morti e i vivi³⁸. Questo passo dell'*Odissea* potrebbe spiegare la presenza dell'*excursus* su Medusa proprio all'interno della narrazione del viaggio di Catone. Con la sua marcia in Libia, che presenta i tratti del viaggio ai confini del mondo e della *nekylia*, egli supera sia il modello di Eracle che quello di Ulisse; in particolare, mentre l'eroe omerico si era fatto intimorire al solo pensiero di Medusa, Catone affronta l'attacco dei serpenti, sua diretta discendenza. In questo modo il futuro martire di Utica è accostabile perciò a ben tre paradigmi mitologici legati a Medusa: a Perseo, che si era direttamente scontrato con il mostro; a Ercole, che si era spinto ai confini del mondo; a Ulisse, che alla minaccia della presenza della Gorgone aveva interrotto subito il suo viaggio negli inferi. La figura di Medusa nel *Bellum civile* potrebbe dunque

³⁸ Cfr. Balducci 2004, 215: "L'anguicrinoto sembiante è ... un emblema di morte, di quel pericolo estremo che l'individuo inesperto, non ancora raggiunto il perfetto controllo di sé e delle proprie forze, si trova a dover fronteggiare ogni volta che tenta di compiere un passaggio oltre le parvenze esteriori". Un analogo uso della figura di Medusa è nell'*Inferno* dantesco (*If* IX, 56-57): quando Dante sta attraversando la città di Dite, le Furie minacciano di pietrificarlo con la testa della Gorgone. Anche in questo caso il capo del mostro assume la funzione di interrompere un viaggio in un mondo oltreumano (cfr. Balducci 2004, 222-223). Ricordiamo inoltre che anche nella *Teogonia* di Esiodo le tre Gorgoni abitano nelle regioni sotterranee, al di là dell'Oceano e hanno la funzione di sbarrare l'accesso a luoghi proibiti.

essere interpretata come una sorta di simbolo di tutto ciò che improvvisamente può ostacolare il processo di elevazione dell'uomo.

CAPITOLO X AGAVE E MEDEA, IL *FVROR* IN SENO ALLA FAMIGLIA

In questo capitolo faremo una rassegna delle altre figure femminili mitologiche che compaiono nel *Bellum civile*¹, per poi concentrarci su due similitudini che hanno per protagonista Cesare. Sull'uso e sulla funzione del mito nel poema lucaneo si veda l'*Introduzione* (§ 8).

1. Agave

Abbiamo già visto nel corso della nostra trattazione come la saga tebana sia più volte chiamata in causa nel *Bellum civile* (e, più in generale, sia ben presente nella letteratura di età imperiale) per le evidenti affinità fra la lotta fratricida di Eteocle e Polinice e lo scontro fra Cesare e Pompeo. Lucano seleziona infatti dal ciclo tebano gli *exempla* che meglio si adattano alla rappresentazione della guerra civile come guerra fra parenti².

Nella sezione del libro I in cui vengono descritti gli inquietanti prodigi che preannunciano la guerra l'Erinni che viene avvistata a Roma è paragonata ad Agave, che in preda al furore bacchico lacerò le carni del figlio Penteo³:

*Ingens urbem cingebat Erinys
excutiens pronam flagranti vertice pinum
stridentisque comas, Thebanam qualis Agaven
inpulit aut saevi contorsit tela Lycurgi* 575
*Eumenis aut qualem iussu Iunonis iniquae
horruit Alcides viso iam Dite Megaeram.*

(1, 572b-577)

La similitudine fotografa il momento in cui il furore iniziò a insinuarsi nella donna. Agave compare anche nel libro VI all'interno dell'*excursus* geografico sulla Tessaglia, dove Lucano, elencando le località della regione, ricorda una

¹ La figura di Elena (10, 46) è stata già trattata nel capitolo dedicato a Cleopatra, mentre delle Sabine (1, 118) si è già parlato a proposito di Giulia.

² Ambühl 2005, 270.

³ Questo racconto della saga tebana è, come noto, l'argomento delle *Baccanti* di Euripide ed è narrato da *Ov. met.* 3, 710-733.

serie di vicende mitologiche ivi ambientate allo scopo di presentarla come terra predestinata alla guerra civile (cfr. 6, 413: *damnata fatis tellure*):

355

... *ubi nobile quondam*
nunc super Argos arant, veteres ubi fabula Thebas
monstrat Echionias, ubi quondam Pentheos exul
colla caputque ferens supremo tradidit igni
questa, quod hoc solum nato rapuisset, Agave.

(6, 355b-359)

In questo caso il poeta rievoca un altro episodio della vicenda. Dopo aver sbranato Penteo, Agave ne porta il capo nella città di Tebe situata in Ftiotide e lì la pone sul rogo funebre. Non si tratta infatti della ben più nota città della Beozia, alla quale invece farebbe pensare l'attributo *Echionias*: Echione era infatti il nome del padre di Penteo e l'aggettivo corrispondente è in genere utilizzato per indicare la Tebe beotica. L'esilio di Agave nell'omonima città tessala potrebbe essere un'invenzione di Lucano⁴. Il passo in questione dimostra che il mito ha la capacità di penetrare in profondità nel luogo, prefigurando la guerra futura. L'immagine di Agave che reca in mano il capo troncato del figlio anticipa infine a livello simbolico la decapitazione di Pompeo e la scena in cui la sua testa viene consegnata a Cesare (9, 1032b-1108).

2. Medea

La figura di Medea non poteva mancare nel panorama mitologico del *Bellum civile*, dal momento che Lucano poteva fare riferimento all'illustre precedente tragico di Ovidio e di Seneca e, se dobbiamo credere alla biografia di Vacca, aveva composto lui stesso una tragedia dal titolo *Medea*⁵. La storia della maga della Colchide, resa immortale da Euripide e da Apollonio Rodio, ebbe, come è noto, molto successo anche nel mondo latino: prima di Seneca e di Ovidio⁶ Medea era stata la protagonista anche delle tragedie di Ennio e di Accio, nonché

⁴ Cfr. Korenjak *ad loc.*, 90-91.

⁵ Vacca, *Vita* 65: *Exstant eius conplures et alii, ut Iliacon, Saturnalia, Catacthonion, Siluarum X, tragoedia Medea imperfecta, salticae fabulae XIV et epigrammata, prosa oratione in Octavium Sagittam et pro eo, de incendio urbis, epistolarum ex Campania, non fastidiendi quidam omnes, tales tamen, ut belli civilis videantur accessio.*

⁶ Medea era protagonista dell'omonima perduta tragedia, dell'*herois* 12 e di *met.* 7, 11-71.

del *Medus* di Pacuvio. Per quanto riguarda il genere epico ricordiamo invece le *Argonautiche* di Varrone Atacino in età cesariana. La figura di Medea presenta numerose sfaccettature: Medea è l'eroina abbandonata dal marito, quindi è la vittima di un'ingiustizia; nel contempo è la più crudele delle carnefici, poiché per vendicarsi di Giasone uccide i figli; Medea è anche l'eroina esule e la maga per eccellenza. Ora cercheremo di vedere quali sfumature Lucano valorizza in questo personaggio che è nel contempo tragico, epico ed elegiaco.

L'eroina della Colchide compare nel *Bellum civile* per la prima volta nel libro IV in un momento di alta tensione narrativa: Lucano sta raccontando il suicidio reciproco di Vulteio e dei suoi uomini. In un breve inserto mitologico vengono ricordati, quale archetipo mitico della guerra tebana, gli Sparti, guerrieri nati dai denti del drago ucciso da Cadmo che si uccisero fra loro e insanguinarono Tebe⁷, e i figli della terra, che ebbero origine a propria volta dai denti seminati da Giasone. Nella Colchide l'eroe uccise infatti il drago che custodiva il vello d'oro e ne seminò i denti, provocando eventi simili a quelli descritti nell'episodio di Cadmo:

*Concurrunt alii totumque in partibus unis
bellorum fecere nefas. Sic semine Cadmi
emicuit Dircaea cohors ceciditque suorum* 550
*volneribus, dirum Thebanis fratribus omen,
Phasidos et campis insomni dente creati
terrigenae missa magicis e cantibus ira
cognato tantos inplerunt sanguine sulcos*
ipsaque, inexpertis quod primum fecerat herbis, 555
expavit Medea nefas.

(4, 548-556a)

Il riferimento al mito argonautico giustifica la menzione di Medea, che aiutò Giasone nella sua impresa. La maga aveva infatti accolto nella Colchide l'eroe e i

⁷ Il mito degli Sparti ha qui la funzione di “smascherare l'eroismo deformato, aberrante, che si cela nell'atto di Vulteio e dei suoi uomini, pronti a darsi reciprocamente la morte pur di non cadere in mano nemica. L'allusione mitica possiede ... una funzione ideologica importantissima: svelare l'empietà di ogni atto di eroismo che ha luogo nella guerra civile” (Micozzi 1999, 361). Sul passo si veda Esposito 2009, 257-260 (ringrazio il prof. Paolo Esposito, che mi ha gentilmente fornito in anticipo le bozze del suo commento). Per il mito degli Sparti come prefigurazione del conflitto tebano cfr. anche Sen. *Oed.* 738-750.

suoi compagni e li aveva aiutati con le sue erbe incantate a sconfiggere il drago che custodiva il vello d'oro e dai cui denti sarebbero nati i figli della terra. Medea innesca quindi la lotta fratricida fra questi ultimi, della quale lo scontro fra i figli di Cadmo era una prefigurazione. La follia di Vulteo e dei suoi uomini è tale che essi non provano alcun timore di fronte al proprio *nefas*; in questo superano il paradigma mitico di Medea, che invece provò orrore del suo misfatto (v. 556a: *expavit Medea nefas*). Mito tebanico e mito argonautico si intersecano qui quali archetipi del *bellum civile*⁸, un *nefas* destinato a tramandarsi da una generazione all'altra.

Un riferimento alle arti magiche di Medea è presente nel libro VI, in cui sono descritti diffusamente i riti della strega Eritto. Nell'*excursus* sulle maghe di Tessaglia Lucano racconta come in questa terra crescano erbe dai magici poteri, tali da fare violenza persino agli dei; proprio qui Medea colse delle piante con l'aiuto delle quali avrebbe poi fatto un incantesimo:

*Thessala quin etiam tellus herbasque nocentis
rupibus ingenuit sensuraque saxa canentis
arcanum ferale magos; ibi plurima surgunt* 440
*vim factura deis et terris hospita Colchis
legit in Haemoniis, quas non advexerat, herbas.*

(6, 438-442)

Lucano si rifà qui a un episodio narrato da Ovidio (*met.* 7, 220-236), in cui l'eroina della Colchide raccolse proprio in Tessaglia le erbe necessarie per il ringiovanimento di Esone, padre di Giasone⁹. La presenza di Medea in questi versi serve ad esaltare le risorse magiche della Tessaglia, dove crescono erbe adatte ad incantesimi in grado di far violenza perfino agli dei.

⁸ Cfr. Ambühl 2005, 270: "Innerhalb des Gleichnisses bezeichnet der Erzähler den gegenseitigen Brudermord der von Kadmos aus den Drachensaat gesäten Sparten als böses Omen für die thebanischen Brüder ... und verknüpft damit den Gründungsmythos Thebens direkt mit dem einige Generationen später folgenden Bruderkrieg".

⁹ Non ci sembra pertanto di poter condividere l'opinione di Arcellaschi 1990, 218, secondo il quale Lucano avrebbe voluto degradare Medea assimilandola alle streghe tessale.

3. Cesare e due donne del mito

Nel *Bellum civile* Agave e Medea diventano sorprendentemente termini di paragone per lo stesso Cesare. Questo accostamento appare molto interessante, soprattutto se si prendono in considerazione nel loro complesso le similitudini di cui Cesare è oggetto nel poema. Cesare è in genere paragonato ad animali e a fenomeni meteorologici e naturali; si pensi per esempio al libro I, dove il personaggio è introdotto sulla scena da una similitudine che lo accosta al fulmine, ad indicarne l'intraprendenza e la forza travolgente¹⁰. D'altra parte Lucano cerca di metterne in evidenza il carattere ferino subito dopo la narrazione dell'attraversamento del Rubicone paragonandolo a un leone libico (1, 205-212)¹¹.

Agave compare nel libro VII, quando il poeta descrive le terribili visioni che Cesare e i suoi soldati ebbero immediatamente dopo la battaglia di Farsalo¹²:

Umbra perempti

*civis adest, sua quemque premit terroris imago:
ille senum voltus, iuvenum videt illa figuras,
hunc agitant totis fraterna cadavera somnis,
pectore in hoc pater est, omnes in Caesare manes.
Haud alios nondum Scythica purgatus in ara*

775

¹⁰ 1, 151-157: *Qualiter expressum ventis per nubila fulmen / aetheris impulsus sonitu mundique fragore / emicuit rupitque diem populosque paventis / terruit obliqua praestringens lumina flamma: / in sua templa furit nullaque exire vetante / materia magnamque cadens magnamque revertens / dat stragem late sparsosque recolligit ignes.*

¹¹ In 7, 567b-571a Cesare è paragonato a Bellona: *Quacumque vagatur (sc. Caesar), / sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum / Bistonas aut Mavors agitans, si verberae saevo / Palladia stmulet turbatos aegide currus, / nox ingens scelerum est.* Secondo Aymard 1951, 105 le similitudini riferite a Cesare hanno la funzione di rappresentarne il complesso carattere: "Les images qui s'appliquent à la personne de César sont nombreuses et différentes entre elles; ce sont dans le cours des trois premiers livres, celles de la foudre, du lion, de la fronde et de la flèche, du coursier, du vent et du feu qui réclament des obstacles, viennent ensuite celles de la mer, de la flamme et de la tigresse-mère, de la tempête, de Bellone et de Mars, d'Oreste, de Penthée et d'Agavé, du fauve captif, de l'Etna et de Médée. Il est clair que ces comparaisons ... apportent des éléments au portrait psychologique et moral du héros ... : la vertu de César faite d'orgueil et de cruauté, d'impatience et de hardiesse, et de cet élan fougueux, qui semble avoir particulièrement frappé l'auteur de la *Pharsale*".

¹² Per l'analisi di questo sogno rimandiamo a Walde 2001, 412-416.

*Eumenidum vidit voltus Pelopeus Orestes
nec magis attonitos animi sensere tumultus,
cum fureret, Pentheus aut, cum desisset, Agave.* 780

(7, 772b-780)

Cesare è perseguitato dalle ombre di tutti i morti (v. 776: *omnes in Caesare manes*), proprio come Oreste prima di purificarsi dal delitto era atterrito dalle Eumenidi; analogo turbamento ebbe Penteo nel momento in cui divenne preda del *furor* e Agave quando, ritornata a uno stato di razionalità, realizzò di avere sbranato il figlio con le sue stesse mani. Dietro questa similitudine vi è il passo dell'*Eneide* in cui le visioni notturne di Didone in preda al dolore per la partenza di Enea vengono paragonate alle celebri scene di follia di Oreste e di Penteo (Verg. *Aen.* 4, 469-473)¹³.

Medea diventa termine di paragone per Cesare nel X libro. Infiacchito dalla mollezza del soggiorno egiziano, il Romano fronteggia con fatica la rivolta guidata da Potino e Achilla¹⁴. È questo forse l'unico momento del poema in cui egli appare smarrito:

*Quem non violasset Alanus,
non Scytha, non fixo qui ludit in hospite Maurus,* 455
*hic, cui Romani spatium non sufficit orbis
parvaeque regna putet Tyriis cum Gadibus Indos,
ceu puer inbellis ceu captis femina muris
quaerit tuta domus: spem vitae in limine clauso
ponit et incerto lustrat vagus atria cursu,* 460
*non sine rege tamen, quem ducit in omnia secum
sumpturus poenas et grata piacula morti
missurusque tuum, si non sint tela nec ignes,
in famulos, Ptolemaee, caput. Sic barbara Colchis
creditur ultorem metuens regnique fuga eque* 465
ense suo fratrisque simul cervice parata

¹³ *Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus / et solem geminum et duplices se ostendere Thebas, / aut Agamemnonis scaenis agitated Orestes / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae.* Si veda in proposito Hershkowitz 1998, 27.

¹⁴ Si veda in proposito il cap. IV, 125-127.

exspectasse patrem.

(10, 454b-467a)

Proprio colui che aveva affrontato in guerra i popoli più bellicosi ora prova paura, quasi fosse un fanciullo indifeso (*puer inbellis*) o una donna in preda al panico durante la conquista della sua città. Cesare vaga per la reggia portandosi dietro Tolomeo, pronto a darne la testa in pasto ai rivoltosi, assetati di sangue. Ed ecco che viene paragonato a Medea, che per ritardare l'inseguimento del padre Eeta aveva ucciso il piccolo fratello Absirto e ne aveva sparso le membra (10, 465b-467a)¹⁵. L'accostamento di Cesare a Medea, qui raffigurata con la spada in mano, pronta a decapitare il fratello, potrebbe ancora una volta evocare la decapitazione di Pompeo, delitto più volte attribuito a Cesare¹⁶.

La scelta di Agave e Medea quali termini di paragone per Cesare non è casuale. Si tratta di due donne del mito colpevoli di crimini contro membri della propria famiglia, che simboleggiano rispettivamente la follia e l'intenzionalità del crimine. Agave, posseduta da Dioniso, sbrana il figlio Penteo, per accorgersi del suo gesto solo una volta ritornata alla lucidità¹⁷. D'altro canto la presenza nel *Bellum civile* dell'episodio di Absirto conferisce a Medea la connotazione della fratricida, che ben si adatta allo spirito del poema lucaneo. La similitudine in 10, 464b-467a ha però un intento particolarmente infamante. Il Romano e la maga della Colchide hanno certo in comune la propensione al crimine¹⁸; tuttavia bisogna tenere presente che Medea è ritratta nel momento in cui è inseguita e ha

¹⁵ Un riferimento alla vicenda di Absirto è anche in 3, 189-190, all'interno del catalogo degli alleati di Pompeo. Lucano menziona gli Encheli, popolo dell'Epiro, e l'isola di Absirto, situata nell'Adriatico e ben nota sia a Plinio che a Mela (Plin. *nat.* 3, 151; Mela 2, 114): *et nomine prisco / Encheliae versi testantes funera Cadmi, / Colchis et Hadriaca spumans Absyrtos in unda*. Nella regione degli Encheli era situata la tomba di Cadmo e Armonia e secondo Apollonio Rodio qui si stanziò una parte dei Colchi dopo la morte del fratello di Medea. Sulla provenienza di questa variante del mito, che non è menzionata né da Euripide né da Apollonio Rodio, si veda Berti 2000, 311-312. Notevole fu il successo nella letteratura latina (si veda ad esempio Accio *trag. inc.* 165-171 R.³; Ov. *trist.* 3, 9, 5-34; Sen. *Med.* 131-133, 278, 452ss., 473ss., 963ss.).

¹⁶ Cfr. ad es. 5, 61-64; 8, 547-550; 8, 627-629; 8, 641ss.; 9, 133-135. Nella biografia di Crasso Plutarco racconta che il capo mozzato del triumviro perito a Carre fu utilizzato dal re dei Parti Orodes per una rappresentazione delle *Baccanti* di Euripide (Plut. *Crassus* 33).

¹⁷ L'episodio è narrato anche da Ovidio in *met.* 3, 511ss.

¹⁸ Per le affinità fra Cesare e alcuni personaggi tragici senecani come Atreo e Medea si veda Narducci 2002, 190-191 e Nosarti 2005, 152.

paura (v. 465: *metuens*). Ciò significa che Cesare in quel frangente non ha nemmeno la dignità di essere paragonato alla terribile maga quando questa è nel pieno delle sue demoniache facoltà¹⁹, e quindi costituisce una sorta di degradazione di Medea. Costei è inoltre una barbara: pure questo giustifica l'accostamento con Cesare, che nel libro X subisce un radicale processo di orientalizzazione²⁰. Anche queste similitudini mitologiche sono, per concludere, un esempio dell'uso originale che Lucano fa del mito: il poeta sfrutta con spirito innovativo una tradizione culturale di cui non poteva non tenere conto.

¹⁹ Secondo Ahl 1976, 225-226 la denigrazione di Cesare emergerebbe dal fatto che egli sta per uccidere Tolomeo (quindi il fratello di Cleopatra) e non il proprio fratello, come Medea: "Medea dismembered her own brother, Absyrtus, to hold up Aetes' pursuit; Caesar is ready to dismember Cleopatra's brother. Not only does this reverse the male and female roles ... but Caesar is killing not his own, but his mistress' brother. Even in a comparison with Medea, Caesar comes off second best". Di altro parere è Holmes 1989 *ad loc.*, 293: "The words that identify the story, *barbara Colchis*, ... point to the barbarity and the strangeness of it. Caesar's behaviour is out of place in the historical Graeco-Roman world, belongs rather to myth (emphasised by *creditur*) and to a world beyond normal civilisation".

²⁰ Cfr. Nosarti 2005, 159-162.

Parte quarta
Altre figure femminili

CAPITOLO XI
PATRIAE TREPIDANTIS IMAGO. LA PERSONIFICAZIONE DI
ROMA

1. *Quo tenditis ultra?* L'attacco alla patria

Fra i personaggi femminili del *Bellum civile* si può annoverare una figura *sui generis*, che non si può classificare né come storica né come mitologica: si tratta della personificazione della Patria che compare a Cesare sulle rive del fiume Rubicone in 1, 183-194. L'attraversamento del fiume, che segnava il confine fra la Gallia Cisalpina e l'Italia, diede avvio, come è noto, al conflitto civile¹: è questa fulminea impresa di Cesare ad aprire nel poema la narrazione vera e propria dopo il lungo proemio. Il breve passo lucaneo presenta una fitta rete di rimandi intertestuali e un ricco sostrato di dati storici, letterari e iconografici che ora cercheremo di identificare.

Giunto con i suoi soldati sulle rive del piccolo corso d'acqua, il condottiero si trova di fronte l'*imago* della Patria, che cerca di impedire la sua aggressione:

Iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes
ingentisque animo motus bellumque futurum
ceperat. Ut ventum est parvi Rubiconi ad undas, 185
ingens visa duci patriae trepidantis imago
clara per obscuram voltu maestissima noctem
turrigero canos effundens vertice crines
caesarie lacera nudisque adstare lacertis
et gemitu permixta loqui: 'Quo tenditis ultra? 190
Quo fertis mea signa, viri? Si iure venitis,
si cives, huc usque licet'.

(1, 183-192a)

¹ Cesare non menziona il Rubicone nei *Commentarii de bello civili*, bensì in modo molto conciso passa dal discorso pronunciato ai suoi soldati a Ravenna (*Caes. civ.* 1, 7) al suo ingresso a Rimini (*civ.* 1, 8, 1): l'autore non aveva interesse a dichiarare di avere superato in armi il confine tra Italia e Gallia Cisalpina. Il nome del fiume non compare nemmeno nella *periocha* 109: *C. Caesar bello inimicos persecuturus cum exercitu in Italiam venit*. L'attraversamento del Rubicone è narrato invece da Plut. *Caes.* 32, 5-7 e *Pomp.* 60, 3-4; *App. civ.* 2, 35; *Suet. Iul.* 31.

L'evento soprannaturale ferma per un momento Cesare, che, proiettato nel futuro, ha già pianificato grandi sommovimenti e la guerra imminente (v. 184: *ingentisque ... motus bellumque futurum*). L'improvvisa apparizione interrompe perciò il corso delle sue imprese. Roma ha l'aspetto di una donna in lutto²: è in stato di agitazione (v. 186: *patriae trepidantis imago*), ha le braccia nude, i capelli bianchi e scarmigliati ed è *maestissima* (v. 187). Come è tipico di tutte le apparizioni, è grande (v. 186: *ingens*)³ e luminosa (v. 187: *clara per obscuram ... noctem*)⁴. Sul capo porta la corona turrita, ornamento assegnato ai generali dopo la conquista di una città e attributo della dea Cibele (v. 187: *turrigero ... vertice*), che, venerata in Frigia, non fu mai considerata a Roma come una dea straniera⁵. Vedremo fra breve che questo attributo iconografico ha un importante peso simbolico.

Le parole che l'*imago* rivolge ai suoi aggressori vengono pronunciate fra i gemiti e non hanno un tono minaccioso: la Patria si limita a far loro presente che con il passaggio del Rubicone essi supererebbero il limite del *ius*, della legalità (vv. 191-192). Oltre quel confine non è infatti lecito recare i *signa* dell'Urbe⁶. È degno di nota che Roma non si rivolga solo a Cesare, bensì all'insieme dei *viri* (vv. 190-191: *quo tenditis ultra? / Quo fertis mea signa, viri?*), mettendo così in evidenza come la colpa della guerra civile sia imputabile non solo al *dux*, ma anche alla totalità dei cittadini.

L'intervento della Patria può essere letto come l'unico, debole tentativo di impedire la guerra, fallito però sul nascere; lo stesso aspetto desolato di questa figura femminile, che comunque rientra in quel gusto per le immagini di lutto e

² La descrizione della Patria presenta affinità con quella di Marzia reduce dal funerale di Ortensio (2, 335) e delle matrone in lutto (2, 28-42). Per approfondimenti rimandiamo ai relativi capitoli. Sulle immagini di dolore e di lutto nel *Bellum civile* si veda anche l'*Introduzione* (§ 10).

³ Si confronti ad esempio il fantasma di Creusa che compare ad Enea in Verg. *Aen.* 2, 773: *nota maior imago*.

⁴ L'immagine della Patria luminosa nella notte ricorda al lettore l'apparizione di Venere ad Enea in Verg. *Aen.* 2, 588-621, dove la dea è *non ante oculis tam clara* (cfr. anche v. 590: *pura per noctem in luce refulsit*).

⁵ Ricordiamo qui che secondo Liv. 29, 10, 5 nel 204 a. C. fu portata da Pessinunte a Roma la pietra nera di Cibele, che divenne poi oggetto di culto.

⁶ Le parole della Patria, osserva Narducci 2002, 199 "... ben si inquadrano nel lessico di quella che era stata definita la 'retorica giulio-claudia delle conquiste, e dei divieti ad essa collegati': Cesare si presenta alle sponde del Rubicone come *victor*, come un generale alla conquista del mondo. Ora però non guida il suo esercito ad estendere i confini dell'impero, bensì contro Roma.

di dolore caratteristico del *Bellum civile*, suggerisce sin dall'inizio questo fallimento.

Qual è la reazione di Cesare? In un primo momento il condottiero è colpito dall'*horror* tipico di chi si trova di fronte a un fenomeno divino; tuttavia l'iniziale smarrimento, significativamente marcato dal lessico (v. 192: *perculit*; v. 193: *riguere*; vv. 193-194: *coercens / languor*), è dovuto anche alla sorpresa di un indugio inatteso che interrompe il corso delle sue imprese⁷. Ma poco dopo Cesare riacquista la consueta fierezza e giustifica solennemente la propria azione con una preghiera alle divinità tutelari di Roma:

Tunc perculit horror
membra ducis, riguere comae, gressumque coercens
languor in extrema tenuit vestigia ripa.
Mox ait: 'O magnae qui moenia prospicis urbis 195
Tarpeia de rupe, Tonans, Phrygiique penates
gentis Iuleae et rapti secreta Quirini
et residens celsa Latiaris Iuppiter Alba
Vestalesque foci summique o numinis instar
Roma, fave coeptis! Non te furialibus armis 200
persequor: en, adsum victor terraque marique
Caesar, ubique tuus, (liceat modo, nunc quoque) miles.
Ille erit, ille nocens, qui me tibi fecerit hostem'.

(1, 192b-203)

Agli dei Cesare chiede che favoriscano la sua impresa (v. 200: *fave coeptis*)⁸ e dichiara di non avere cattive intenzioni, anzi si proclama soldato di Roma dopo aver rivendicato i numerosi successi militari per terra e per mare (vv. 201-202); infine addossa la responsabilità a coloro che lo avevano provocato alla guerra (v. 203). Tuttavia la fitta rete di richiami intertestuali presente in questi versi permette di cogliere le reali intenzioni di Cesare; in particolare, gli dei cui egli si rivolge sono le divinità protettrici della dinastia giulio-claudia. Per usare le

⁷ Cfr. Nosarti 2005, 138.

⁸ La medesima richiesta rivolge Pompeo a Roma in 8, 322-325a, quando propone ai suoi uomini di proseguire la guerra con l'aiuto dei Parti: *Roma, fave coeptis: quid enim tibi laetius umquam / praestiterint superi quam, si civilia Partho / milite bella geras, tantam consumere gentem / et nostris miscere malis?* La proposta viene però bocciata da Lentulo, che caldeggia invece l'alleanza con gli Egiziani.

parole di D. Feeney, “it is the Patria of the Republic who speaks to the invading army, but it is his own Imperial Roma whom Caesar addresses in reply”⁹.

Superato l'unico ostacolo che si era frapposto al suo progetto, Cesare si lancia nella sua impresa, simile a un leone di Libia che ruggisce contro un nemico (vv. 204-212). Domata la violenza delle acque, egli guarda il fiume con i soldati e dichiara: *Hic ... hic pacem temerataque iura relinquo: / te, Fortuna, sequor. Procul hinc iam foedera sunt: / credidimus fatis, utendum est iudice bello* (vv. 225-227). Il fragile confine fra *ius* e illegalità, rappresentato geograficamente dal Rubicone, è stato ormai sorpassato; d'ora in poi a decidere la sorte di Roma non saranno più i *foedera*, bensì solo il *bellum*.

Secondo l'interpretazione degli autori antichi la decisione di superare il confine del Rubicone costituì una svolta decisiva nella parabola umana e militare di Cesare: questo spiega il grande interesse che l'episodio suscitò fra gli storiografi, che lo avvolsero in “un alone prodigioso di ostenta e apparizioni”¹⁰ e cercarono di descrivere lo stato d'animo del condottiero in quel momento. Ora daremo uno sguardo a queste fonti, per vedere quanto la tradizione storiografica potrebbe avere influenzato l'introduzione da parte di Lucano dell'*imago* di Roma.

2. Testimonianze storiche e possibili precedenti letterari

L'apparizione della personificazione di Roma al momento del passaggio del Rubicone pare essere un'invenzione di Lucano: essa infatti non trova riscontro nelle testimonianze storiche. Tuttavia, come abbiamo anticipato, nella narrazione degli storici è lasciato un certo spazio all'elemento soprannaturale. Svetonio riferisce ad esempio che una figura enorme, apparsa all'improvviso sulla riva del fiume, suonò il flauto e attirò a sé alcuni soldati cesariani; dopo di che strappò di mano la tromba ad uno di essi e attraversò le acque¹¹. Tale prodigio spinse Cesare a proseguire fiducioso nella sua impresa. Lucano potrebbe dunque aver ripreso dalle fonti l'idea di un elemento soprannaturale, rovesciando però il significato positivo dell'*omen*. D'altra parte l'apparizione della personificazione

⁹ Feeney 1991, 294.

¹⁰ Narducci 2002, 194.

¹¹ Suet. *Iul.* 31-32: *cunctanti ostentum tale factum est. Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiluit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam. Tunc Caesar: 'Eatur, inquit, quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat. Iacta alea est', inquit.*

di una città era diventata nella storiografia e nell'epica storica un *topos* che marcava il momento in cui un personaggio superava un confine naturale considerato in certo qual modo sacro; esempi sono la donna barbara che secondo Suet. *Claud.* 1, 2 comparve a Druso mentre si stava inoltrando in Germania, oppure la visione che ebbe Annibale prima di attraversare l'Ebro secondo Liv. 21, 22. Si può concludere che le narrazioni di Svetonio, Livio e Lucano rientrano nella medesima tipologia.

Ma il passo lucaneo, come ha messo in luce E. Narducci, presenta una fitta rete di rimandi intertestuali all'*Eneide*: in particolare, parrebbe chiaro il rapporto con l'apparizione di Venere (Verg. *Aen.* 2, 589-623) e con quella di Ettore defunto a Enea (Verg. *Aen.* 2, 268-297). In quest'ultimo caso si potrebbe vedere contrapposta all'investitura di Enea da parte di Ettore, che consegna al figlio di Anchise i Penati di Troia, una "sorta di anti-investitura della Patria a Cesare"¹². Uno spunto ulteriore poteva inoltre provenire dalla retorica, che spesso utilizzava la Patria come uno degli esempi più comuni di prosopopea: il caso più noto è certo la prima *Catilinaria* (Cic. *Cat.* 1, 17-18), in cui Roma si rivolge ai senatori e li prega di proteggerla dalla minaccia di Catilina.

3. L'assalto di Cesare come violenza alla madre Roma

Nel suo recente contributo dedicato a questo episodio lucaneo Gabriella Moretti ha messo giustamente in evidenza come l'apparizione della Patria possa essere inserita in quella serie di metafore sui rapporti familiari che caratterizza il poema¹³. Ciascuno dei tre protagonisti del poema si pone in relazione alla Patria secondo un ben definito rapporto parentale. Abbiamo visto che Catone è

¹² Narducci 2002, 196.

¹³ Moretti 2007. Questo episodio del *Bellum civile* ha attirato l'attenzione di molti studiosi; in particolare vorrei ricordare, oltre a Narducci 1980 e 2002, 194-207, Peluzzi 1999 (che si concentra in particolare sul dettaglio della corona turrata e individua il possibile referente iconografico nella dea Cibele). Maes 2005 si dedica invece alla ricerca di riferimenti intertestuali all'*Eneide* e giunge alla seguente singolare conclusione: "... Patria definitely become representative of Vergil's epic enterprise. We can understand these lines as a sort of paraphrase, alluding to an important feature of the generic code of epic" (p. 12). Altri lavori sul tema: Dubordieu 1951; Görler 1976; Tucker 1988. Piuttosto discutibile invece l'interpretazione metaletteraria di Masters 1992, 7-8: "Roma confronts Caesar and tells him to turn back; so Roma metaphorically confronts Lucan and tells him to desist from writing the *Bellum Civile*; and Lucan, as Caesar, unlike almost all the other poets who included revocations in their works, refuses to comply".

tratteggiato nel libro II come il padre e il marito di Roma, pronto a impegnarsi nella difesa dell'Urbe (2, 388: *urbi pater est urbique maritus*). Pompeo è invece rappresentato come il suo amante, perché è legato alla Patria da un *amor* che lo spinge alla continua ricerca di riconoscimenti e di manifestazioni di affetto da parte dei cittadini.

Sulla base dell'episodio del Rubicone Cesare può essere considerato dal canto suo come il figlio che aggredisce la madre: "... il fatto di attraversare il Rubicone si traduce nella più terribile delle violenze, quella empia e incestuosa nei confronti della madre Roma"¹⁴. A nostro parere Lucano poteva conciliare l'esigenza di riprendere i racconti degli storici sull'*ostentum* verificatosi al passaggio del fiume e quella di presentare da subito Cesare come il figlio che si rivolta alla madre Roma attraverso la ripresa di un episodio narrato nelle *Storie* di Livio. Si tratta della famosa vicenda di Gneo Marcio Coriolano, che, espulso nel 491 a.C. da Roma per aver tentato di difendere ad oltranza i privilegi del patriziato contro la *tribunicia potestas*, si era alleato con i Volsci e aveva marciato alla guida di questi ultimi fino alle porte di Roma. Ma nel momento in cui sta per attaccare la sua città, è bloccato dalla madre Veturia e dalla moglie Volumnia, che a capo di un gruppo di matrone (Liv. 2, 40, 3: *ingens mulierum agmen*) cerca di farlo desistere dal suo intento.

La situazione descritta nell'episodio liviano è simile a quella narrata nel *Bellum civile*, mentre i rispettivi esiti sono opposti. Come Coriolano, Cesare alla guida di un esercito marcia in armi contro la sua stessa patria. Arrivato ai confini di questa (le mura di Roma nel caso di Coriolano, il Rubicone nel caso di Cesare) è fermato da una figura di donna: si tratta della personificazione di Roma, che in quanto patria è sua madre, proprio come Coriolano è bloccato da Veturia, dalla moglie Volumnia e da altre donne. Se consideriamo che la descrizione di Roma in Lucano è caratterizzata da analogie iconografiche con la dea Cibele, si fa più chiaro il rapporto di Cesare con l'apparizione. La divinità frigia era infatti nume tutelare di Troia, luogo di origine della *gens Iulia*, il che mette in evidenza l'empietà dell'atto di Cesare. Come ha osservato E. Peluzzi, "Proprio Cesare, il sommo rappresentante della *gens Iulia*, il discendente di Venere ... non avrebbe esitato a macchiarsi di sacrilegio, non rispettando l'epifania della sua Patria, che

¹⁴ Moretti 2007, 10. A sostegno della sua tesi la studiosa cita Suet. *Iul.* 7, in cui si racconta che Cesare durante la questura sognò di violentare la propria madre; Plut. *Caes.* 32 colloca invece il sogno la notte precedente l'attraversamento del Rubicone. Sull'assimilazione della Patria a una madre si veda già Varro *Men.* 236 Cèbe: *si qui patriam, maiorem parentem, extinguit, in eo est culpa; quod facit pro sua parte is qui se eunuchat aut aliqua liberos producit* (sul tema utile Frings 1995).

per di più gli appariva sotto le sembianze della frigia Cibele, cioè della *gens Iulia* stessa¹⁵. Nel momento in cui si accinge ad attaccare Roma, ignorandone l'accorato appello, Cesare sta quindi per commettere un matricidio. È interessante il fatto che l'*imago* di Roma sia definita *ingens* (v. 186): tale aggettivo non allude soltanto alla grandezza delle apparizioni, bensì riprende *ingentis* del v. 184, che aveva qualificato le imprese che Cesare si accingeva a compiere (vv. 184-185: *ingentisque animo motus bellumque futurum / ceperat*)¹⁶. Per fermare i progetti del condottiero occorre qualcosa di pari o superiore grandezza, la Patria stessa, il cui tentativo si rivela però vano. Allo stesso modo nel racconto di Livio l'intervento di Veturia si inserisce laddove l'operato dei *vir* è insufficiente; alle armi le donne sostituiscono l'effetto voluto e sanano la frattura fra Coriolano e Roma (Liv. 2, 40, 2: *quoniam armis viri defendere urbem non possent, mulieres precibus lacrimisque defenderent*). L'esito positivo dell'episodio liviano trova nel *Bellum civile* il suo rovesciamento, con un processo che abbiamo già rilevato analizzando l'accostamento di Giulia alle donne Sabine¹⁷. Il discorso appassionato di Veturia si appella alla *pietas* che dovrebbe legare Coriolano a Roma:

'Sine, priusquam complexum accipio, sciam' inquit, 'ad hostem an ad filium venerim, captiva matris in castris tuis sim. (6) In hoc me longa vita et infelix senecta traxit ut exsulem te deinde hostem viderem? Potuisti populari hanc terram quae te genuit atque aluit? (7) Non tibi, quamvis infesto animo et minaci perveneras, ingredienti fines ira cecidit? Non, cum in conspectu Roma fuit, succurrit: intra illa moenia domus ac penates mei sunt, mater coniunx liberique? (8) Ergo ego nisi peperissem, Roma non oppugnaretur; nisi filium haberem, libera in libera patria mortua essem. Sed ego mihi miserius nihil iam pati (9) nec tibi turpius usquam possum, nec ut sum miserima, diu futura sum: de his videris, quos, si pergis, aut immatura mors aut longa servitus manet'.

(Liv. 2, 40, 5-9)

¹⁵ Peluzzi 1999, 154.

¹⁶ Il Rubicone è invece definito *parvus* 1, 185. Osserva Narducci 1985, 1558: "Non sarà casuale che, per caratterizzare l'immagine della Patria, Lucano usi l'aggettivo *ingens*, uno dei più cari a Virgilio ... il *parvus Rubicon* risulta così inquadrato fra gli *ingentes motus* di Cesare e la *ingens imago* della Patria che invano si sforza di contrastarli: quasi un confine simbolico, oltre che reale".

¹⁷ Cfr. cap. II, 28-31.

Come può Coriolano attaccare la terra che lo ha generato e allevato? Come può arrivare in armi davanti alla città dove c'è la sua famiglia? È ancora suo figlio oppure è diventato un nemico? Le domande di Veturia, il cui aspetto, come quello della Patria in Lucano, è contrassegnato dalla *maestitia*¹⁸, si susseguono incalzanti, mosse da quel sentimento di giusta indignazione in cui si erano convertite le sue preghiere¹⁹. Dall'altra parte Coriolano passa da un atteggiamento di insofferenza verso il pianto delle donne all'affetto. Il discorso della madre, unito ai gemiti e ai lamenti delle altre matrone presenti, riesce a fare breccia nel figlio, che pure era rimasto insensibile di fronte alle ambascerie (Liv. 2, 40, 9: *Uxor deinde ac liberi amplexi, fletusque ob omni turba mulierum ortus et comploratio sui patriaeque fregere tandem virum*). Al contrario, nel racconto lucaneo la personificazione di Roma si limita a ricordare a Cesare che gli è lecito arrivare soltanto fino al confine del Rubicone, senza ottenere successo²⁰.

A nostro parere l'episodio di Coriolano potrebbe avere suggestionato Lucano nella rappresentazione dell'impresa che diede avvio alla guerra civile: il narrato liviano potrebbe aver fornito al poeta lo spunto per collocare una figura femminile a impedimento del conflitto, le altre fonti invece l'elemento prodigioso. Anche questa sezione del *Bellum civile*, caratterizzata da un fitto sostrato letterario, dimostra l'abilità di Lucano nel fondere in modo originale molteplici stimoli provenienti dalla storia e dalla letteratura (in questo caso specifico anche dall'iconografia), come prova il suo successo nella letteratura moderna²¹.

¹⁸ Cfr. Liv. 2, 40, 4: *dein familiarium quidam qui insignem maestitia inter ceteras cognoverat Veturiam, inter nurum nepotesque stantem, 'nisi me frustrantur' inquit 'oculi, mater tibi coniunxque et liberi adsunt*.

¹⁹ Sulla figura di Veturia nel racconto liviano si veda Kowalewski 2002, 34-41; per un'analisi dettagliata dell'episodio utile il commento di Ogilvie 1965, 314ss.

²⁰ L'esito felice della vicenda fa sì che Coriolano da traditore della patria divenga un *exemplum* di *pietas* verso la famiglia e la patria: è infatti menzionato da Valerio Massimo 5, 4, 1 nel capitolo *De pietate erga parentes et fratres et patriam*. Sull'immagine di Coriolano nell'antichità si veda Lehman 1952.

²¹ Si veda a tale proposito il cap. XIII, 248-249.

CAPITOLO XII

BELLVM CIVILE E LAMENTO FEMMINILE*

Come abbiamo anticipato nell'*Introduzione* (§ 10), una caratteristica comune a quasi tutti i personaggi femminili del *Bellum civile* è l'atteggiamento del dolore e della sofferenza. In questo capitolo analizzeremo la scena corale collocata in apertura del libro II (vv. 20-42), in cui un gruppo di matrone reagisce allo scoppio della guerra con pubblici lamenti: la manifestazione del dolore diventa per queste donne un mezzo per fare sentire la propria voce e per dare prova della propria consapevolezza politica.

1. Guerra civile e lutto familiare

Il libro II presenta una chiara struttura tripartita. La prima parte (vv. 1-233) si articola infatti in tre scene collettive, aventi per protagonisti rispettivamente un gruppo di matrone, uno di uomini in partenza per la guerra e alcuni anziani; esse sono seguite da altre tre scene in cui spiccano nella loro grandezza tre esponenti della *victa causa*: Bruto, Catone e Marzia (vv. 233-391)¹. Tale struttura a sua volta ricalca la tripartizione delle scene divinatorie dell'ultima sezione del libro I, che erano culminate nella visione profetica dell'anonima matrona invasata da Apollo (1, 674-695)², alla quale è direttamente collegata da un punto di vista tematico la riflessione del poeta sul senso della profezia in apertura del libro II (2, 1-15).

Ai vv. 16-19 il lettore si trova davanti a un'immagine di vuoto e di desolazione: di fronte alla rapida avanzata di Cesare a Roma è stato decretato il *iustitium*, il provvedimento eccezionale che impone la cessazione dell'attività politica. L'atmosfera che si respira in città è surreale, dal momento che non esiste più alcuna autorità e i comuni segni distintivi del potere, la porpora e i fasci, sono coperti da abiti plebei. In questo desolato scenario i cittadini non riescono nemmeno a lamentarsi, tanta è la paura della disgrazia che si sta per abbattere su Roma: quello dei Romani è infatti un dolore *sine voce*, che non riesce a trovare espressione: *Tum questus tenere suos magnusque per omnis / erravit sine voce*

* Questo capitolo è la rielaborazione di una relazione tenuta al convegno internazionale *Lucan en débat. Rhétorique, poétique et histoire*, Université de Bordeaux III, 12-14 giugno 2008.

¹ Per questa sezione si vedano pp. 87ss.

² Rimandiamo a tale proposito al cap. VI, 133-139.

dolor (vv. 20-21). Il loro sbigottimento ricorda al lettore la paura e l'angoscia degli abitanti di Rimini dopo l'ingresso in città di Cesare e del suo esercito:

*Gemitu sic quisque latenti,
non ausus timuisse palam: vox nulla dolori
credita, sed quantum, volucres cum bruma coercet,
rura silent mediusque tacet sine murmure pontus,
tanta quies.*

260

(1, 257b-261a)

I lamenti dei Riminesi, di cui il poeta mette in luce i sentimenti riportandone un monologo interiore, non riescono a trovare espressione di fronte al comandante romano: i loro sono *mutos ... questos* (v. 247), come viene ribadito ai vv. 258-259: *vox nulla dolori / credita*. Il loro stato di sbigottimento è paragonato alla quiete degli uccelli durante la stagione invernale e alla calma del mare, con una bella similitudine di argomento naturalistico come è nel gusto lucaneo (vv. 259-261a)³.

Lo stato di paura e di *choc* dei Romani è invece illustrato da un'immagine che non proviene dal mondo animale e naturale, bensì dall'ambiente domestico. Lucano paragona Roma a una casa appena colpita da un lutto, descritta in quel momento intermedio fra il dolore e la paura in cui il cordoglio è ancora chiuso nel cuore dei familiari del defunto e non trova sfogo nei lamenti funebri:

*Sic funere primo
attonitae tacuere domus, cum corpora nondum
conclamata iacent nec mater crine soluto
exigit ad saevos famularum brachia planctus,
sed cum membra premit fugiente rigentia vita
volutusque exanimis oculosque in morte minaces;
necdum est ille dolor nec iam metus: incubat amens
miraturque malum.*

25

(2, 21b-28a)

³ Sull'episodio degli abitanti di Rimini e, più in generale, sul silenzio delle masse in Lucano, rimandiamo ad Anzinger 2007, 112-123.

La casa è dominata dal silenzio; senza parole è la madre, che fissa il cadavere del figlio con sguardo assente. La particolarità della situazione è espressa tramite verbi e aggettivi indicanti immobilità e silenzio, che ben rappresentano un dolore interiore (cfr. v. 20: *questus tenere suos*; v. 21: *sine voce dolor*; v. 22: *attonitae tacuere domus*; v. 22-23: *corpora nondum / conclamata iacent*; v. 25: *membra ... rigentia*; v. 26: *voltus ... exanimis*). La similitudine crea un legame fra il piccolo mondo della famiglia e la ben più ampia dimensione della *civitas*⁴: il silenzio di Roma è accostato alla prima fase di un lutto domestico, quando non è ancora avvenuta la *conclamatio*. Essa non fa altro che descrivere in anticipo una situazione tipica della guerra, ossia il momento in cui una famiglia viene a conoscenza della morte di un figlio o di un padre. Ma il *bellum civile* fra Cesare e Pompeo è una guerra particolare, dal momento che nasce in seno alla famiglia. Sotto questa prospettiva l'accostamento di Roma a una casa colpita da un lutto è di particolare effetto e anticipa la similitudine che illustra il rapporto fra Catone e Roma con l'immagine di un padre che accompagna il funerale del figlio (2, 297-303)⁵: l'esperienza di un lutto familiare assurge così a simbolo del dolore dell'intera cittadinanza per la morte imminente della *libertas*.

La similitudine della madre che fissa il corpo senza vita del figlio, come pure l'immagine di Catone quale *pater* dell'Urbe, è in qualche modo richiamata dalla toccante scena del libro III in cui il padre di Argo non regge alla vista del figlio morente, rimasto gravemente ferito durante lo scontro navale di Marsiglia. Come i cittadini romani e quelli di Rimini l'uomo in un primo momento rimane impietrito, incapace di esprimere quello che prova; Lucano rappresenta efficacemente il suo stato d'animo ricorrendo al consueto procedimento stilistico della negazione per antitesi:

*Non lacrimae cecidere genis, non pectora tundi,
distentis toto riguit sed corpore palmis:
nox subit atque oculos vastae obduxere tenebrae
et miserum cernens agnoscere desinit Argum.*

735

(3, 733-736)

⁴ Cfr. Fantham 1999, 223: "The poet conjures up this public lament and its private analogy not to censure such female mourning as disruptive, but to use its desperation, ... to force upon the reader a full awareness of the death of liberty foreshadowed by this war".

⁵ Si veda p. 88.

Solo dopo la prima fase di sbigottimento un *dolor cruentus* risveglia l'uomo dal suo stato e lo spinge a togliersi la vita pur di non sopravvivere al figlio (3, 741-747)⁶. Catone resterà invece abbracciato a Roma e al fantasma della Libertà fino alla fine: *non ante revellar / exanimem quam te conplectar, Roma, tuumque / nomen, Libertas, et inanem prosequar umbram* (2, 301-303).

2. Donne e lamento

La similitudine che rappresenta la madre impietrata di fronte al cadavere del figlio funge da momento di transizione al lamento collettivo di un gruppo di matrone, che danno voce al dolore della cittadinanza romana:

<i>Cultus matrona priores</i>	
<i>deposuit maestaeque tenent delubra catervae:</i>	
<i>hae lacrimis sparsere deos, hae pectora duro</i>	30
<i>adflixere solo lacerasque in limine sacro</i>	
<i>attonitae fudere comas votisque vocari</i>	
<i>adsuetas crebris feriunt ululatibus aures.</i>	
<i>Nec cunctae summi templo iacuere Tonantis:</i>	
<i>divisere deos et nullis defuit aris</i>	35
<i>invidiam factura parens.</i>	

(2, 28b-36a)

Pure le matrone partecipano al *iustitium*: come i senatori avevano abbandonato la porpora e i fasci, esse rinunciano all'abbigliamento usuale, indossano gli abiti del lutto e piangono nei templi. La loro gestualità è quella propria del lamento funebre: alcune si abbandonano al pianto davanti alle statue degli dei, altre si chinano a terra percuotendovi il petto e si strappano i capelli; infine martellano con le loro grida le orecchie degli dei, abituati ad essere blanditi da preghiere. Nella scena delle matrone il livello della narrazione e quello della similitudine precedente si fondono. Dalla situazione fittizia rappresentata nella similitudine si passa alla descrizione del lutto, vero e proprio, il lutto per la morte dello stato.

⁶ *Ut torpore senex caruit viresque cruentus / coepit habere dolor, 'Non perdam tempora' dixit / a saevis permissa deis iugulumque senilem / confodiam. Veniam misero concede parenti, / Arge, quod amplexus, extrema quod oscula fugi. / Nondum destituit calidus tua vulnere sanguis / semianimisque iaces et adhuc potes esse superstes.*

La scena lucanea ha come modello alcuni momenti dell'*Ilioupersis* virgiliana e in particolare le suppliche delle donne troiane e latine prima della distruzione delle loro città descritte rispettivamente in *Aen.* 1, 479-481⁷ e 11, 477-482 (ricordiamo inoltre l'archetipo omerico di *Il.* 6, 293-311). Ciò implica l'assimilazione di Roma a una *urbs capta*, una città che sta per cadere in mano al nemico, un nemico che paradossalmente è un *civis Romanus*⁸.

Lucano potrebbe inoltre avere tenuto presente le numerose scene di lamento femminile presenti in Livio e nella storiografia tragica. Lo storico patavino rappresenta in almeno due occasioni una situazione simile a quella lucanea. In 26, 9, 7-8 ad esempio Livio descrive Roma in preda alla paura per l'avanzata di Annibale: il senato è pronto a prendere ogni provvedimento sia necessario, mentre le donne cercano con preghiere di ottenere misericordia dagli dei:

Ploratus mulierum non ex privatis solum domibus exaudiebatur, sed undique matronae in publicum effusae circa deum delubra discurrunt crinibus passis aras verrentes, nixae genibus, supinas manus ad caelum ac deos tendentes orantesque ut urbem Romanam e manibus hostium eriperent matresque Romanas et liberos parvos inviolatos servarent.

In 27, 50, 5 lo storico cerca di rappresentare l'atmosfera di incertezza che attanaglia i Romani in attesa di conoscere l'esito della battaglia del Metauro contro i Cartaginesi. Mentre le donne si lamentano e supplicano gli dei, il senato siede nella curia notte e giorno e il popolo non si allontana dal Foro un momento: *matronae quia nihil in ipsis opis erat in preces obtestationesque versae per omnia delubra vagae supplicii votisque fatigare deos*. Si deve però notare come nel *Bellum civile* la situazione sia rovesciata rispetto ai due passi liviani. Nel pieno del *iustitium*, nell'assenza dell'autorità politica le donne manifestano con il lamento il loro disappunto. Esse dimostrano inoltre intraprendenza e capacità organizzativa, dal momento che si dividono in gruppi per evitare che anche un solo dio sia trascurato.

⁷ Verg. *Aen.* 1, 479-482: *Interea ad templum non aequae Palladis ibant / crinibus Iliades passis peplumque ferebant / suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis; / diva solo fixos oculos aversa tenebat*. Il destino di distruzione cui Troia andò incontro pare essere ora quello di Roma: il ricordo della città di Enea diventa nel *Bellum civile* un paradigma mitico.

⁸ Sul tema si veda Ambühl 2010.

3. Donne, consapevolezza politica e capacità profetica

I lamenti delle donne creano inoltre una continuità tematica con il finale del libro I, in cui l'inquietante visione di un'anonima matrona invasata da Apollo apre uno squarcio nel futuro di Roma con la previsione di avvenimenti successivi alla guerra civile, quali la morte dei due *duces* e la battaglia di Filippi (1, 674-695). Come la voce profetica di una donna rappresenta il punto di massima tensione delle profezie, così nel libro II è ancora una voce femminile a rompere il doloroso silenzio dei Romani. Una matrona del gruppo prende infatti la parola:

Quarum una madentis
scissa genas, planctu viventis atra lacertos:
'Nunc', ait 'o miserae, contundite pectora, matres,
nunc laniate comas neve hunc differte dolorem
et summis servate malis. Nunc flere potestas, 40
dum pendet fortuna ducum: cum vicerit alter,
gaudendum est'. His se stimulis dolor ipse lacessit.

(2, 36b-42)

Mentre compie i gesti tipici delle lamentazioni funebri, la matrona invita le donne ad esternare ora il proprio lutto, senza aspettare che la guerra civile sia conclusa. Finché il vincitore della guerra è incerto, c'è ancora libertà di esprimere il proprio dolore; quando invece Cesare o Pompeo avrà vinto, il suo *regnum* soffocherà tale libertà e allora il dolore verrà rimpiazzato da una gioia coatta (v. 42: *gaudendum est*).

Le parole della donna suonano come un asciutto commento agli avvenimenti: senza nominare esplicitamente nessuno (Cesare e Pompeo sono indicati genericamente come *duces* al v. 41)⁹, la matrona enuncia infatti una verità politica di carattere "universale" e preannuncia il risultato della guerra civile, cioè l'instaurazione del *regnum* da parte di un comandante ambizioso. La

⁹ Anche il discorso dei *viri* in partenza per la guerra, immediatamente successivo ai lamenti delle matrone, mette in evidenza la responsabilità di entrambi i contendenti senza menzionare esplicitamente né Cesare né Pompeo. Ecco come auspicano l'intervento di Giove prima ancora della fine del *bellum civile*: *saeve parens, utrasque simul partesque ducesque, / dum nondum meruere, feri. Tantone novorum / proventu scelerum quaerunt, uter imperet urbi? / Vix tanti fuerat civilia bella movere, / ut neuter* (2, 59-63a).

continuità con la scena conclusiva del libro I è data perciò non solo dalla presenza femminile, ma anche dall'elemento della "profezia". Infine le considerazioni della matrona sulle conseguenze politiche del conflitto denota consapevolezza e maturità politica. Bisogna osservare però che quella delle donne è appunto consapevolezza politica ma non scelta: la matrona non si dichiara a favore di uno dei due schieramenti, bensì condanna parimenti Cesare e Pompeo, che hanno come unico scopo il dominio personale.

Si può dunque concludere che i lamenti delle matrone all'inizio del libro II sono la prova del coinvolgimento nella storia da parte delle donne, che trovano in essi una forma di libertà. La scena è importante anche dal punto di vista strutturale, perché anticipa i discorsi degli uomini in partenza per la guerra (2, 43-63) e la rievocazione da parte degli anziani del *bellum civile* fra Mario e Silla (2, 64-233). Le giaculatorie delle donne costituiscono in tal senso la controparte femminile di questi "commenti corali" allo scoppio della guerra. Ma bisogna considerare anche che questa scena di lamento collettivo, tripartita nel gruppo delle matrone, dei soldati e degli anziani, ha la funzione di anticipare e preparare per contrasto l'ingresso sulla scena della triade costituita da Bruto, Catone e Marzia: i difensori della *libertas* (rispettivamente un giovane, un uomo più maturo e una donna), immuni da paura, non trovano motivo di lamentarsi, bensì operano la precisa scelta di partecipare alla guerra civile pur nella consapevolezza della sconfitta.

CAPITOLO XIII APPUNTI SUL *FORTLEBEN* DI LUCANO

Lucano esercitò un grande influsso sulla letteratura e sulla cultura europea, benché sulla popolarità del *Bellum civile* abbia gravato in diverse epoche un pesante giudizio di carattere estetico, rimasto ben radicato fino a tempi relativamente recenti. Sarebbe troppo complesso tracciare in questa sede le linee generali del *Fortleben* lucaneo, che appare d'altra parte come un ambito di studio molto interessante¹. Lo scopo di questo capitolo è invece offrire qualche esempio di come alcune delle figure femminili del *Bellum civile* sono sopravvissute nella letteratura medievale e moderna.

1. Le donne di Lucano nella *Commedia*

Ci pare doveroso cominciare la nostra breve indagine sulla fortuna delle figure femminili di Lucano dal poeta che forse più amò la *Pharsalia*, e cioè Dante². Nel canto IV dell'*Inferno*, in cui assieme a Virgilio incontra nel Limbo gli spiriti magni e i pagani virtuosi, Dante tributa un omaggio alla poesia classica attraverso il ricordo dei quattro grandi che costituiscono la *bella scola* della poesia³:

*Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo e l'ultimo Lucano.*

(*If.* IV 86-90)

Il numero straordinario di riprese e di echi lucanei nella *Commedia* è tale che l'ordine in cui vengono elencati i poeti e quindi la collocazione dell'autore della *Pharsalia* all'ultimo posto non possono che essere intesi secondo un criterio

¹ Sulla *Lucanrezeption* nella letteratura europea rimandiamo a Walde 2009 e Fischli 1944.

² Sul rapporto fra Dante e Lucano utili De Angelis 1993; Vinchesi 1981; Paratore 1965; Ussani 1917.

³ Su questo celebre passo della *Commedia* si veda Iannucci 1993, 19-37.

rigorosamente cronologico⁴. Fra gli spiriti magni del Limbo soggiornano anche le anime di donne pagane virtuose, fra cui le tre protagoniste del *Bellum civile*:

*Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino*

(If IV 127-129)

Secondo Paratore la Cornelia qui menzionata sarebbe infatti da intendere come la moglie di Pompeo piuttosto che come la madre dei Gracchi⁵. Attraverso la menzione di questo trittico femminile, che viene affiancato a Lucrezia, donna virtuosa per eccellenza, Dante potrebbe avere omaggiato l'amato Lucano⁶. Ma oltre alle compagne dei tre protagonisti del *Bellum Civile* anche Cleopatra ed Eritto compaiono nella prima cantica della *Commedia*. Nel canto V Dante e Virgilio scorgono in mezzo alla schiera dei lussuriosi la regina egiziana (v. 63: *Cleopatràs lussuriosa*), mentre nel canto IX Virgilio racconta a Dante di essere già sceso una volta nella città di Dite dietro costrizione di *Eritón cruda*:

*Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi suoi.
Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,*

⁴ Cfr. Paratore 1965, 167. Bosco-Reggio individuano invece nell'elenco dei poeti un criterio gerarchico: "... Ovidio e Lucano, nonostante l'enorme influsso che ebbero nel Medioevo e la vasta risonanza della loro opera, non appaiono che con il semplice nome, senza connotazione alcuna" (p. 59).

⁵ Paratore 1965, 206-209. Lo studioso osserva che già il Boccaccio e Jacopo di Dante identificavano *Corniglia* con il personaggio lucaneo, mentre i commentatori moderni (Casini-Barbi, Sapegno, Mattalia) propendono per l'altra interpretazione. Secondo Mazzoni 1965, 185 "nella *Farsalia* Cornelia è piuttosto una figura tragicamente discussa, che non presentata con quella serenità che ci aspetteremmo se si guardasse soltanto alla *Corniglia* dantesca". Abbiamo tuttavia visto che Marzia e Cornelia sono figure affini e per certi versi anche complementari; perciò pare verosimile che Dante abbia voluto accostarle.

⁶ Cfr. Paratore 1965, 209: "... nelle eroine di Lucano, nelle figure femminili della *Farsaglia* egli ha scorto valori capaci di assumere portata universale, sotto il velo dell'allegoria (e sia pure di un'allegoria legata ai soli valori della classicità pagana, come in parte per Catone), così come aveva fatto per la sua Beatrice".

per trarne un spirto del cerchio di Giuda.

(*If.* IX 22-27)

Il poeta ricorre alla celebre strega lucanea, di cui è ricordata l'attività negromantica (v. 24: *che richiamava l'ombra a' corpi suoi*), per giustificare la conoscenza dell'Inferno da parte della sua guida: per far tornare al suo corpo un'anima dannata collocata nella parte più profonda dell'Inferno, Eritto obbliga Virgilio a scendere dal Limbo fino al cerchio in cui si trova l'anima da evocare⁷. Solo di recente si è messo in evidenza che Dante ha rielaborato il personaggio lucaneo in modo originale, fondendovi alcuni tratti della Sibilla di Virgilio⁸: l'Eritto di Dante assume nell'Inferno la funzione di presiedere a una catabasi che è lecita, in quanto permessa dalla provvidenza divina. In questo modo la maga di Lucano perde quel carattere trasgressivo che la contraddistingueva nel *Bellum civile* per adempiere un compito legittimo, analogo a quello della Sibilla⁹. Naturalmente l'aggettivo *cruda* è da vedere come un omaggio al poeta di Cordova e alla sua *effera Erictho* (Lucan. 6, 508).

2. Marzia

In *Convivio* IV 28 Dante espone una complessa interpretazione allegorica della travagliata vicenda matrimoniale di Marzia, in base alla quale ad ogni fase della vita di Marzia corrisponderebbe una fase della vita della *nobile anima*. Quest'ultima nell'età del *Senio* ritorna a Dio, proprio come Marzia dopo la morte di Ortensio ritornò da Catone:

Marzia fu vergine e in quello stato significa l'Adolescenza, poi venne a Catone, e in quello stato significa la Gioventude; fece allora figli per li quali si significano le virtù che di sopra si dicono convenire alli giovani, e partissi da Catone e maritassi ad Ortensio per che significa che si partì la Gioventude e venne la

⁷ Su Eritto in Dante si vedano Gentili 2000; Iannucci 1999 e Paratore 1965, 170-172. Poiché nelle leggende medioevali su Virgilio non vi è traccia di una discesa del poeta nell'Inferno, è legittimo supporre che si tratti di un'invenzione di Dante sulla base dell'episodio lucaneo.

⁸ Il merito va a un ricco contributo di Gentili 2000.

⁹ Una prova ulteriore di questa assimilazione alla Sibilla è costituita dal fatto che Eritto non compare nel gruppo dei maghi classici condannati nella bolgia degli indovini in *If*XX (come del resto la profetessa virgiliana).

Senettute. Fece figli anche di questo, per che si significano le virtù che di sopra si dicono convenire alla Senettute. Morì Ortensio per che si significa il termine della Senettute; e Marzia vedova fatta (per lo quale vedovaggio si significa lo Senio), tornò dal principio del suo vedovaggio a Catone, per che si significa la nobile Anima dal principio del Senio tornare a Dio.

L'interpretazione di Dante, che non sembra avere precedenti nella tradizione esegetica lucanea, "appare sospinta dal desiderio di riscattare in un'alta significazione morale la singolare storia di Marzia, perché tutto quanto ha attinenza con Catone fosse ricondotto a un conveniente livello di decoro etico e parenetico"¹⁰. Nello stesso capitolo Dante traduce e parafrasa le parole che Marzia rivolge al marito nel *Bellum civile*:

E che dice Marzia a Catone? 'Mentre che in me fu lo sangue', cioè la gioventute, 'mentre che in me fu la maternale vertude', cioè la senettute, che bene è madre de l'altre etadi, sì come di sopra è mostrato, 'io', dice Marzia, 'feci e compiei li tuoi comandamenti', cioè a dire che l'anima stette ferma a le civili operazioni. Dice: 'E tolsi due mariti', cioè a due etadi fruttifera sono stata. 'Ora' dice Marzia 'che 'l mio ventre è lasso, e che io sono per li parti vòta, a te mi ritorno, non essendo più da dare ad altro sposo'; cioè a dire che la nobile [anima], cognoscendosi non avere più ventre da frutto, cioè li suoi membri sentendosi a debile stato venuti, torna a Dio, colui che non ha mestiere de le membra corporali. E dice Marzia: 'Dammi li patti de li antichi letti, dammi lo nome solo del maritaggio'; che è a dire che la nobile anima dice a Dio: 'Dammi, Signor mio, omai lo riposo di te; dammi, almeno, che io in questa tanta vita sia chiamata tua'. E dice Marzia: 'Due ragioni mi muovono a dire questo: l'una si è che dopo me si dica che tu non mi scacciasti, ma di buon animo mi maritasti'.

Marzia è menzionata anche nella *Commedia* (Pg 1, 79) da Virgilio nel discorso che egli rivolge a Catone, affinché per amore di costei il custode del Purgatorio sia benigno verso lui e Dante:

*ma son del cerchio ove son li occhi casti
di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega,
o santo petto, che per tua la tegni:*

¹⁰ Pastore Stocchi 1984b. Sulla figura di Marzia nell'opera dantesca si veda anche De Angelis 1993, 147 n. 6 e 165-166.

per lo suo amore adunque a noi ti piega.
 Lasciane andar per li tuoi sette regni;
 grazie riporterò di te a lei
 se d'esser mentovato là giù degni.
 'Marzia piacque tanto a li occhi miei
 mentre ch' 'i' fu' di là', diss'elli allora,
 'che quante grazie volse da me, fei'.

(Pg. 1, 78-87)

Per bocca di Virgilio Dante ricorda ancora l'episodio già riportato nel *Convivio* (v. 79: *che 'n vista ancor ti priega*). Catone dichiara al poeta latino di aver accontentato durante la sua vita ogni richiesta di Marzia (compresa quella di unirsi a lei in matrimonio una seconda volta), ma di non potere ora essere influenzato dal ricordo di lei, tanto netto è il distacco dagli affetti terreni¹¹. Per il Catone dantesco Marzia è diventata solo un dolce ricordo: "... è soltanto un nome, un volto delicato, il cui ricordo si vela di struggimento solo per un attimo, per poi disperdersi nello spazio di un tempo lontano"¹².

Per avere un'idea della popolarità di Marzia durante il Medioevo basta leggere la testimonianza di Matthieu de Vendôme¹³, che le dedica una sezione della sua *Ars versificatoria* (1, 55): qui l'autore presenta la moglie di Catone come una matrona perfetta, modello delle virtù coniugali, attraverso una serie di aggettivi rappresentativi delle più alte virtù:

*Marcia fraude carens, pia, casta, modesta, stupescit
 oppositis sexum conciliare bonis.*

¹¹ Di Marzia il sommo poeta mette in risalto gli *occhi casti*, riferimento assente in Lucano. Si potrebbe tuttavia supporre che Dante abbia qui attribuito a Marzia un dettaglio che Lucano aveva riferito invece a Cornelia nel libro VIII (v. 156: *castique modestia voltus*).

¹² Balducci 2004, 55.

¹³ Osserva De Angelis 1993, 147 n. 6: "La fortuna di Lucano è determinata dalla sua qualità di *historiographus* che funge da *auctoritas* almeno a due livelli: storico per le svariate menzioni di luoghi geografici nei quali i lettori medievali avevano pieno agio a rintracciare nobili genealogie per i propri incipienti nazionalismi ... e filosofico-scientifico per l'acuta attenzione prestata ai fenomeni fisici e astrologici". L'episodio lucaneo di Marzia e Catone (presente tra l'altro nel *Florilegium Gallicum*) aveva suggestionato già Draconzio, il quale nelle *Laudes Dei* 2, 625ss. vi modella la vicenda di Abramo e Sara (si veda in proposito Nosarti 2009, 56-57).

*Tot dotes solidat custos patientia, nutrix
 morum, virtutis deliciosa comes.
 Iusto iusta, sacro sacra, digna Catone 'Catonis
 Marcia' promeruit intumulata legi.*

(*Ars versificatoria* 1, 55, 39-44)¹⁴

L'autore riprende da Lucano l'espressione *Marcia Catonis*, che lega indissolubilmente la memoria della donna al venerando marito¹⁵. Sembra essere stato suggestionato dai versi del *Bellum civile* anche Geoffrey Chaucer (1340 ca. -seconda metà del Quattrocento), che colloca Marzia a fianco di Penelope quale emblema di fedeltà e devozione coniugale nel *Prologue to the Legend of Good Women: Penelopee, and Marcia Catoun, / mak of your wyfhod no comparison* (vv. 252-253)¹⁶. Per quanto riguarda le arti figurative, infine, ricordiamo il dipinto *Marcia* (1520, National Gallery di Londra) del manierista senese Domenico di Giacomo di Pace "Beccafumi", detto il Mecherino, dove la vicenda di Marzia è così riassunta: *ME CATO COGNOVIT VIR MOX HORTENSIVS ALTER. / DEINDE CATONIS EGO MARTIA NVPTA FUI.*

3. Cornelia

La figura di Cornelia è probabilmente quella che ha avuto maggiore fortuna sia nella letteratura latina immediatamente successiva a Lucano che nella produzione letteraria di epoca moderna. Già in epoca flavia i tratti della Cornelia lucanea rivivono in eroine come Imilce nei *Punica* di Silio Italico e in Argia, moglie di Polinice, nella *Tebaide* di Stazio¹⁷.

¹⁴ Il passo è citato secondo l'edizione di F. Munari, Roma 1988.

¹⁵ L'espressione è presente anche nei *Poetria nova* di Geoffrey de Vinsauf, v. 1775: *Dalida Samsonis, vel Marcia pone Catonis*. Sulla vita di Geoffrey de Vinsauf abbiamo pochissime informazioni; attorno al 1210 compose *Poetria nova*, un poema in latino di 2000 esametri che aveva l'ambizione di sostituire l'*Ars poetica* di Orazio.

¹⁶ Nel *Prologue of the Legend of Good Women* il poeta sogna di incontrare in un parto il dio dell'amore assieme a una regina, la cui corona è simile a una corolla di margherita, seguita da un corteo di diciannove donne fedeli in amore, e da altre in una processione. Sull'influsso di Lucano su Chaucer si veda Hamilton 1933.

¹⁷ Sulla ripresa di Lucano da parte degli epici di età flavia per la rappresentazione dell'amore coniugale si vedano i pregevoli contributi di Vinchesi 2005; Bessone 2002; Rosati 1996; La Penna 1981.

Durante il Medioevo la figura di Cornelia assurge a eroina del dolore e del lamento, come dimostra un passo del *Tresor* di Brunetto Latini, il maestro dell'Alighieri, intitolato *De pitié* (III, lxiii). Qui l'autore cita i lamenti di Cornelia per la morte di Pompeo fra gli esempi retorici atti a muovere a pietà il pubblico; nella sezione intitolata *Intelligenza* Latini parafrasa inoltre alcuni episodi tratti dai libri VIII e IX del *Bellum civile*.

L'immagine di Cornelia in preda alla disperazione per l'uccisione di Pompeo è proposta anche da Francesco Petrarca nel suo *Triumphus Cupidinis* 3, 13-15:

*Vedi quel grande il quale ogni uomo onora;
egli è Pompeo, et ha Cornelia seco,
che del vil Tolomeo si lagna e plora.*

Del personaggio il poeta di Avignone colse la caratterizzazione patetica ma anche la devozione e la vicinanza al marito, che, come abbiamo osservato, è una prerogativa di Cornelia (v. 14: *et ha Cornelia seco*). Secondo Petrarca Cornelia e Pompeo sono un memorabile esempio di amore coniugale, come dichiara egli stesso in un'epistola: *Impletum est plane in nobis quod de Pompeo tuo Corneliaque sua scribitur: neuterque recedens / sustinuit dixisse vale* (*fam.* 3, 21, 1).

Verso la fine del Cinquecento l'inglese Samuel Daniel (1562-1619) compose un poema storico sulla Guerra delle Rose fra i Lancaster e gli York, *The Civil Wars*, chiaramente modellato sul *Bellum civile*: nell'Inghilterra del Cinquecento il poema di Lucano costituiva il modello per eccellenza nella narrazione di conflitti civili. Come ha dimostrato la critica più recente, è legittimo pensare che l'uso di materiale lucaneo nell'edizione del 1609 fosse motivato anche dalla volontà del poeta di manifestare una cauta critica verso re Giacomo I Stuart¹⁸. Il "lucanismo" di Daniel, che consiste nella ripresa di numerosi episodi e nella caratterizzazione dei due protagonisti Bolingbroke e Riccardo II in modo molto simile rispettivamente al Cesare e al Pompeo di Lucano, era evidente già all'epoca: non

¹⁸ Questa è la tesi di recente proposta da Wright 2004; sul rapporto fra Lucano e Daniel si veda anche Logan 1971 (in quest'ultimo contributo ampia rassegna dei passi del poema in cui l'imitazione di Lucano è più evidente). Il debito nei confronti di Lucano è dichiarato apertamente dal poeta nel libro VIII, dove paragona la guerra delle Rose al conflitto civile fra Cesare e Pompeo: *Shew, how our great Pharsalian Field was fought / At Towton in the North; the greatest day / Of ruine, that dissension euer brought / Unto this Kingdom* (*The Civil Wars*, VIII iii, 1-4). Sulla ripresa di Lucano nella letteratura inglese del Cinquecento e del Seicento si veda Sannicandro 2009, 317-322.

a caso il poeta si guadagnò dal contemporaneo William Camden l'appellativo di "the English Lucan"¹⁹, titolo che gli sarebbe stato sottratto solo da Thomas May²⁰.

Nel libro II del poema di Daniel il racconto della ricongiunzione e della separazione finale di Riccardo II e Isabella sembra essere modellato sulle scene del *Bellum civile* che hanno come protagonisti Pompeo e Cornelia. All'inizio dell'episodio, Isabella è affacciata alla finestra quando Bolingbroke conduce Riccardo a Londra, proprio come Cornelia nel libro VIII osserva il mare da una rupe nella speranza di vedere la nave di Pompeo (8, 45-48). Come il Magno, anche Riccardo ha un aspetto poco curato e come Cornelia Isabella perde i sensi alla vista del marito. Riportiamo qui il passo lucaneo e quello di Daniel:

*Obvia nox miserae caelum lucemque tenebris
abstulit atque animam clausit dolor: omnia nervis
membra relicta labant, riguerunt corda diuque
spe mortis decepta iacet.*

(Lucan. 8, 58-61a)

*Sorrow keepes full possession in her heart,
Lockes it within, stops vp the way of breath,
Shuts senses out of doore from euerie part;
And so long holdes there, as it hazardeth
Oppressed Nature, and is forc't to part,
Or else must be constrain'd to stay with death.*

(*The Civil Warres*, II lxxx 1-6)²¹

Nella seconda parte dell'episodio, che narra dell'ultima notte che Isabella e Riccardo trascorrono insieme, si avverte ancora la presenza del modello di Lucano. In 5, 722ss. Pompeo vuole comunicare a Cornelia la sua sofferta decisione di porla al sicuro a Lesbo, ma il dolore gli rende molto difficile realizzare il suo proposito (vv. 731-732: *mentem iam verba paratam / destituunt*). Nel poema di Daniel è invece Isabella incapace di parlare:

¹⁹ Cfr. Logan 1971, 53 e Wright 2004, 211.

²⁰ Su Thomas May si veda il § 4.

²¹ Il passo è citato secondo Logan 1971, 61.

*Shee that was come with a resolved hart,
And with a mouth full stor'd, with wordes well chose;
Thinking, This comfort wil I first impart
Unto my Lord, and thus my speach dispose;*

.....
*When being come, all this prov'd nought but winde;
Teares, lookes, and sighes, do only tell her minde.
Thus both stood silent and confused so,
Their eyes relating how their hearts did morne:
Both bigge with sorrow, and both great with wo
In labour with what was not to be borne:
This mightie burthen, where withall they goe,
Dies undelivered, perishes unborne.*

(*The Civil Wars*, II xci 1-4; xcii 1-6)²²

Cornelia conosce grande fortuna nel teatro francese del Seicento quando diventa l'eroina della tragedia *Mort de Pompée* (1643) di Pierre Corneille (1606-1684)²³: della figura lucanea l'autore mette in risalto il coraggio e la determinazione. Della *pièce* ricordiamo in particolare la quarta scena dell'atto V che rappresenta un faccia a faccia fra Cesare e Cornelia poco dopo la morte di Pompeo: con coraggio e dignità la donna chiede al condottiero che le vengano consegnati i resti del marito: *Voy l'urne de Pompe, il y manque sa teste, / Ne me la retien plus; c'est l'unique faveur / Dont je te puis encor prier avec honoeur.*

4. La Cleopatra di Thomas May

Uno dei motivi per cui il *Bellum civile* continua ad affascinare è probabilmente anche il fatto di essere un'opera incompiuta (o perlomeno abbiamo buone ragioni

²² I passi sono citati secondo Logan 1971, 61.

²³ L'autore dichiara esplicitamente il proprio debito nei confronti di Lucano nell'avviso *au lecteur* che precede il testo della tragedia: "celui dont je me suis plus servi a été le poète Lucani, dont la lecture m'a rendu si amoureux de la force des ses pensées et de la majesté de son raisonnement, qu'afin d'en enrichir notre langue, j'ai fait cet effort pour réduire en poème dramatique ce qu'il a traité en épique. Tu trouveras ici cent ou deux cents vers traduits ou imités de lui. J'ai tâché de le suivre dans le rest, et de prendre son caractère quand son exemple m'a manqué". Su Lucano e Corneille si vedano Fantham 2009; Paratore 1980; Fischli 1945, 58-60.

per supporre che lo sia). Una delle questioni su cui la critica lucanea si è per decenni tormentata è quindi il problema del finale del poema. Se Lucano fosse rimasto in vita, come avrebbe concluso la sua opera? Con il suicidio di Catone a Utica, con l'assassinio di Cesare oppure addirittura con la battaglia di Filippi? Naturalmente non è possibile rispondere con assoluta certezza a questo interrogativo; tuttavia vi fu chi si cimentò a comporre il seguito del poema lucaneo. Si tratta di Thomas May (1595-1650), poeta e uomo politico inglese, grande ammiratore di Lucano. Nel 1627 May pubblicò la seconda traduzione integrale in lingua inglese del poema lucaneo²⁴; al 1630 e al 1640 risalgono rispettivamente la *Continuation* della *Pharsalia* sempre in inglese (sette libri) e la sua versione latina, il cosiddetto *Supplementum Lucani*²⁵, che si concludevano entrambi con l'uccisione di Cesare. La ripresa e il successo di Lucano in Inghilterra in quegli anni, che si concretizzò con traduzioni del poema e con espliciti riferimenti in opere letterarie e *pamphlets* politici, era motivata dalla difficile situazione politica, che vedeva un monarca assoluto (Carlo I Stuart) contrapposto a un Parlamento desideroso di far valere i propri diritti. Non stupisce allora da parte dei parlamentari il recupero di colui che era considerato "il poeta della libertà" per eccellenza, di colui che aveva sfidato il dispotismo di Nerone andando per questo incontro alla morte.

Ora vedremo come May sviluppa nel *Supplementum* la relazione d'amore fra Cesare e Cleopatra, narrata nel libro II²⁶. Alla fine del libro I il condottiero esce vittorioso dallo scontro con i nemici egiziani e si dimostra clemente con i vinti. All'apertura del libro II il poeta getta tuttavia un'ombra sulla *clementia Caesaris*, sostenendo che il reale motivo della benevolenza del Romano è il potere che Cleopatra esercita su di lui con la sua bellezza, dalla quale è completamente

²⁴ La prima traduzione integrale in inglese del *Bellum civile* fu pubblicata da Sir Arthur Gorges nel 1614 (*Lucans Pharsalia: Containing The Civill Warres betweene Caesar and Pompey. Written in Latin Heroicall Verse by M. Annaeus Lucanus. Translated into English Verse by Sir Arthur Gorges Knight. Whereunto is annexed the life of the Author, collected out of divers Authors*, London 1614); del 1593 è invece la traduzione del solo libro I ad opera di Christopher Marlowe, pubblicata postuma nel 1600 (*Lucans first booke translated line for line*, by Christopher Marlowe, London 1600).

²⁵ Del *Supplementum Lucani* disponiamo ora dell'edizione con traduzione tedesca e commento di Backhaus 2005 (biografia e opere dell'autore alle pp. 10-17); la letteratura secondaria si limita a Backhaus 2009 e Schreiner 2006.

²⁶ Thomas May compose anche una tragedia dal titolo *The Tragedie of Cleopatra Queen of Aegypt* (1639). Sulla figura di Cleopatra nel *Supplementum Lucani* segnaliamo Backhaus 2009 (contributo che abbiamo potuto consultare quando il presente libro era già in bozze).

soggiogato (vv. 1-15). L'autore descrive poi la corte di Alessandria con toni molti simili a quelli lucanei (*Suppl.* 2, 16-22), dando risalto al lusso del palazzo che sarà all'origine della corruzione morale di Cesare (v. 22: *ostentantur opes, vitiis alimenta futuris*). In questo modo il poeta prepara al meglio la comparsa sulla scena di Cleopatra, che con la sua bellezza sfolgorante distrae l'attenzione di Cesare dalle ricchezze della corte, attirandola esclusivamente su di sé. La sola vista della regina alimenta infatti nel cuore di Cesare un sentimento più simile all'amore che alla semplice attrazione fisica:

*Sed non divitiae, non auro fulva supellex
gemmative tori passim pictive tapetes
Caesareos pascunt oculos, nec talia curat,* 25
*dum prope sidereo cunctis splendoribus ore
praeferadiat vultuque movet Cleopatra superbo.
Hanc videt, huic oculis et pectore totus inhaeret
quoque magis cernit, magis ardet. Cetera, visu
splendida quae primo, sordent obiecta secundo.* 30
Femineus decor augetur crescitque revisus.

(*May Suppl.* 2, 23-31)

Il Cesare di May appare diverso da quello di Lucano. Nel *Bellum civile* la lunga descrizione della reggia è finalizzata a mostrare come il lusso orientale corrompe il condottiero tanto da indurlo a conquistare l'Egitto; essa è condotta dal punto di vista di Cesare, profondamente colpito da un mondo a lui sconosciuto. Nel *Supplementum* la bellezza della donna supera di gran lunga quella dell'ambiente che la circonda. L'autore cerca di spiegare gli effetti che Cleopatra sortisce sul Romano ricorrendo a motivi e termini elegiaci (cfr. ad esempio i vv. 38-40 con *Ov. am.* 2, 6, 21: *tu poetas fragiles pinnis hebetare zmaragdus*; interessante pure l'uso del sostantivo *ocelli*, assente in Lucano, come del resto *sapphirum, violaria, rosea*):

*Purpureas stupet ille comas et candida colla,
queis gemmis lux maior inest. Abscondere formam
divitiae eximiam, non exornare, videntur.*
Quamvis non desunt Erythraeo e litore gemmae, 35
*non spolia Eoi Gangis, non quidquid in undis
voluitur Assyriis aut dives mittit Hydaspes,*

*non Arabum ex petris viridi splendore smaragdus
 nec lapis auratus, quem dat Mareotica tellus.*
Sidereis adamas radiis hebetatur ocelli 40
quoque minus lucet, formae magis auget honorem.
*Sapphirum pulchro pendente pectore vincunt
 caerulea venarum violaria. Labra rubinus
 non rosea aequaret, nisi primo victa fuisset
 et pudor auget, quem dat natura ruborem.* 45

(May *Suppl.* 2, 32-45)

A differenza di Lucano May non insiste tanto sugli oggetti preziosi e i gioielli indossati da Cleopatra, quanto piuttosto sulla sua bellezza straordinaria, in grado di offuscarne lo splendore. Lucano si limita come abbiamo visto a parlare di *forma nocens* e a descrivere l'eccessivo *cultus* della donna, mentre nel *Supplementum* Cleopatra è bellissima indipendentemente dai gioielli che porta.

Il sentimento di Cesare è descritto in termini che fanno pensare a vero amore; indicativa in tal senso è la presenza di echi virgiliani che rimandano al libro IV dell'*Eneide*. Un esempio interessante a tale proposito è la presenza al v. 46 della tessera virgiliana *iam dudum saucius* (cfr. Verg. *Aen.* 4, 1-2: *at regina gravi iam dudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni*) e, più in generale, la metafora della fiamma d'amore, di provenienza elegiaca (v. 46: *ignem concipit*; v. 47: *accenditur aestu*; v. 48: *celare / pascere flammam*). L'amore è per Cesare un sentimento mai provato prima, che egli non reprime, bensì cerca di alimentare sempre di più:

*Ausonius ductor iam dudum saucius ignem
 concipit inde novum nimioque accenditur aestu
 nec placidam celare studet, sed pascere, flammam.*
*'quaenam' inquit 'nostris obstare potentia votis
 aut quae fama potest? Quid sic durissima virtus* 50
*oppugnata ageret? Facies absolveret ista
 iudice raptorem caelo, nam talia quondam
 stupra deis summis celebres tribuere poetae,
 aethere qui toties posuere Tonantis amicas
 et forma eximias facere heroidas astra.* 55
*Temporibus si visa illis Cleopatra fuisset,
 non coma Niliacae Berenices aurea caelo*

*fulsisset, pulchrae nec Pleiades astra fuissent.
 Non stupri pretium radiantia plaustra tulisset
 Callisto, aut Bacchi coniunx formosa coronam* 60,
*donec partem aliquam Cleopatrae stella sereni
 nobilitare poli certam dignata fuisset.
 Iuppiter exemplum mihi sit, quem saepe coegit
 saevus amor magno furtim descendere caelo,
 vel potius nostra absolvant delicta Tonantem,* 65
Caesaremque Iovi veniam det nomen amoris'.

(May *Suppl.* 2, 46-66)

Di fronte all'amore il Cesare di May manifesta in un primo momento il consueto senso di onnipotenza, chiedendosi quale forza possa opporsi ai suoi desideri (vv. 49-50), ma nel contempo avverte un sorta di senso di colpa, come dimostra il fatto che l'attrazione per Cleopatra sia da lui stesso definita *stuprum* (v. 53); nel momento in cui si mette in discussione, egli cerca di giustificarsi pensando che lo stesso Giove più volte per un amore violento scese dal cielo, e, ponendosi sullo stesso piano del re degli dei, auspica che proprio il nome di Cesare possa perdonare la colpa di Giove. May cerca inoltre di interpretare il pensiero e le intenzioni di Cleopatra, la quale cerca di sedurre Cesare solo perché mossa dalla sua sete di potere (vv. 73-82: *regni insana cupido*). Si tratta ancora una volta di una variazione di una *iunctura* virgiliana, *caedisque insana cupido* (*Aen.* 9, 625), riferita a Turno e alla sua sete di sangue nel campo di battaglia; non pare casuale l'associazione fra il guerriero rutulo e la regina egiziana, entrambi portatori di una furia rovinosa:

*Ne, Caesar, tua vota time. Non pervigil ista
 Hesperidum serpens fulgentia poma tuetur,
 nec nimio forma est haec custodita pudore.* 70
*Sed puerilis Amor vanique Cupidinis ignes,
 pectora qui stimulare solent innoxia vulgi
 pastoresque rudes urunt rurisque puellas,
 non tibi rem peragunt, Caesar, nec causa domare
 vulgaris potuit reginae corda superbae,*
formosamve tuis Cleopatram amplexibus offert 75
*dulcis amor Veneris, sed regni insana cupido,
 maiestas nimiisque optata potentia votis.*

*Hic amor affectus alios Ptolemaidis omnes
pectore sustulerat. Penitus si nullus inesset
venarum calor aut artus depasceret ignis,
lascivos tamen amplexus in Caesaris isset
frigida, et ambitio soluisset tanta pudorem.* 80
*Quae te causa fidem, Caesar, violare coegit
visceraque in patriae sceleratos impulit enses
Emathios Latio perfundens sanguine campos,
illa pudicitiam reginae in pectore vicit* 85
*prostituitque tibi. Nec quisquam Caesaris altos
suspiciat posthac animos, cum spiritus idem
femineum impellit pectus. Qua Caesar, eadem
ambitione nocens facta est Cleopatra, fidelis* 90
nec manet hic civis, nec coniunx illa pudica.

(May *Suppl.* 2, 67-91)

Ma alla pari di Cleopatra pure Cesare è mosso dall'ambizione: affermando che il condottiero non resta un cittadino fedele e che la regina egiziana non resta una moglie perbene (v. 91), il poeta pare quasi implicitamente rassicurare il lettore che nulla è cambiato rispetto ai personaggi lucanei.

Il Cesare di May, a differenza di quello di Lucano, comprende che il proprio comportamento può dare adito all'accusa infamante di vincere la guerra per il suo amore e non per la patria (vv. 92ss.); egli interviene perciò nella politica dell'Egitto, imponendo le nozze di Cleopatra con il fratello minore Tolomeo:

*Ne tamen illicito Caesar videatur amori,
non patriae vicisse suae (nam Aegyptia tellus,
victa licet, nondum Latia est provincia facta,
sed sceptro subiecta manet), veritusque rebellem* 95
*Niliacum subito populum, si regna teneret
femina, dum stirpis Lageae mascula proles
vivit adhuc, puerum Ptolemaeum lustra videntem
vix bina Arsinoes, quam duxerat ante, sororis
coniugio avulsum Cleopatrae iungit et illum* 100
*immaturum annis Phario diademate cingit.
Hunc vocat Aegyptus regem, Cleopatra maritum,
defunctique locum fratris supplere videtur*

*coniugio et regno. Quid praeter nomina vana
coniugii regnique, puer miserande, tenebis?* 105
*quid praeter titulos, thalamum dum Caesar adulter
possidet et regnum coniunx Cleopatra gubernat?*

(*May Suppl.* 2, 92-107)

Ecco il tono con cui May si rivolge al neosovrano d'Egitto, simile a quello lucaneo: *quid praeter nomina vana / coniugii regnique, puer miserande, tenebis? / quid praeter titulos, thalamum dum Caesar adulter / possidet et regnum coniunx Cleopatra gubernat?* (vv. 104-108)²⁷. Significativo è l'uso della *iunctura nomina vana coniugii* in riferimento a questo matrimonio incestuoso ed impuro: essa ci ricorda il *nomen inane conubii* che nel *Bellum civile* Marzia, di ritorno dal funerale di Ortensio, chiede a Catone di rinnovare (*Lucan.* 2, 342-343): questo secondo matrimonio, subito celebrato con un'austera cerimonia, è un'unione svuotata del proprio significato per la sterilità della veneranda moglie di Catone. Privo di sostanza ma per tutt'altro motivo è il matrimonio dei due fratelli, come anche il potere esercitato dal giovane Tolomeo, sottomesso a Cesare.

Se nel *Supplementum* Cesare appare realmente innamorato, Cleopatra conserva ancora i tratti lucanei dell'inganno e della simulazione. Il contrasto diventa ancora più chiaro durante l'addio alla regina del condottiero, che deve partire per soffocare la rivolta di Farnace. In questo contesto ricompaiono motivi provenienti da un analogo passo lucaneo, ovvero la scena di separazione fra Pompeo e Cornelia (*Lucan.* 5, 722-815). Durante la notte Cesare comunica la sua partenza a Cleopatra, già incinta di Cesarione (*Suppl.* 2, 261: *reginaeque tument vitiati pondera ventris*), dichiarando di essere strappato così dal suo amore: *avellor amore, / non ad bella vocor* (*Suppl.* 2, 274-275). Nemmeno la gloria di un successo militare e del trionfo potrà compensare questa perdita (vv. 278-279: *non ipsa, ... / ... tantum pensabit gloria damnum*); Cesare sarà sempre triste senza Cleopatra: *a te discedam tristis, pulcherrima rerum, / a te, quae fusca Aegypti lucentibus arva / irradias oculis et splendidiora deorum / tramite caelesti, cui lactea nomina Graeci / antiqui tribuere, facis, sine qua mihi tellus / nulla placet, triste exsilium Roma ipsa videtur* (vv. 280-285). Infine le promette che a conclusione della guerra civile farà ritorno in Egitto: *uteri per cara tumentis / pignora, civilis belli post fata revertar* (vv. 304-305).

²⁷ May fonde qui *Lucan.* 2, 342-343: *nomen inane / conubii* con 1, 313: *nomina vana Catones*.

Alle parole appassionate di Cesare Cleopatra finge dolore, con la sua consueta abilità di simulazione:

*At blandis Cleopatra dolis instructa, venustas
cui niveae frontis tanta est, ut luctus et ipsae
vel lacrimae deceant, lacrimis sic inquit obortis:
'non tanti facio, Caesar, mea vota precesque,
ut decreta ducis tanti mutare valerent,* 310
*a quibus humani generis fortuna per orbem
pendet, queis stellae, queis numina cuncta vacabunt.
Audax religio nimium pietasque superba
censetur, quae magna optat mutare deorum
consilia. Ah, potius flammae votisque resistam* 315
*ipsa meis, dulcemque sibi Cleopatra negabit
Caesaris aspectum, quam tanta negotia totque
bellorum laurus tardabit nostra voluptas.
Sed tamen ignoscas, paulum si, Caesar, amori
indulget Cleopatra suo, si vivere tecum* 320
*exoptat, si castra sequi victricia. Non pax
tutior ulla mihi, quam classica Caesaris essent.
Quo propius bellum sub te ductore secuta,
hoc magis a belli fuero terrore remota.
Sed iam iussa sequar Phariisque videbor in oris* 325
*tutela segura tua magnique putabo
Caesaris occiduis Alcidae a Gadibus usque
Eoum Gangen victricem extendere dextram,
a Thule ad populos austri. Tam dissita mundo
litora nulla iacent, ut iam divortia longa* 330
*inter nos faciant, si sit tam Caesar amando
quam vincendo celer.' Lacrimas tum sponte cadentes
combibit ore avido Caesar repetitaque iungit
oscula.*

(May Suppl. 2, 306-334a)

Come in Lucano Cleopatra è *blandis ... dolis instructa* (v. 306) e simula il pianto: *lacrimis sic inquit obortis* (v. 308). Queste false lacrime Cesare bacerà pieno di desiderio al momento del congedo: *lacrimas tum sponte cadentes / combibit ore*

avidus Caesar repetitaque iungit / oscula (vv. 331-333). Cleopatra esprime il suo desiderio di seguire il condottiero con parole che ci ricordano le richieste di Marzia e Cornelia: al lettore di Lucano suona piuttosto strano che Cleopatra desideri seguire l'accampamento romano (v. 321: *castra sequi victricia*)²⁸, nella convinzione che non vi sia posto più sicuro delle trombe di Cesare (vv. 321-322: *non pax / tutior ulla mihi, quam classica Caesaris essent*); ma infine promette che obbedirà ai suoi voleri: *sed iam iussa sequar* (v. 325). A tale proposito ricordiamo ancora una volta le parole di Marzia a Catone in 2, 338-339: *Dum sanguis inerat, dum vis materna, peregi / iussa, Cato, et geminos excepi feta maritos*.

5. Giulia

Come abbiamo visto la giovane figlia di Cesare viene ricordata da Dante nel canto IV dell'*Inferno* (v. 128) assieme ad altre due donne virtuose del *Bellum civile*, Marzia e Cornelia, in quanto "dolce e sfortunata eroina della pace"²⁹. Nella menzione dantesca vi è dunque il ricordo della funzione mediatrice che Giulia avrebbe potuto esercitare fra padre e marito se non fosse morta prematuramente; lo stesso avviene nel *De viris illustribus* di Francesco Petrarca (cap. XX):

Erant Rome multi viri ingentes, quorum quisque sibi animo primum locum glorie vindicaret: inter imo ante alios, magnus nomine re autem maximus vir, Pompeius, cui Cesar ut amicum illum sibi faceret filiam Iuliam optimam et viri amantissimam matrimonio collocarat. Sed ad odium pronas mentes ad amandum detorquere difficile. Valere tamen poterat ad publicam pacem, si aut ipsa vixisset, aut conceptum filium subita consternatione non effudisset abortivum.

²⁸ Cfr. la richiesta che Marzia rivolge a Catone in 2, 348: *da mihi castra sequi*. Si noti qui che Cleopatra è convinta della vittoria di Cesare (parla infatti di *castra victricia*); al contrario Cornelia si separa da Pompeo in 5, 722ss. con un brutto presentimento sull'esito della guerra: *ut nolim servire malis, sed morte parata / te sequar ad manes: feriat dum maesta remotas / fama procul terras, vivam tibi nempe superstes* (vv. 773-775).

²⁹ Pastore Stocchi 1984, 220.

Petrarca fu invece ispirato dalla scena del sogno di Pompeo in Lucan. 3, 8-40³⁰ nel *Triumphus Cupidinis* (III, 32-33), in cui nel suo breve accenno a Giulia sottolinea il motivo della gelosia nei confronti di Cornelia: *Quell'altra è Giulia, e duolsi del marito, / ch'a la seconda fiamma più s'inchina*. Giulia è implicitamente ricordata anche nel *Canzoniere* in un sonetto in cui il poeta lamenta l'insensibilità dell'amata all'amore. Più sensibile di Laura fu perfino Cesare, che pianse alla vista del capo troncato di Pompeo:

*Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fattezze conte.*

(RVF XLIV 1-4)

Il poeta non nomina Cesare per nome, bensì, dopo averlo introdotto con una perifrasi, lo ricorda per il suo rapporto di parentela con Pompeo: è qui che si inserisce il tragico ricordo di Giulia.

6. Cesare e la Patria sulle rive del Rubicone

L'apparizione dell'*imago* di Roma a Cesare in Lucan. 1, 183-194 non ha mancato di ispirare opere letterarie e artistiche nei secoli successivi.

La scena ha suggestionato ad esempio i poeti della Pléiade. Durante le guerre di religione in Francia l'episodio lucaneo viene riproposto da Étienne Jodel nel suo *Discours de Jules César avant le passage du Rubicon* (1562); Pierre Ronsard nella *Continuation du Discours* (1563) descrive la Francia in preda al dolore in toni simili a quelli della Patria nel *Bellum civile* (T. XI, p. 54)³¹:

*M'apparut tristement l'idole de la France,
... Faible et sans confort,*

³⁰ Come ha notato Narducci 2002, 481, la scena del sogno potrebbe avere ispirato anche Alessandro Manzoni nel terzo atto dell'*Adelchi* nella scena in cui Carlo Magno cerca di scacciare l'immagine della moglie Ermengarda, da lui ripudiata: *e perché dunque / ostinata così mi stavi innanzi, / tacita, in atto di rampogna, afflitta, / pallida e come del sepolcro uscita?* (vv. 300-303). Si ricordi tra l'altro che il longobardo Desiderio e Carlo Magno erano suocero e genero, proprio come Cesare e Pompeo.

³¹ Sull'uso ideologico di Lucano in Francia durante le guerre civili si veda Bailbé 1980.

comme une pouvre femme atteinte de la mort.

Nel suo poema *The Civil Wars*³² Samuel Daniel descrive così il momento in cui a Bolingbroke (che come abbiamo visto può essere considerato il “Cesare” di Daniel) compare la prima notte dopo il suo ritorno dall’esilio il Genio dell’Inghilterra. Questo rimprovera il duca per la sua eccessiva ambizione, che ha trascinato il paese nella guerra civile:

*... in reuerent form appeare
a faire and goodly woman all distrest;
Which, with full-weeping eyes and rented haire,
Wringing her hands (as one that griev’d and prayd)
With sighes commixt with words, unto him said:*

‘O! Whither dost thou tend, my unkinde Sonne?

*‘Stay here thy foote, thy yet unguilty foote
that canst not stay when thou art farther in’.*

(*The Civil Wars* I lxxxvii 4-8; I lxxxviii 1 I lxxxix, 1-2)³³

Chiara è la ripresa del celebre passo lucaneo: il Genio dell’Inghilterra appare con l’aspetto di una donna affranta, che fra la lacrime e le preghiere cerca di fermare Bolingbroke apostrofandolo come figlio (*my unkinde Sonne*). Gli ultimi due versi da noi riportati sono chiarissimo calco di Lucan. 1, 192: *huc usque licet*.

Nell’ambito delle arti figurative l’episodio lucaneo ha ispirato il dipinto di Richard Westall (1765-1836), *The Goddess Roma Appearing to Julius Caesar at the Bank of the Rubicon*.

³² Per una breve introduzione al poema si veda *supra*.

³³ I passi del poema sono citati secondo Logan 1971, 58-59.

Zusammenfassung

Das Buch ist als Gesamtarbeit über die weibliche Charaktere in Lucans *Bellum civile* konzipiert. Trotz der wieder aufblühenden Studien zu Lukan wurde dieses Thema vernachlässigt. Viele Jahrzehnte hindurch wurden die Frauengestalten von der Kritik als rein dekorative Elemente der jeweiligen männlichen Partner etikettiert; beim gründlichen Lesen des Epos wird jedoch deutlich, dass die Frauen eine aktive Rolle in der Handlung spielen.

Die Einleitung (*Introduzione*) bietet zuerst einen bibliographischen Überblick und eine Klassifikation der weiblichen Charaktere; außerdem versuche ich zu definieren, welche Methode eine fruchtbare Untersuchung der Frauengestalten verspricht. Insbesondere nehme ich Stellung zu den gender-theory-basierten Interpretationen des antiken Epos: obwohl die *gender studies* das Interesse für die Frauen der Antike angeregt haben, dürfen sie meines Erachtens nicht zum vorherrschenden methodologischen Paradigma werden. In meiner Analyse habe ich mich konkret auf den Text und die Intertextualität konzentriert, weil die Gestaltung der lukanischen Frauengestalten von der literarische Tradition und deren verschiedenen Gattungen (Epos, Elegie, Tragödie, Geschichtsschreibung) stark beeinflusst sind.

Im ersten Teil (*I personaggi femminili storici*) werden die historischen Frauengestalten untersucht: Julia und Cornelia, jeweils vierte und fünfte Frau des Pompeius (Kap. I und II); Marcia (Kap. III), Frau Catos; Cleopatra (Kap. IV) und deren Schwester Arsinoe (Kap. V). Mit der Ausnahme von Arsinoe geht es um die Partnerinnen der drei ‚Helden‘ des Epos; alle versuchen, am Bürgerkrieg und an der Geschichte aktiv teilzunehmen. Zum Beispiel erfüllt Marcia eine öffentliche Funktion, weil sie ihre Fruchtbarkeit dem Staat zur Verfügung stellt, und will Cato in seinen militärischen Operationen begleiten. Julia, Tochter Caesars und vierte Frau des Pompeius, besiegelt mit ihrer Ehe das erste Triumvirat, und durch ihren Tod beschleunigt sich der Ausbruch des Bürgerkrieges. Cornelia hat nach Pompeius' Ermordung die wichtige Aufgabe, das Testament des Magnus seinen Söhnen Sextus und Gnaeus mitzuteilen: Auf diese Weise dient sie dem Ziel, den Kampf gegen Caesar unter der Leitung Catos zu legitimieren. Sie ist deswegen das Bindeglied zwischen der ersten und der zweiten Phase des Bürgerkrieges. Für Cleopatra, mit der Caesar eine schändliche Liebesbeziehung in Ägypten eingeht, hebt der Dichter den Ehrgeiz und die politische Unternehmungslust hervor, indem er Motive der augusteischen Dichtung wieder aufnimmt und bearbeitet.

Neben diesen historischen Frauengestalten gibt es drei von Lucan erfundene Charaktere, die den katastrophalen Ausgang des Bürgerkriegs prophezeien (Teil II: *Le profetesse*): die von Apollo besessene Matrone (Kap. VI), die Priesterin Phemonoe (Kap. VII) und die Hexe Erictho (Kap. VIII).

Im dritten Teil (*I personaggi femminili mitologici*) werden die Figuren Medusa, die Heldin eines langen Exkurses im neunten Buch (Kap. IX), Medea und Agave (Kap. X) analysiert. Diese letzte zwei Frauen erscheinen mehrmals in mythologischen Gleichnissen. Obwohl das *Bellum civile* ein historisches Epos ist, wird der Mythos nicht ganz ausgeschlossen; Lucan benutzt bewusst die mythologische Tradition, indem er die Episoden auswählt, die Analogien zur Situation Roms im Bürgerkrieg aufweisen (z. B. der thebanische Sagenkreis, insbesondere der Krieg zwischen Eteokles und Polyneikes).

Diesen Frauengestalten kann man auch die personifizierte Roma, die Caesar am Rubikon erscheint (Kap. XI) und eine Gruppe anonymer Matronen, die nach dem Kriegsausbruch in Klagen ausbrechen und zu den Götter beten (Kap. XII), hinzufügen: sie werden im letzten Teil untersucht (*Altre figure femminili*).

Im letzten Kapitel wird ein Überblick über die Rezeption einiger lukanischen Frauengestalten (Marcia, Cornelia, Julia, Cleopatra, Erictho, die Patria) in der mittelalterlichen und modernen Literatur und Kunst skizziert (*Appunti sul Fortleben di Lucano*).

Summary

This book is conceived as a comprehensive work on the female characters in Lucan's *Bellum Civile*. Although studies on Lucan flourish, this topic has so far been neglected. For many decades, scholars labelled the female protagonists as purely decorative elements of their respective male partners; however, a close reading of the epic clearly shows that women play an active part in the proceedings.

The introduction (*Introduzione*) offers a bibliographical overview and a classification of the female characters; I also try to define which method promises a fruitful engagement with the female protagonists. I especially comment on those interpretations of the ancient epic which are based on gender theory: although gender studies have stimulated interest in women in Antiquity, I believe that they should not become the dominant methodological paradigm. My analysis explicitly concentrates on the text and on intertextuality, as Lucan's depiction of his female characters is strongly influenced by literary tradition and its different genres (epic, elegy, tragedy, historical writing).

The first part (*I personaggi femminili storici*) investigates historical female characters: Julia and Cornelia, respectively the fourth and fifth wife of Pompey (chapters I and II); Marcia (chapter III), Cato's wife; Cleopatra (chapter IV) and her sister Arsinoe (chapter V). With the exception of Arsinoe, these are the partners of the three 'heroes' of the epic; all of them try to play an active part in the civil war and in history. For instance, Marcia fulfils a public function, as she places her fertility at the disposal of the state, and she wants to accompany Cato on his military campaigns. Through her marriage, Julia, Caesar's daughter and Pompey's fourth wife, confirms the first Triumvirate and her death accelerates the beginning of the civil war. After Pompey's murder, Cornelia has the important task to communicate Magnus's testament to his sons Sextus and Gnaeus: in this way, she serves the aim of legitimating the fight against Caesar under Cato's leadership. She is hence the connection between the first and the second phase of the civil war. For Cleopatra, with whom Caesar begins a scandalous love affair in Egypt, the poet stresses her ambition and political initiative by taking up and reworking motifs of Augustan compositions.

Alongside these historical female characters, there are three protagonists invented by Lucan, who predict the catastrophic ending of the civil war (part II: *Le profetesse*): the matron possessed by Apollo (chapter VI), the priestess Phemonoe (chapter VII) and the witch Erichtho (chapter VIII).

The third part (*I personaggi femminili mitologici*) analyses the figures of Medusa, the heroine of a long digression in Book IX (chapter IX), Medea and Agave (chapter X). The latter two frequently appear in mythological parables. Although the *Bellum Civile* is an historical epic, mythology is not entirely excluded: Lucan consciously uses mythological tradition by choosing episodes which bear analogies to the situation of Rome during the civil war (e.g. the Theban Cycle, especially the war between Eteocles and Polyneices).

To these female characters can be added the personification of Rome, who appears to Caesar at the Rubicon (chapter XI), as well as a group of anonymous matrons, who at the outbreak of the war burst into lamentations and pray to the gods (chapter XII): these are investigated in the final part of the volume (*Altre figure femminili*).

The last chapter sketches an overview of the reception of some of Lucan's female characters (Marcia, Cornelia, Julia, Cleopatra, Erichtho, the Patria) in medieval and modern literature and art (*Appunti sul Fortleben di Lucano*).

BIBLIOGRAFIA

1. Edizioni critiche del *Bellum Civile*

M. Annaei Lucani Pharsalia, edited with English Notes by C. E. HASKINS, with an Introduction by W. E. HEITLAND, London 1887.

M. Annaei Lucani Pharsalia, cum commentario critico edidit C. M. FRANCKEN, Lugduni Batavorum 1896-1897.

M. Annaei Lucani Belli Civilis libri decem, editorum in usum edidit A. E. HOUSMAN, Oxonii 1926.

M. Annaei Lucani De bello civili libri X, edidit D. R. SHACKLETON BAILEY, Stutgardiae 1988.

Lucani opera, ed. R. BADALÌ, Roma 1992.

2. Edizioni degli scolii

Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum, edidit BERTHE M. MARTI, Roma 1958.

M. Annaei Lucani Commenta Bernensia, edidit H. USENER, Hildesheim 1967.

Supplementum adnotationum super Lucanum, edidit G. A. CAVAJONI, Milano 1979.

3. Commenti ai singoli libri del *Bellum Civile**

LEJAY 1894

M. Annaei Lucani De bello civili liber primus, publié avec Apparat critique, Commentaire et Introduction par P. Lejay, Paris 1894.

* I commenti sono elencati per libro e in ordine cronologico.

WUILLEMER-LE BONNIEC 1962

Lucain, M. A. Lucanus, Bellum Civile Liber Primus, édition, introduction et commentaire de P. Wuillemer et H. Le Bonniec, Paris 1962.

GETTY 1979

M. Annaei Lucani De bello civili liber I, Cambridge 1979.

GAGLIARDI 1989

M. A. Lucani, *Belli civilis liber primus*, testo critico, introduzione e commento a cura di D. Gagliardi, Napoli 1989.

VAN CAMPEN 1991

M. Annaei Lucani De bello civili liber II, Een commentaar door F. H. M. van Campen, Amsterdam 1991.

FANTHAM 1992

Lucan, De bello civili Book II, ed. by Elaine Fantham, Cambridge 1992.

HUNINK 1992

M. Annaeus Lucanus, *Bellum Civile Book III*, a Commentary by V. Hunink, Amsterdam 1992.

ESPOSITO 2009

Marco Anneo Lucano, *Bellum civile (Pharsalia), libro IV*, a cura di P. Esposito, Napoli 2009.

VAN AMERONGEN 1977

R. Van Amerongen, *Drie scenes uit het voorspel tot Pharsalus. Een commentaar op Lucanus, Bellum Civile V 1-373*, diss. Utrecht 1977.

BARRATT 1979

M. Annaei Lucani Belli Civilis Liber V, a Commentary by Pamela Barratt, Amsterdam 1979.

MATTHEWS 2008

Monica Matthews, *Caesar and the Storm. A Commentary on Lucan De bello civili. Book 5 lines 476-721*, Bern 2008.

CONTE 1988

G. B. Conte, *La guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino 1988.

KORENJAK 1996

M. Korenjak, *Die Ericthoszene in Lukans Pharsalia: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Bern / Frankfurt am Main 1996.

POSTGATE 1917

M. Annaei Lucani De bello civili liber VIII, ed. by J. P. Postgate, Cambridge 1917.

DILKE 1965

M. Annaei Lucani De bello civili liber VII, revised from the edition of J. P. Postgate by O. A. W. Dilke, Cambridge 1965.

GAGLIARDI 1975

M. Annaei Lucani, Belli civilis liber septimus, introduzione, testo critico e commento a cura di D. Gagliardi, Firenze 1975.

MAYER 1981

Lucan. Civil War VIII, ed. with a Commentary by R. Mayer, Warminster 1981.

KUBIAK 1985

D. P. Kubiak, *Bellum Civile IX*, Bryn Mawr College 1985.

RASCHLE 2001

C. R. Raschle, *Pestes Harenae. Die Schlangenepisode in Lucans Pharsalia (IX 587-949)*, Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar, Frankfurt am Main 2001.

SEEWALD 2008

M. Seewald, *Studien zum 9. Buch von Lucans Bellum Civile*, Berlin / New York 2008.

WICK 2004

Claudia Wick, *M. Annaeus Lucanus Bellum Civile Liber IX*, Band I: Einleitung, Text und Übersetzung; Band II: Kommentar, München / Leipzig 2004.

SCHMIDT 1986

M. G. Schmidt, *Caesar und Cleopatra. Philologischer und historischer Kommentar zu Lucan 10, 1-171*, Frankfurt am Main / Bern 1986.

HOLMES 1989

N. P. Holmes, *A Commentary on the Tenth Book of Lucan*, diss. Oxford 1989.

BERTI 2000

M. Annaei Lucani Bellum Civile liber X, a cura di E. Berti, Firenze 2000.

4. Risorse online

[www.klassphil.unimainz.de/Dateien/Gesamtbibliographie_alpha_\(imAufbau\).pdf](http://www.klassphil.unimainz.de/Dateien/Gesamtbibliographie_alpha_(imAufbau).pdf)
(bibliografia lucanea complessiva in ordine alfabetico)

www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Lucanbibliographie_Rezeption.pdf
(bibliografia sul *Nachleben* lucaneo)

www.stoa.org/diotima (*Materials for the Study of Women and Gender in the Ancient World*: utile database sulle donne del mondo antico, con materiale e bibliografia)

www.cnr.edu/home/sas/araia/companion.html (*The Online Companion to the Worlds of Roman Women*)

5. Letteratura secondaria

J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore 1982.

ADATTE 1965

J. M. Adatte, *Catone e l'impegno del saggio nella guerra civile*, "EL" 8 (1965), 232-240.

AHL 1969

F. Ahl, *Appius Claudius and Sextus Pompeius in Lucan*, "C&M" 30 (1969), 331-346.

AHL 1976

F. Ahl, *Lucan. An Introduction*, Ithaca / London 1976.

AHL 1994

F. Ahl, *Apollo: Cult and Prophecy in Ovid, Lucan and Statius*, in *Apollo. Origins and Influences*, ed. by J. Solomon, Tucson and London 1994, 113-134.

ALY 1989

A. A. Aly, *Cleopatra and Caesar at Alexandria and Rome*, in PUGLIESE CARRATELLI 1992, 47-61.

AMBÜHL 2005

Annemarie Ambühl, *Thebanos imitata rogos (BC 1, 552). Lucans Bellum civile und die Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreis*, in WALDE 2005, 261-294.

AMBÜHL 2010

Annemarie Ambühl, *Lucan's 'Ilioupersis'. Narrative Patterns of the Fallen City in Book 2 of the Bellum Civile*, in HÖMKE-REITZ 2010.

ANZINGER 2007

Silke Anzinger, *Schweigen im römischen Epos. Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius*, Berlin / New York 2007.

ARCELLASCHI 1990

A. Arcellaschi, *Médeé dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma 1990.

ARIEMMA 2004

E. M. Ariemma, *Lo spettro della fame, l'arsura della sete (Sil. II 461-474)*, in ESPOSITO-ARIEMMA 2004, 153-191.

ARMISEN-MARCHETTI 2003

Mireille Armisen-Marchetti, *Les liens familiaux dans le Bellum Civile de Lucain*, in GUALANDRI-MAZZOLI 2003, 245-258.

ARWEILER 2006

A. Arweiler, *Erictho und die Figuren der Entzweiung. Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans Bellum Civile*, "Dictynna" 3 (2006), 3-69.

AYMARD 1951

J. Aymard, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Montpellier 1951.

BACKHAUS 2005

B. Backhaus, *Das Supplementum Lucani von Thomas May*. Einleitung, Edition, Übersetzung, Kommentar, Trier 2005.

BACKHAUS 2009

B. Backhaus, *Cleopatra in Thomas Mays Supplementum Lucani*, in WALDE 2009, 347-370.

BADALÌ 1972

R. Badalì, *L'opera e la poesia di M. Anneo Lucano*, dispense del corso di Lingua e Letteratura Latina della facoltà di Magistero dell'Università di Bologna nell'anno accademico 1971-72, Bologna 1972.

BAERTSCHI-FÖGEN 2006

Annette M. Baertschi-T. Fögen, *Zauberinnen und Hexen in der antiken Literatur*, "Gymnasium" 113 (2006), 223-251.

BAIER 1874

G. Baier, *De Livio Lucani in carmine de bello civili auctore*, diss. Breslau 1874.

BAILBE 1980

J. Bailbé, *Lucain en France à l'époque des guerres civiles*, "BAGB" 4 (1980), 74-94.

BALDINI MOSCADI 1976

Loretta Baldini Moscadi, *Osservazioni sull'episodio magico del VI libro della Farsaglia di Lucano*, "SIFC" 48 (1976), 140-199 (ora anche in BALDINI MOSCADI 2005, 15-89).

BALDINI MOSCADI 1999

Loretta Baldini Moscadi, *Conterrita virgo. Da Lucano a Valerio Flacco: Un itinerario della memoria*, "InvLuc", 21 (1999), 43-53 (ora anche in BALDINI MOSCADI 2005, 149-162).

BALDINI MOSCADI 2005

Loretta Baldini Moscadi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna 2005.

- BALDINI MOSCADI 2005a
Loretta Baldini Moscardi, *Rivisitando Eritto*, in BALDINI MOSCADI 2005, 91-100.
- BALDUCCI 2004
M. A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze 2004.
- BANNON 1997
Cynthia Bannon, *The Brothers of Romulus: fraternal Pietas in Roman Law, Literature and Society*, Princeton 1997.
- BARCHIESI 1988
Seneca, *Le Fenicie*, traduzione e commento a cura di A. Barchiesi, Venezia 1988.
- BARCHIESI 1992
P. Ovidii Nasonis, *Epistulae heroidum 1-3*, a cura di A. Barchiesi, Firenze 1992.
- BARTSCH 1997
Shadi Bartsch, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge Mass. 1997.
- BATINSKI 1991
Emily Batinski, *Cato and the Battle with the Serpents*, "SyllClass" 3 (1992), 71-80.
- BATINSKI 1993
Emily Batinski, *Julia in Lucan's Tripartite Vision of the Dead Republic in Woman's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, ed. by Mary de Forest, Wauconda 1993, 264-278.
- BAUMAN 1992
R. A. Bauman, *Women and Politics in Ancient Rom*, London / New York 1992.
- BAYET 1946
J. Bayet, *La mort de la Pythie: Lucan, Plutarque et la cronologie delphique*, in *Mélanges dédiés a la mémoire de Félix Grat*, vol. I, Paris 1946, 53-76.
- BECHER 1966
Ilse Becher, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, Berlin 1966.
- BELLANDI 2003
F. Bellandi, *Eros e matrimonio romano. Studi sulla satira VI di Giovenale*, Bologna 2003.
- BERNO 2004
Francesca Romana Berno, *Un truncus, multi re. Priamo, Agamennone, Pompeo (Virgilio, Seneca, Lucano)*, "Maia" 56 (2004), 79-84.

BERNO 2006

Francesca Romana Berno, *Lettere a Lucilio libro VI: le lettere 53-57*, Bologna 2006.

BERRINO 2006

Nicoletta Francesca Berrino, *Mulier potens: realtà femminili nel mondo antico*, Galatina (Lecce), 2006.

BERTI 2004

E. Berti, *Aspetti del moralismo nell'epica di Lucano*, in ESPOSITO-ARIEMMA 2004, 109-135.

BESSONE 1997

P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII. Medea Iasoni, a cura di Federica Bessone, Firenze 1997.

BESSONE 2002

Federica Bessone, *Voce femminile e tradizione elegiaca nella Tebaide di Stazio*, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale Torino 21-22 febbraio 2001, a cura di A. Aloni, Bologna 2002, 185-217.

BETTENWORTH 2004

Anja Bettenworth, *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik*, Göttingen 2004.

BIANCHI 2004

A. Bianchi, *La paura nel Bellum Civile di Lucano: un percorso di studio*, in *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, a cura di M. Gioseffi, Milano 2004, 79-112.

BILLERBECK 1986

Margarethe Billerbeck, *Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit*, "ANRW" II 32, 5 (1986), Berlin-New York, 3116-3149.

BOCCIOLINI PALAGI 2007

Laura Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007.

BOHNENKAMP 1979

K. E. Bohnenkamp, *Zu Lucan 1, 674-695*, "Gymnasium" 86 (1979), 171-177.

BORGIO 1976

Antonella Borgo, *Aspetti della psicologia di massa in Lucano ed in Tacito*, "Vichiana" 5 (1976), 243-257.

BOSCO-REGGIO

Dante Alighieri, *La Divina Commedia, con pagine critiche*. A cura di U. Bosco e G. Reggio, 3 voll., Firenze 1993.

BOUQUET 2001

J. Bouquet, *Le songe dans l'épopée latine d'Ennius à Claudien*, Bruxelles 2001.

BRISCOE 1981

A Commentary on Livy, Books XXXIV-XXXVII, by J. Briscoe, Oxford 1981.

BROCCIA 1948

S. Broccia, *L'apparato magico del VI libro della Farsaglia*, "AFMC" 15 (1948), 201-235.

BROUWERS 1989

J. H. Brouwers, *Lucan über Cato Uticensis als exemplar virtutis*, in *Fructus centesimus. Mélanges offerts à Gerard J. M. Bartelink à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, publ. par A.A.R. Bastiaensen-A. Hilhorst-C.H. Kneepkens, Instrumenta patristica No. 19, Steenbrugge 1989, 49-60.

BROWN 1995

R. Brown, *Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia*, "TAPhA" 125 (1995), 171-181.

BRUÈRE 1950

R. T. Bruère, *The Scope of Lucan's Historical Epic*, "CPh" 45 (1950), 217-235 (anche in Rutz 1970, 217-256).

BRUÈRE 1951

R. T. Bruère, *Lucan's Cornelia*, "CPh" 46 (1951), 221-236.

BRUÈRE 1964

R. T. Bruère, *The Helen episode in Aeneid 2 and Lucan*, "CPh" 59 (1964), 267-268.

BRUGNOLI-STOK 1996

Pompei exitus. Variazioni sul tema dall'Antichità alla Controriforma, a cura di G. Brugnoli e F. Stok, Pisa, 1996.

CANCIK 1970

H. Cancik, *Ein Traum des Pompeius* in RUTZ 1970, 546-552 (anche in H. Cancik, *Verse und Sachen. Kulturwissenschaftliche Interpretationen römischer Dichtung*, hrsg. von R. Faber und B. Von Reibnitz, Würzburg 2003, 169-173).

CANTARELLA 1985²

Eva Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1985².

CANTARELLA 1995

Eva Cantarella, *Marzia e la locatio ventris* in RAFFAELLI 1995, 251-258.

CANTARELLA 1996

Eva Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano 1996.

CAPDEVILLE 2000

G. Capdeville, *La magie de Manto*, in *La magie. Du monde babylonien au monde hellénistique*, Actes du Colloque International de Montpellier, 25-27 mars 1999, Montpellier 2000, 119-175.

CASALI 1995

P. Ovidii Nasonis *Heroidum epistula IX. Deianira Herculi*, a cura di S. Casali, Firenze 1995.

CASAMENTO 2005

A. Casamento, *La parola e la guerra. Rappresentazioni letterarie del Bellum Civile in Lucano*, Bologna 2005.

CASTAGNA 2002

L. Castagna, *Le guerre civili ed altri temi della poesia neroniana*, in *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne*, ed. par J.-M. Croisille et Y. Perrin, Bruxelles 2002, 455-471.

CAZZANIGA 1957

I. Cazzaniga, *L'episodio dei serpi libici in Lucano e la tradizione dei Theriaka nicandrei*, "Acme" 10 (1957), 27-41.

CENERINI 2002

Francesca Cenerini, *La donna romana*, Bologna 2002.

COMPARELLI 2003

F. Comparelli, *Plena deo*, "RCCM" 45 (2003), 69-81.

CONTE 1966

G. B. Conte, *Il proemio della Pharsalia*, "Maia" 18 (1966), 42-53.

CONTE 1985²

G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985².

CONTE 2006

G. B. Conte, *Questioni di metodo e critica dell'autenticità: discutendo ancora l'episodio di Elena*, "MD" 56 (2006), 157-174.

CREMONA 1987

V. Cremona, *Due Cleopatre a confronto. Properzio replica a Orazio*, "Aevum" 61 (1987), 123-131.

CRISTOFOLI 2005

R. Cristofoli, *Properzio e la battaglia di Azio*, in SANTINI-SANTUCCI 2004, 187-205.

CROISILLE 1982

J. M. Croisille, *Caton et Sénèque face au pouvoir: Lucain, Pharsale, II, v. 234-325; IX, v. 186-217*, in *Neronia 1977. Actes du 2e Colloque de la Société*

Internationale des études néroniennes (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977), publ. par J.M. Croisille et P. M. Fauchère, Clermont-Ferrand 1982, 75-82.

D'ALESSANDRO BEHR 2007

Francesca D'Alessandro Behr, *Feeling History. Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion*, Ohio State University 2007.

DANESE 1992

R. M. Danese, *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'Inferno virgiliano (Lucano, Phars. 6, 333ff.)*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, IX 3.3, Roma 1992, 193-263.

DANESE 1994

R. M. Danese, *Eritto, la belva umana*, in RAFFAELLI 1995, 425-434.

DANGEL 2006

Jacqueline Dangel, *Rhétorique et poétique au féminin à Rome: figures emblématiques des femmes*, "Euphrosyne" 34 (2006), 163-188.

DE ANGELIS 1993

Violetta De Angelis, '... e l'ultimo Lucano', in IANNUCCI 1993, 145-203.

DELLA CORTE 1971

F. Della Corte, *Plena deo*, "Maia" 23 (1971), 102-106.

DELLA CORTE 1973

F. Della Corte, *La Medea di Ovidio*, in F. Della Corte, *Opuscula IV*, Genova 1973, 85-89.

DE NADAÏ 2000

J. C. De Nadaï, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain-Paris 2000.

DICK 1963

B. F. Dick, *The Technique of Prophecy in Lucan*, "TAPhA" 94 (1963), 37-49.

DICK 1965

B. F. Dick, *The Role of the Oracle in Lucan's De Bello Civili*, "Hermes" 93 (1965), 460-466.

DICKIE 2001

M. W. Dickie, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London 2001.

DIMUNDO 1990

Rosalba Dimundo, *Properzio 4, 7. Dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari 1990.

DODDS 1951

E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley / Los Angeles 1951.

DOMENICUCCI 2002

P. Domenicucci, *Il catalogo delle forme di divinatio in Lucan. 6, 423-434*, in *Terpsis. In ricordo di Maria Laetitia Coletti*, a cura di Maria Silvana Celentano, Alessandria 2002, 197-211.

DUBOURDIEU 1951

H. Dubourdieu, *Le passage du Rubicon d'après Suétone, César et Lucain*, "L'Information Littéraire" 3 (1951), 122-126 e 162-165.

DUPLAIN MICHEL 1997

Natalia Duplain Michel, *Bacchatur demens aliena per antrum: Les modèles littéraires de la Pythie chez Lucain*, in *Nomen Latinum: Mèlanges de langue, de littérature et de civilisation latines offerts au professeur André Schneider à l'occasion de son départ à la retraite, textes recueillis et éd. par D. Knoepfler, Recueil de travaux publiés par la Faculté des Lettres de Neuchâtel*, Genève 1997, 109-119.

DURRY 1970

Lucain. Sept exposés suivis de discussions, Entretiens préparés et présidés par M. Durry, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1970.

ELDRED 2000

Katherine O. Eldred, *Poetry in Motion: the Snakes of Lucan*, "Helios" 27 (2000), 63-74.

ERASMO 2005

M. Erasmo, *Mourning Pompey: Lucan and the Poetics of Death Ritual*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, ed. by C. Deroux, vol. 12, Bruxelles 2005, 344-360.

ERSKINE 1998

A. Erskine, *Cato, Caesar and the Name of the Republic in Lucan, Phars. 2, 297-303*, "Scholia" 7 (1998), 118-120.

ESPOSITO 1985

P. Esposito, *Sui colori nella Pharsalia*, "Vichiana" 14 (1985), 85-105.

ESPOSITO 1987

P. Esposito, *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli 1987.

ESPOSITO 1995

P. Esposito, *Lucano e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, 57-76.

ESPOSITO 1996a

P. Esposito, *Lucrezio come intertesto lucaneo*, "BStudLat" 26 (1996), 517-544.

ESPOSITO 1996b

P. Esposito, *La morte di Pompeo in Lucano*, in BRUGNOLI-STOK 1996, 75-123.

ESPOSITO 1999

P. Esposito, *Alcune priorità della critica lucanea*, in ESPOSITO-NICASTRI 1999, 11-37.

ESPOSITO 2004

P. Esposito, *Lucano e la "negazione per antitesi"*, in ESPOSITO-ARIEMMA 2004, 39-67.

ESPOSITO 2007

P. Esposito, *I segnali della tempesta nella riscrittura lucanea (Phars. 5, 540-550)*, in LANDOLFI-MONELLA 2007, 83-110.

ESPOSITO-ARIEMMA 2004

Lucano e la tradizione dell'epica latina, a cura di P. Esposito-E. M. Ariemma, Napoli 2004.

ESPOSITO-NICASTRI 1999

Interpretare Lucano. Miscellanea di studi, a cura di P. Esposito e L. Nicastrì, Università degli Studi di Salerno, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Napoli 1999.

ETMAN 1992

A. Etman, *Cleopatra and Egypt in the Augustan Poetry*, in PUGLIESE CARRATELLI 1992, 161-175.

EVANS 1991

J.K. Evans, *War, Women and Children in Ancient Rome*, London / New York 1991.

FANTHAM 1992

Elaine Fantham, *Lucan's Medusa-Excursus: Its Design and Purpose*, "MD" 29 (1992), 95-119.

FANTHAM 1999a

Elaine Fantham, *The Role of Lament in the Growth and Eclipse of Roman Epic*, in *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, ed. by Margaret Beissinger-Jane Tylus and Susanne Wofford, Berkeley 1999, 221-235.

FANTHAM 1999b

Elaine Fantham, *Lucan and the Republican Senate: Ideology, Historical Record and Prosopography*, in ESPOSITO-NICASTRI 1999, 109-125.

FANTHAM 2009

Elaine Fantham, *Lucan on the Seventeenth Century Stage: Corneille's Mort de Pompée and the operatic tradition*, in WALDE 2009, 371-393.

FAUTH 1975

W. Fauth, *Die Bedeutung der Nekromantie-Szene in Lucans Pharsalia*, "RhM" 118 (1975), 325-344.

FEDELI 1976

P. Fedeli, *Ideologia e stile: i poetismi e gli arcaismi liviani*, "Quad. St." 3 (1976), 256-283.

FEDELI 1985

Properzio. Il libro terzo delle elegie, introduzione, testo e commento di P. Fedeli Bari 1985.

FEDELI 2003

P. Fedeli, *L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista*, in *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, a cura di R. Gazich, Milano 2003, 3-33.

FEENEY 1986

D. Feeney, *Stat magni nominis umbra. Lucan on the greatness of Pompeius Magnus*, "CQ" 36 (1986), 239-243.

FEENEY 1991

D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.

FEHRLE 1983

R. Fehrle, *Cato Uticensis*, Darmstadt 1983.

FEENEY 1986

D. Feeney, 'Stat magni nominis umbra': *Lucan on the Greatness of Pompeius Magnus*, "CQ" 36 (1986), 239-243.

FEICHTINGER 2002

Barbara Feichtinger, *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Rückblicke, Überblicke, Ausblicke*, in *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen*, hrsg. von Barbara Feichtinger und G. Wöhrle, Trier 2002, 11-23.

FINIELLO 2005

Concetta Finiello, *Der Bürgerkrieg: Reine Männersache? Keine Männersache! Erichtho und die Frauengestalten im Bellum Civile Lucans*, in WALDE 2005, 155-185.

FINIELLO 2009

Concetta Finiello, *Lucans Erichtho in der spanischen Literatur des Siglo de Oro*, in WALDE 2009, 175-220.

FISCHLI 1944

W. Fischli, *Studien zum Fortleben der Pharsalia des M. Annaeus Lucanus*, Beilage zum Jahresbericht der kantonalen höheren Lehranstalten, Luzern pro 1943/44, Schöpfheim, 1944.

FLACELIERE 1976

R. Flacelière, *Caton d'Utique et les femmes* in *Mélanges Jacques Heurgon*, vol. I *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Roma 1976, 293-302.

FÖGEN 2006

T. Fögen, *Tränen in der römischen Liebeslegie*, "Zeitschrift für Semiotik" 28 (2006), 1-22.

FONTENROSE 1978

J. Fontenrose, *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations*, Berkeley / Los Angeles 1978.

FRAENKEL 1932

E. Fraenkel, *Selbstmordwege*, "Philologus" 87 (1932), 470-473 (= E. Fraenkel, *Kleine Beiträge I*, Roma 1964, 465-467).

FRAENKEL 1924

E. Fraenkel, *Lucan als Mittler des antiken Pathos*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 4 (1924), 229-257 (anche in, E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. II, Roma 1964, 233-266).

FRINGS 1995

Irene Frings, *Die Klage der Roma. Lukan 1, 186ff. in der literarischen Tradition*, "Eos" 83 (1995), 115-132.

FUCECCHI 1990

M. Fucecchi, *Il declino di Annibale nei Punica*, "Maia" 42 (1990), 151-166.

GAGLIARDI 1977

D. Gagliardi, *Maestus in Lucano e il problema testuale di Pharsalia III, 632*, "RCCM" 19 (1977), 393-397.

GAGLIARDI 1980

D. Gagliardi, *Il testamento di Pompeo (nota a Phars. IX 87-97)*, "Vichiana" 9 (1980), 329-331.

GAGLIARDI 1987

D. Gagliardi, *Il banchetto in Lucano (note a Phars. 10, 104-171)*, "SICC" 5 (1987), 186-192.

GAGLIARDI 1990

D. Gagliardi, *Il successo negato. Considerazioni in margine all'episodio di Amicla in Lucano*, "A&R" 35 (1990), 169-175.

GALIMBERTI BIFFINO 2002

Giovanna Galimberti Biffino, *Caesar-Pompeius. Interpretationen zur Darstellung des Antihelden in Lucans Pharsalia*, in *Pervertete. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, hrsg. von

- L. Castagna-G. Vogt-Spira unter Mitw. v. G. Biffino Galimberti-B. Rommel, München, 2002, 79-96.
- GAZICH 1995
R. Gazich, *Exemplum ed esemplarità in Properzio*, Milano 1995.
- GELZER 1963
M. Gelzer, *Cato Uticensis* in *Kleine Schriften* vol. II, Wiesbaden 1963, 257ss.
- GENTILI 2000
Sonia Gentili, *La negromanzia di Eritone da Lucano a Dante*, in *Dante e il "locus Inferni". Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, a cura di Simona Foa e Sonia Gentili, Roma 2000, 13-43.
- GEORGE 1991
D. B. George, *Lucan's Cato and Stoic Attitudes to the Republic*, "CIAnt" 10 (1991), 237-258.
- GINSBURG 2006
Judith Ginsburg, *Representing Agrippina: Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*, Oxford 2006.
- GOAR 1987
R. Goar, *The Legend of Cato Uticensis from the First Century b.C. to the Fifth Century a.D.*, Bruxelles 1987.
- GORDON 1933
Hattie L. Gordon, *The Eternal Triangle, first century b. C.*, "CJ" 28 (1933), 574-578.
- GORDON 1987
R. Gordon, *Lucan's Erichtho* in M. Whitby-Ph. Hardie-Mary Whitby (edd.), *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987, 231-241.
- GÖRLER 1976
W. Görler, *Cesars Rubikon-Übergang in der Darstellung Lucans*, in *Studien zum antiken Epos*, hrsg. von H. Görgemanns und E. A. Schmidt, Meisenheim am Glan 1976, 291-308.
- GOUREVITCH-RAEPSAT-CHARLIER 2003
D. Gourevitch-Raepsat-Charlier, *La donna nella Roma antica*, Firenze-Milano 2003.
- GOWING 2002
A. M. Gowing, *Pirates, witches and slaves: the imperial afterlife of Sextus Pompeius*, in POWELL-WELCH 2002, 187-211.
- GRAF 1996
F. Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike*, München 1996.

GRAINDOR 1931

P. Graindor, *La guerre d'Alexandrie*, Il Cairo 1931.

GRANT 1972

M. Grant, *Cleopatra*, London 1972.

GRILLONE 1967

A. Grillone, *Il sogno nell'epica latina. Tecnica e poesia*, Palermo 1967.

GRISOLIA-RISPOLI-VALENTI 2004

R. Grisolia-G. M. Rispoli-R. Valenti (a cura di), *Il matrimonio tra rito e istituzione*, Napoli 2004.

GRUEN 2003

E. Gruen, *Cleopatra in Rome: Facts and fantasies*, in *Myth, history and culture in Republican Rome. Studies in honor of T. P. Wiseman*, ed. by D. Braund & C. Gill. Exeter 2003, 257-274.

GUALANDRI-MAZZOLI 2003

Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale, Atti del Convegno internazionale di Milano-Pavia, 2-6 maggio 2000, a cura di Isabella Gualandri e G. Mazzoli, Como 2003.

GUASTELLA 1985

G. Guastella, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, "MD" 15 (1985), 49-123.

GUITTARD 1995

C. Guittard, *L'Etrusca disciplina chez Lucain*, in *Les écrivains et l'Etrusca disciplina de Claude à Traian*, Tours 1995, 94-104.

HAFFTER 1957

H. Haffter, „*Dem schwanken Zünglein lauschend wachte Caesar dort*“, "MH", 14.2, 1957, 118-126 (anche in RUTZ 1970, 264-276).

HALEY 1985

Shelley P. Haley, *The Five Wives of Pompey the Great*, "G&R" 32 (1985), 49-59.

HAMILTON 1933

Marie Hamilton, *Chaucer's 'Marcia Catoun'*, "Modern Philology" 30.4 (1933), 361-364.

HANNAH 1996

R. Hannah, *Lucan Bellum Civile 1.649-65. The Astrology of P. Nigidius Figulus revisited*, in *Papers of the Leeds International Latin Seminar, Roman Poetry and Prose, Greek Poetry, Etymology, Historiography*, ed. by F. Cairns-M. Heath, vol. IX, Leeds 1996, 175-190.

- HARDIE 1993
 P. Hardie, *The Epic Successors of Vergil*, Cambridge 1993.
- HARDIE 2002
The Cambridge Companion to Ovid, ed. by P. Hardie, Cambridge 2002.
- HARICH 1990
 Henriette Harich, *Catonis Marcia. Stoisches Kolorit eines Frauenportraits bei Lucan (II 326-350)*, "Gymnasium" 97 (1990), 212-223.
- HARRISON 2002
 S. Harrison, *Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist*, in HARDIE 2002, 79-94.
- HAZEWINDUS 2004
 M. W. Hazewindus, *When Women Interfer. Studies in the Role of Women in Herodotus' Histories*, Leiden 2004.
- HEINEN 1966
 R. Heinen, *Rom und Ägypten von 51 bis 47 v. Chr. Untersuchungen zur Regierungszeit des 7. Kleopatra und des 13. Ptolemäers*, diss. Tübingen 1966.
- HENDERSON 1998
 J. Henderson, *Fighting for Rome. Poets and Caesars, History and Civil War*, Cambridge 1998.
- HERSHKOWITZ 1998
 Debra Hershkowitz, *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford 1998.
- HINDS 2000
 S. Hinds, *Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius*, in *Matrices of Genre*, edd. M. Depew-D. Obbink, Cambridge (Mass.) / London 2000, 221-244.
- HOHENWALLNER 2001
 Ingrid Hohenwallner, *Venit odoratos elegia nexa capillos. Haar und Frisur in der römischen Liebeselegie*, Möhnesee 2001.
- HÖMKE 1998
 Nicola Hömke, *Ordnung im Chaos. Macht und Ohnmacht in Lucans Erictho-Episode*, in *Mousopolos Stephanos. Festschrift für H. Görgemanns*, hrsg. von M. Baumbach-H. Köhler-A. M. Ritter, Heidelberg 1998, 119-137.
- HÖMKE 2006
 Nicola Hömke, *Die Entgrenzung des Schreckens: Lucans Erictho-Episode aus Sicht moderner Phantastick-Konzeptionen*, in *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, hrsg. von N. Hömke-M. Baumbach, Heidelberg 2006, 161-185.

HÖMKE-REITZ 2010

Lucans Bellum Civile. Zwischen Tradition und ästhetischen Innovation / Lucan's Bellum civile. Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation, hrsg. von Nicola Hömke-Christiane Reitz, Berlin / New York 2010 (in preparazione).

HOPWOOD 2005

Bronwyn Hopwood, *Heres esto: Property, Dignity, and the Inheritance Rights of Roman Women. 215 BC-AD 14*, Doctoral Thesis, University of Sidney 2005.

HROSS 1958

H. Hross, *Die Klagen der verlassenen Heroïden in der lateinischen Dichtung*, diss. München 1958.

HÜBNER 1984

U. Hübner, *Episches und Elegisches am Anfang des dritten Buches der 'Pharsalia'*, "Hermes" 112 (1984), 227-239.

HÜBNER 1987

U. Hübner, *Vergilisches in der Amyclasepisode der Pharsalia*, "RhM" 130 (1987), 48-58.

HUGHES HALLETT 1990

L. Hughes Hallett, *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortion*, London 1990.

IANNUCCI 1993

Dante e la 'bella schola' della poesia. Autorità e sfida poetica, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna 1993.

IANNUCCI 1999

A. A. Iannucci, *Virgil's Erichtean descent and the crisis of intertextuality*, "Forum Italicum" 33.1 (1999), 13-26.

JAL 1963

P. Jal, *La guerre civile a Rome. Étude littéraire et morale*, Paris 1963.

JAL 1982

P. Jal, *La place de Lucain dans la littérature antique des guerres civiles*, in *Neronia 1977. Actes du 2 collque de la Société Internationale d'Études Néroniennes publiés par J. M. Croisille et P. M. Fauchère*, Clermont Ferrand 1982, 83-91.

JOHNSON 1967

W. R. Johnson, *A Queen, a Great Queen? Cleopatra and the Politics of Misrepresentation*, "Arion" 6 (1967), 387-402.

JOHNSON 1987

W. R. Johnson, *Momentary Monsters. Lucan and His Heroes*, Ithaca / London 1987.

JUNG 1900

H. Jung, *Caesar in Aegypten. Historisch-kritische Untersuchung*. Programm d. Grossherzogl. Gymn. zu Mainz 1899 / 1900, Mainz 1900.

KEBRIC 1976

R. B. Kebric, *Lucan's Snake Episode (IX. 587-937). A Historical Model*, "Latomus" 35 (1976), 380-382.

KEITH 2000

Alison Keith, *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge 2000.

KEITH 2006

Alison Keith, *Women's Network in Vergil's Aeneid*, "Dictynna" 3 (2006), 211-234.

KLOSS 1997

G. Kloss, *Cincinnatus an Kleopatras Tafel? Zu Lucan 10, 149-154*, "Philologus" 141 (1997), 160-164.

KÖLBLINGER 1971

G. Kölblinger, *Einige Topoi bei den lateinischen Liebesdichtern*, Wien 1971.

KOWALEWSKI 2002

Barbara Kowalewski, *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*, München / Leipzig 2002.

KUBIAK 1990

D.P. Kubiak, *Cornelia and Dido (Lucan 9, 174-179)*, "CQ" 40 (1990), 577-578.

LANDOLFI 2000

L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000.

LANDOLFI-MONELLA 2007

Doctus Lucanus. Aspetti dell'erudizione nella Pharsalia di Lucano, a cura di L. Landolfi e P. Monella, Bologna 2007.

LA PENNA 1977

A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino 1977.

LA PENNA 1981

A. La Penna, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Sillio Italico, Valerio Flacco)*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Vespasiani*, Rieti 1981, 223-251 (anche in A. La Penna, *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Venezia 2000, 37-65).

LA PENNA 1994

A. La Penna, *Me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum ...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia*, "Maia" 46 (1994), 123-134.

LA PENNA 2000

A. La Penna, *Le Sabinae di Ennio e le Fenicie di Euripide*, "SIFC" 3.18 (2000), 53-54.

LAUSBERG 1985

Marion Lausberg, *Lucan und Homer*, "ANRW" II 32.3, 1565-1622.

LEBEK 1976

W. D. Lebek, *Lucans Pharsalia. Dichtungsstruktur und Zeitbezug*, Göttingen 1976.

LEFKOVITZ 2007

Mary L. Lefkowitz, *Women in Greek Myth*, Baltimore 2007.

LE BONNIEC 1970

H. Le Bonniec, *Lucain et la religion*, in DURRY 1970, 159-200.

LECLANT 1958

J. Leclant, *Reflets de l'Égypte dans la littérature latine d'après quelques publications récentes*, "REL" (1958), 81-85.

LEHMAN 1952

D. Lehman, *The Coriolanus Story in Antiquity*, "CJ" 47 (1952), 329-336.

LEIGH 1997

Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford / New York 1997.

LEIGH 2000

M. Leigh, *Lucan and the Libyan Tale*, "JRS" 90 (2000), 95-109.

LOGAN 1971

G. M. Logan, *Daniel's Civil Wars and Lucan's Pharsalia*, "Studies in English Literature 1500-1900" 11.1 (1971), 53-68.

LONGO 1988

V. Longo, *Oniromanzia e negromanzia nel Bellum Civile di Lucano*, "AALig" 41 (1988), 331-342.

LORAUX 1997

N. Loraux, *La guerre dans la famille*, "Clio" 5 (1997), 21-62.

LOWE 2010

D. Lowe, *Medusa and Antaeus in Lucan: Myth, Confusion, and Caesar Libycus*, in HÖMKE-REITZ 2010.

LUCE 1963

J. V. Luce, *Cleopatra as fatale monstrum*, "CQ" 13 (1963), 251-257.

LUCIFORA 1999

Rosa Maria Lucifora, *Voci politiche in Properzio 'erotico'. Ideologia e progetto elegiaco in II, 16 e III, 11*, Bari 1999.

LUDWIG 1937

E. Ludwig, *Cleopatra, Geschichte einer Königin*. Amsterdam 1937.

LUFTI-YEHYA 1992

A. Lufti-W. Yehya, *Alexandria and Rome in Classical Antiquity. A Cultural Approach*, in PUGLIESE CARRATELLI 1992, 355-364.

LUGLI 1987-1988

U. Lugli, *La formazione del concetto di stregoneria in Lucano*, "Sandalion" 10-11 (1987-1988), 91-99.

LUISI 1983-1984

A. Luisi, *Il mito di Alessandro Magno nell'opera di Lucano*, "Invigilata Lucernis" 5-6 (1983-1984), 105-122.

LUISI 1993

A. Luisi, *Lucano e la profezia di Nigidio Figulo*, in *La profezia nel mondo antico*, a cura di M. Sordi, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Scienze Storiche 53, Contributi dell'Istituto di Storia Antica 19, Milano 1993, 239-244.

MACK 2002

R. Mack, *Facing down Medusa: An Aetiology of the Gaze*, "Art History" 25 (2002), 571-604.

MAC LEOD 1982

C. W. Mac Leod, *Horace and his lyric models. A Note on Epode 9 and Odes 1, 37*, "Hermes" 110 (1982), 371-375.

MCMANUS 1997

Barbare McManus, *Classics and Feminism: Gendering the Classics*, New York 1997.

MADER 1989

G. Mader, *Heroism and Hallucination: Cleopatra in Horace C. 1.37 and Propertius 3.11*, "GB" 16 (1989), 183-201.

MAES 2005

Y. Maes, *Starting something Huge: Pharsalia I 183-193 and the Virgilian Intertext*, in WALDE 2005, 1-25.

MAFFII 1943

M. Maffii, *Kleopatra, Weltgeschichte am Mittelmeer*, Leipzig 1943.

MAKOWSKI 1977

J. F. Makowski, *Oracula mortis in the Pharsalia*, "CPh" 72 (1977), 193-202.

MALAMUD 2003

Martha Malamud, *Pompey's Head and Cato's Snakes*, "CPh" 98 (2003), 31-44.

MALCOVATI 1940

Enrica Malcovati, *M. Annaeo Lucano*, Milano, 1940.

MALCOVATI 1963

Enrica Malcovati, *Sulla fortuna di Lucano*, "A&R" 8 (1963), 27-33.

MANZANO VENTURA 2004

Victoria Manzano Ventura, *La muerte de Catón en Útica: conclusión ideal de la Farsalia*, "Eclás" 46.126 (2004), 33-57.

MANZONI 2002

G. E. Manzoni, *Giulia tra Cesare e Pompeo: il lessico del cuore*, "Humanitas" (Brescia), 57.1 (2002), 29-38.

MARASTONI 1979

A. Marastoni, *Sull'episodio lucaneo della Thessala vates (6, 413-830) in Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, II, Roma 1979, 777-788.

MARSHALL 1975

A.J. Marshall, *Tacitus and the Governor's Lady. A Note on Annals III, 33-4*, "G&R" 22 (1975), 11-18.

MARTI 1945

Berthe M. Marti, *The Meaning of Pharsalia*, "AJPh" 66 (1945), 352-376.

MARTI 1970

Berthe M. Marti, *La structure de la Pharsale*, in DURRY 1970, 3-50.

MARTINDALE 1977

C. Martindale, *Three Notes on Lucan VI*, "Mn" 30 (1977), 375-387.

MARTINDALE 1980

C. Martindale, *Lucan's Nekyia*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History II*, Coll. Latomus 168, Bruxelles 1980, 367-377.

MASTERS 1992

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

MAZZOLI 2002

G. Mazzoli, *Giocasta in prima linea*, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale Torino 21-22 febbraio 2001, a cura di A. Aloni, Bologna 2002, 155-168.

MAZZONI 1965

F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla Commedia. Il canto IV dell'Inferno*, "Studi danteschi" 42 (1965), 29-206.

MC CLOSKEY-PHINNEY JR. 1968

P. Mc Closkey-E. Phinney Jr., *Ptolemaeus Tyrannus: the Typification of Nero in the Pharsalia*, "Hermes" 96 (1968), 80-87.

MENCACCI 1986

Francesca Mencacci, *Sanguis / cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, "MD" 17 (1986), 25-91.

MERLI 2000

Elena Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze 2000.

MEYER 1965

Ruth Meyer, *Die Bedeutung Aegyptens in der lateinischen Literatur der vorchristlichen Zeit*, Köln 1965.

MICOZZI 1998

Laura Micozzi, *Pathos e figure materne nella Tebaide di Stazio*, "Maia" 50.1 (1998), 95-121.

MICOZZI 1999

Laura Micozzi, *Aspetti dell'influenza di Lucano nella Tebaide*, in ESPOSITO-NICASTRI 1999, 343-387.

MICOZZI 2001-2002

Laura Micozzi, *Eros e pudor nella Tebaide di Stazio: lettura dell'episodio di Alys e Ismene (Theb. VIII 554-565)*, in *Incontri triestini di filologia classica*, a cura di L. Cristante, vol. I, Trieste 2003, 259-282.

MICOZZI 2002

Laura Micozzi, *Il tema dell'addio: ripetizione, sperimentalismo, strategie di continuità e altri aspetti della tecnica poetica di Stazio*, "Maia" 54 (2002), 51-70.

MICOZZI 2004

Laura Micozzi, *Memoria diffusa di luoghi lucanei nella Tebaide di Stazio*, in ESPOSITO-ARIEMMA 2004, 137-151.

MILTNER

F. Miltner, *M. Porcius Cato Uticensis*, RE 22.1, 168-211.

MIURA 1981

Y. Miura, *Zur Funktion der Gleichnisse im I. und VII. Buch von Lucans Pharsalia*, "GB" 10 (1981), 207-232.

MONACO 1992

G. Monaco, *Connotazioni dell'Egitto negli autori latini*, in PUGLIESE CARRATELLI 1992, 261-264.

MORETTI 1999

Gabriella Moretti, *Catone al Bivio: via della virtù, lotta coi mostri e viaggio ai confini del mondo. Il modello di Eracle nel IX del Bellum Civile*, in ESPOSITO-NICASTRI 1999, 237-252.

MORETTI 2007

Gabriella Moretti, *Patriae trepidantis imago. La personificazione di Roma nella Pharsalia fra ostentum e disseminazione allegorica*, "Camena" 2 (2007), 1-18.

MORFORD 1967

M.P.O. Morford, *The Poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic*, Oxford 1967.

MUDRY 1991

P. Mudry, *Le rêve de Pompée ou le temps aboli (Lucain, Pharsale VII, 1-44)*, "EL" 2 (1991), 77-88.

MÜLLER 1995

D. Müller, *Lucans Landschaften*, "RhM" 138 (1995), 368-378.

MUNARI 1988

F. Munari ed., *Mathei Vindocinensis Opera*, vol. III: *Ars versificatoria*, Roma 1988.

MURGATROYD 2007

P. Murgatroyd, *Mythical Monsters in Classical Literature*, London 2007.

NAGYLLÉS 2006

J. Nagyllés, *Ovid-Allusion bei Lucan*, "ACD" 42 (2006), 95-115.

NARDUCCI 1973

E. Narducci, *Il tronco di Pompeo (Troia e Roma nella Pharsalia)*, "Maia", 25 (1973), 317-325.

NARDUCCI 1974

E. Narducci, *Sconvolgimenti naturali e profezia delle guerre civili. Phars. 1, 522-695. Su alcuni problemi di tecnica allusiva nell'epica del primo secolo dell'impero*, "Maia" 26 (1974), 97-110.

NARDUCCI 1979

E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979.

NARDUCCI 1980

E. Narducci, *Cesare e la patria (Ipotesi su Phars. I 185-192)*, "Maia" 32 (1980), 175-178.

NARDUCCI 1983

E. Narducci, *Pauper Amyclas (Modelli etici e poetici in un episodio della Pharsalia)*, "Maia" 35 (1983), 183-194.

NARDUCCI 1985

E. Narducci, *Ideologia e tecnica allusiva nella Pharsalia*, "ANRW" 32.3 (1985), 1538-1564.

NARDUCCI 1999

E. Narducci, *Deconstructing Lucan ovvero le nozze (coi fichi secchi) di Ermete Trismegisto e di Filologia*, in ESPOSITO-NICASTRI 1999, 39-83.

NARDUCCI 2001

E. Narducci, *Catone in Lucano (e alcune interpretazioni recenti)*, "Athenaeum" 89 (2001), 171-186.

NARDUCCI 2002

E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Bari 2002.

NARDUCCI 2003

E. Narducci, *Osservazioni sui rapporti tra Lucano e le sue fonti storiche, in Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 25-26 novembre 2002*, a cura di A. Casanova e P. Desideri, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità "G. Pasquali", Firenze 2003, 165-180.

NARDUCCI 2007

E. Narducci, *Rhetoric and Epic. Vergil's Aeneid and Lucan's Bellum Civile*, in *A Companion to Roman Rhetoric*, ed. by W. Dominik and J. Hall, Oxford 2007, 382-395.

NEHRKORN 1960

Helga Nehr Korn, *Die Darstellung und Funktion der Nebencharaktere in Lucan's Bellum Civile*, diss. Baltimore 1960.

NERI 1986

V. Neri, *Dei, fato e divinazione nella letteratura latina*, "ANRW" II 16.3 (1986), 1974-2051.

NEWMYER 1983

S. Newmyer, *Imagery as Character Portrayal in Lucan*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. III, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1983, 226-252.

NICOLAI 1989

R. Nicolai, *La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo*, "MD" 23 (1989), 119-134.

NISARD 1834

D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, 3 voll., Paris 1834.

NISBET-HUBBARD 1970

A Commentary on Horace: Odes Book I, ed. by R.G.M. Nisbet and Margaret Hubbard, Oxford 1970.

NORBROOK 1994

D. Norbrook, *Lucan, Thomas May and the Creation of a Republican Literary Culture*, in K. Sharpe-P. Lake (edd.), *Culture and Politics in Early Stuart England*, Basingstoke 1994, 45-66.

NORBROOK 1999

D. Norbrook, *Writing the English Republic. Poetry, Rhetoric and Politics 1627-1660*, Cambridge 1999.

NOSARTI 2005

L. Nosarti, *Quale Cesare in Lucano?*, "ACD" 38-39 (2002-2003), 169-203 (ora in L. Nosarti, *Le 'forme brevi' e altri saggi di letteratura latina*, Padova 2005, 125-165).

NOSARTI 2009

L. Nosarti, *Tessere lucanee in Draconzio e Corippo*, in WALDE 2009, 49-65.

NOWAK 1955

H. Nowak, *Lucanstudien*, diss. Wien 1955.

OFFERMANN 1968

H. W. Offermann, *Monologe im antiken Epos*, diss. München 1968.

OGDEN 2002

D. Ogden, *Lucan's Sextus Pompeius episode: its necromantic, political and literary background*, in *Sextus Pompeius*, in POWELL-WELCH 2002, 249-271.

OGILVIE 1965

A Commentary on Livy Books I-V, ed. by R. M. Ogilvie, Oxford 1965.

O'HIGGINS 1988

Dolores O'Higgins, *Lucan as Vates*, "ClAnt" 7 (1988), 208-226.

OPELT 1965

Ilona Opelt, *Die lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen*, Heidelberg 1965.

OTIS 1968

B. Otis, *A reading of the Cleopatra Ode*, "Arethusa" 1 (1968), 52-57.

PAILLER 1997

J.M. Pailler, *Des femmes dans leur roles: pour une relecture des guerres civiles à Rome (Ier siècle av. J.C.)*, "Clio" 5 (1997), 63-78.

PALADINI 1958

M. L. Paladini, *A proposito della tradizione della battaglia di Azio*, "Latomus" 17 (1958), 240ss.

PAOLETTI 1962

L. Paoletti, *La fortuna di Lucano dal Medioevo al Romanticismo*, "A&R" 7 (1962), 144-157.

PAOLETTI 1963

L. Paoletti, *Lucano magico e Virgilio*, "A&R" 8 (1963), 11-26.

PAPAIOANNOU 2005

Sophia Papaioannou, *Epic Transformation in the Second Degree: The Decapitation of Medusa in Lucan BC 9.619-889*, in WALDE 2005, 216-236.

PARATORE 1936

E. Paratore, *L'elegia III, 11 e gli atteggiamenti politici di Propertio*, Palermo 1936.

PARATORE 1965

E. Paratore, *Lucano e Dante*, in E. Paratore, *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma 1965, 165-210.

PARATORE 1974

E. Paratore, *Seneca e Lucano, Medea ed Erichtho*, in *Hispania Romana*. Accademia nazionale dei Lincei (Roma) 1974, 169-181 (anche in E. Paratore, *Romanae Litterae*. Roma 1976, 585-595).

PARATORE 1976

E. Paratore, *Lucano e la concezione del pater patriae* in E. Paratore, *Romanae litterae*, Roma 1976, 597-603.

PARATORE 1992

E. Paratore, *Lucano*, Roma 1992.

PARKE-WORMELL 1956

H. W. Parke-D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle*, Oxford 1956.

PASTORE STOCCHI 1984a

M. Pastore Stocchi, *Giulia* in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma 1984², 219-220.

PASTORE STOCCHI 1984b

M. Pastore Stocchi, *Marzia* in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma 1984², 850.

PATERNI 1987

M. Paterni, *Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso)*, "Maia" 39 (1987), 105-139.

PELLEGRINO 2004

C. Pellegrino, *Immagini del rituale funebre nelle elegie di Propertio*, in SANTINI-SANTUCCI 2004, 131-147.

PELUZZI 1999

Elisabetta Peluzzi, *Turrigero ... vertice. La prosopopea della Patria in Lucano*, in ESPOSITO-NICASTRI, 1999, 127-155.

PEPPE 1984

L. Pepe, *Posizione giuridica e ruolo sociale della donna romana in età repubblicana*, Milano 1984.

PERUTELLI 1995

A. Perutelli, *Il sogno di Pompeo*, in *Il sogno raccontato. Atti del convegno internazionale di Rende (12-14 novembre 1992)*, a cura di N. Merola e C. Verbaro, Vibo Valentia 1995, 69-80.

PERUTELLI 2006

A. Perutelli, *Ulisse nella cultura romana*, Firenze 2006.

PETRONE 1996

Gianna Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.

PHILLIPS 2002

O. Phillips, *The witches' Tessaly*, in *Magic and ritual in the ancient world*, ed. by P. Mirecki and M. Meyer, Leiden 2002, 378-386.

PIACENTINI 1963

U. Piacentini, *Osservazioni sulla tecnica epica di Lucano*, Berlin 1963.

PICHON 1912

R. Pichon, *Les sources de Lucain*, Paris 1912.

PIPER 1971

Linda J. Piper, *Livy's Portrayal of Early Roman Women*, "CB" 48 (1971), 26-28.

POMEROY 1979

Sarah B. Pomeroy, *Donne in Atene e in Roma*, Torino 1979 (*Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York 1975).

PÖSCHL 1991

V. Pöschl, *Nunc est bibendum*, in *Horazische Lyrik-Interpretationen*, 2. erweiterte Auflage, Heidelberg 1991, 72-116.

POSTL 1970

Brigitte Postl, *Die Bedeutung des Nil in der römischen Literatur. Mit besonderer Berücksichtigung der wichtigsten griechischen Autoren*, diss. Wien 1970.

POWELL-WELCH 2002

Sextus Pompeius, ed. by A. Powell-Kathrin Welch, London 2002.

PUGLIESE CARRATELLI 1992

Roma e l'Egitto nell'Antichità Classica, Atti del I Congresso Internazionale Italo-Egiziano, a cura di G. Pugliese Carratelli, Cairo 6-9 febbraio 1989, Roma 1992.

PUGLIESE CARRATELLI 1992a

G. Pugliese Carratelli, *La imitatio Alexandri nel mondo romano*, in *Roma e l'Egitto*, 299-304.

QUARTANA 1918

Maria Quartana, *Marzia e Cornelia nel poema di Lucano*, "A&R", 21 (1918), 189-198.

RADICKE 2004

J. Radicke, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*, Leiden 2004.

RAFFAELLI 1995

Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma, Atti del Convegno di Pesaro, 28-30 aprile 1994, a cura di R. Raffaelli, Ancona 1995, 251-258.

RAMBAUD 1955

M. Rambaud, *L'apologie de Pompée par Lucain au livre VII de la Pharsale*, "REL" 33 (1955), 278-296.

RAMBAUD 1985

M. Rambaud, *L'aruspice Arruns chez Lucain, au livre I de la Pharsale (v. 584-638)*, "Latomus" 44 (1985), 281-300.

REGGIANI 2005

R. Reggiani, *Presenze femminili in Lucano*, in R. Reggiani, *Varia latina (satyrica-epica-tragica-historica). Dodici contributi*, Amsterdam 2005, 83-126.

REHM 1994

R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.

RESCIGNO 1995

A. Rescigno, *L'eclissi degli oracoli*, Napoli 1995.

RIZZELLI 2000

G. Rizzelli, *Le donne nell'esperienza giuridica di Roma antica. Il controllo dei comportamenti sessuali. Una raccolta di testi*, Lecce 2000.

ROSATI 1989

G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile. Introduzione a Lettere di eroine*, Milano 1989, 5-46.

ROSATI 1991

G. Rosati, *Protesilao, Paride e l'amante elegiaco: un modello omerico in Ovidio*, "Maia" 43 (1991), 103-114.

ROSATI 1992

G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, "MD" 29 (1992), 71-94.

ROSATI 1996a

P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni, Hero Leandro, a cura di G. Rosati, Firenze 1996.

ROSATI 1996b

G. Rosati, *Il modello di Aretusa (Prop. 4, 3): Tracce elegiache nell'epica del I sec. d.C.*, "Maia" 48 (1996), 139-155.

ROSATI 1999

G. Rosati, *L'addio dell'esule morituro (Trist. 1, 3): Ovidio come Protesilao*, in *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe M. Von Albrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Schubert, Band II, Frankfurt am Main 1999, 787-796.

ROSE 1913

H. J. Rose, *The Witch Scene in Lucan (VI 419 sqq.)*, "TAPhA" 44 (1913), l-liii.

ROSE 1970

H. J. Rose, *Der Traum des Pompeius*, "AClass" 1 (1958), 80-84 (anche in RUTZ 1970, 477-485).

ROSSI 2005

Andreola Rossi, *Sine fine: Caesar's Journey to Egypt and the End of Lucan's Bellum Civile*, in WALDE 2005, 237-260.

RUTZ 1963

W. Rutz, *Die Träume des Pompeius in Lucans Pharsalia*, "Hermes" 91 (1963), 334-345 (anche in RUTZ 1970, 509-524).

RUTZ 1970

Lucan, hrsg. von W. Rutz, "WdF" 235, Darmstadt 1970.

SAIKO 2005

Maren Saiko, *Cura dabit faciem. Kosmetik im Altertum. Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte*, Trier 2005.

SALEMME 1999

C. Salemme, *Mundi ruina e funus nel II libro della Pharsalia*, in ESPOSITO-NICASTRI 1999, 157-166.

SALEMME 2002

C. Salemme, *Lucano: la storia verso la rovina*, Napoli 2002.

SALVADORE 1990

M. Salvatore, *Due donne romane. Immagini del matrimonio antico*, Palermo 1990.

SANNICANDRO 2006

Lisa Sannicandro, *Catone, Cesare, Pompeo. Appunti su durus in Lucano*, "Sileno" 32 (2006), 153-176.

SANNICANDRO 2007

Lisa Sannicandro, *Per uno studio sulle donne della Pharsalia: Marcia Catonis*, "MH" 64 (2007), 83-99.

SANNICANDRO 2009

Lisa Sannicandro, *Fides fortibus, fraus formidolosis: Lucano, Sir Walter Raleigh e Sir Arthur Gorges*, in WALDE 2009, 313-344.

SANNICANDRO 2010

Lisa Sannicandro, *Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae: die Gestalt Julias in der Pharsalia Lukans*, in HÖMKE-REITZ 2010.

SANTINI-SANTUCCI 2004

Properzio tra storia arte e mito. Atti del Convegno Internazionale di Assisi 24-26 maggio 2002, a cura di C. Santini e F. Santucci, Assisi 2004.

SANTORO L'HOIR 1992

Francesca Santoro L'Hoir, *The Rhetoric of Gender Terms. 'Man', 'Woman' and the Portrayal of Character in Latin Prose*, Leiden / New York / Köln 1992.

P. L. SCHMIDT 1993

P. L. Schmidt, *Livius-Rezeption und kaiserzeitliche Historiographie*, in *Livius. Aspekte seines Werkes* (= Xenia 31), hrsg. von W. Schuller, Konstanz 1993, 189-201.

SCHMITT 1995

A. W. Schmitt, *Die direkten Reden der Massen in Lucans Pharsalia*, Frankfurt am Main 1995.

SCHNEPF 1970

H. Schnepf, *Untersuchungen zur Darstellungskunst Lucans im 8. Buch der Pharsalia*, in RUTZ 1970, 380-406.

SCHOTES 1969

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

SCHREINER 2006

Sonja M. Schreiner, *Präsentationstechniken von Gewalt, Aggression und Grausamkeit im Supplementum Lucani des Thomas May. Mit vergleichenden Betrachtungen zur Continuation of the Subject of Lucan's historical Poem*, "Classica Cracoviensia" 10 (2006), 165-184.

SCHREMPP 1964

O. Schrempp, *Prophezeiung und Rückschau in Lucans Bellum Civile*, diss. Winterthur 1964.

SCHRIJVERS 1988

P. H. Schrijvers, *Deuil, désespoir, destruction (Lucaïn, la Pharsale II 1-234)*, "Mn" 41 (1988), 341-354.

SKARD 1967

E. Skard, *Concordia*, in *Römische Wertbegriffe*, hrsg. von H. Oppermann, Darmstad 1967, 173-208.

SKINNER 2004

Gender and Diversity in Place: Proceedings of the Fourth Conference on Feminism and Classics. May 27-30, 2004. University of Arizona Tucson, Arizona, ed. by Marilyn Skinner (disponibile online in <http://www.stoa.org/diotima/essays/fc04>).

SKLENÁŘ 2003

R. Sklenář, *The Taste for Nothingness. A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, Ann Arbor 2003.

SMELIK-HEMELRIJK 1984

K. A. D. Smelik-E. A. Hemelrijk, 'Who knows not what monsters demented Egypt worships?'. *Opinions on Egyptian animal worship in Antiquity as part of the ancient conception of Egypt*, "ANRW" II 17.4 (1984), 1852-2000.

SMETHURST 1950

S. E. Smethurst, *Women in Livy's History*, "G&R" 19 (1950), 80-87.

SONNABEND 1986

H. Sonnabend, *Fremdenbild und Politik. Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Frankfurt am Main 1986.

SORKIN RABINOWITZ-RICHLIN 1993

Feminist Theory and the Classics, ed. by Nancy Sorkin Rabinowitz-Amy Richlin, New York 1993.

SPOTH 1993

F. Spoth, *Ovids Ariadne-Brief (her. 10) und die römische Liebeslegie*, "WJA" 19 (1993), 239-260.

STADELMANN 1924

H. Stadelmann, *Kleopatra Ägypten letzte Königin*, Dresden 1924.

STOK 1996

F. Stok, *Il sogno e l'apoteosi (modelli e suggestioni del Pompeo di Lucano)*, in BRUGNOLI-STOK 1996, 35-73.

STOK 2007

F. Stok, *Le passioni di Catone*, in LANDOLFI-MONELLA 2007, 151-167.

STRASBURGER 1983

H. Strasburger, *Livius über Caesar. Unvollständige Überlegungen*, in *Livius. Werk und Rezeption*, Festschriften E. Burck, edd. E. Lefèvre und E. Olshausen, München 1983, 265-291.

SURATTEAU 1980

M. M. Suratteau, *Méduse, un monstrum dans l'épopée*, in *Actes du Xe congrès*, Toulouse 8-12 avril 1978, Association Guillaume Budé, Paris 1980, 168-172.

SYNDIKUS 1958

H. P. Syndikus, *Lucans Gedicht vom Bürgerkrieg. Untersuchungen zur epischen Technik und zu den Grundlagen des Werkes*, diss. München 1958.

SZELEST 1979

Hanna Szelest, *Crassus in Lucans Pharsalia*, "Eos" 67 (1979), 111-116.

TANDOI 1985

V. Tandoi, *Il dramma stoico di Pacuvio: restauri e interpretazione*, in *Disiecti membra poetae*, vol. II, a cura di V. Tandoi, Foggia 1985, 11-38.

TARTARI CHERSONI 1979

Marinella Tartari Chersoni, *Lucano e la tradizione epica virgiliana: ripresa e contrapposizione nel libro VI del Bellum Civile*, "BStudLat" 9 (1979), 25-39.

TASLER 1972

W. Tasler, *Die Reden in Lucans Pharsalia*, Bonn 1972.

TESORIERO 2002

C. Tesoriero, *Magno proles indigna parente: the Role of Sextus Pompeius in Lucan's Bellum Civile*, in POWELL-WELCH 2002, 229-247.

THIERFELDER 1934

A. Thierfelder, *Der Dichter Lucan*, "Archiv für Kulturgeschichte" 25.1 (1934), 1-20 (anche in Rutz 1970, 50-69).

THOMAS 1982

R. F. Thomas, *The Stoic Landscape of Lucan 9*, in R. F. Thomas, *Lands and Peoples in Roman Poetry. The Ethnographical Tradition*, Cambridge 1982, 108-123.

THOME 1993

G. Thome, *Vorstellungen vom Böse in der lateinischen Literatur*, Stuttgart 1993.

THOMPSON 1984

Lynette Thompson, *A Lucanian Contradiction of Vergilian Pietas: Pompey's Amor in Lucan*, "CJ" 79 (1984), 207-215.

THOMPSON-BRUÈRE 1968

Lynette Thompson-R.T. Bruère, *Lucan's use of Vergilian reminiscence*, "CPh", 63, (1968), 1-21.

TOMMASI MORESCHINI 2005

Chiara Tommasi Moreschini, *Lucan's Attitude towards Religion: Stoicism vs. Provincial Cults*, in WALDE 2005, 130-154.

TOPPANI 1992

I. Toppani, *L'ambigua Cleopatra (Orazio, Odi 1, 37) e un'ipotesi di modello "dinamico"*, "Sileno" 18 (1992), 183-189.

TORRE 2000

Chiara Torre, *Il matrimonio del sapiens. Ricerche sul De matrimonio di Seneca*, Genova 2000.

TOTOLA 2002

Giorgia Totola, *Donne e follia nell'epica romana*, Milano 2002.

TRÄNKLE 1963

H. Tränkle, *Elegisches in Ovids Metamorphosen*, "Hermes" 91 (1963), 459-476.

TREGGIARI 1991

Susan Treggiari, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford 1991.

TSCHIEDEL 1981

H. J. Tschiedel, *Caesars Anticato. Eine Untersuchung der Testimonien und Fragmente*, Darmstadt 1981.

TSCHIEDEL 1985

H. J. Tschiedel, *Lucan und die Tränen Caesars*, München 1985.

TUCKER 1975

R. A. Tucker, *The Banquets of Dido and Cleopatra*, "CB" 52 (1975), 17-20.

TUCKER 1990

R. A. Tucker, *Love in Lucan's Civil War*, "CB" 66 (1990), 43-46.

TUCKER 1988

R. A. Tucker, *What actually happened at the Rubicon?*, "Historia" 37 (1988), 245-248.

TUPET 1976

A. M. Tupet, *La magie dans la poésie latine I: des origines à la fin de la règne d'Auguste*, Lille 1976.

TUPET 1986

Anne Marie Tupet, *Rites magiques dans l'Antiquité romaine*, "ANRW" II.16.3 (1986), 2591-2675.

TUPET 1988

Anne Marie Tupet, *La scène de magie dans la Pharsale. Essai de problématique*, in *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, publ. par D. Porte & J. P. Néraudau, Coll. Latomus No. 201, Bruxelles, 1988, 454-464.

USSANI 1917

V. Ussani, *Dante e Lucano*, in *Lectura Dantis*, Roma, 1917.

VENINI 1967

Paola Venini, *Ancora sull'imitazione senecana e lucanea nella Tebaide di Stazio*, "RIFC" 95 (1967), 418-427.

VERNANT 1987

J. P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. it. di Caterina Saletti, Bologna 1987.

VERSLUYS 2002

J. M. Versluys, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, Leiden / Boston 2002.

VIANSINO 1974

G. Viansino, *Studi sul Bellum Civile di Lucano*, Salerno 1974.

VIARRE 1982

S. Viarre, *Caton en Libye (Lucain, Pharsale, 9. 294-949)*, in *Neronia 1977*, Actes du 2e colloque de la Société Internationale d'Études Neroniennes, publ. par J. M. Croisille et P.M. Fauchère, Clermont-Ferrand 1982, 103-110.

VIDEAU-DELIBES 1991

Anne Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine*, Paris 1991.

VIDÉN 1993

G. Vidén, *Women in Roman Literature. Attitudes of Authors under the Early Empire*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1993.

VINCHESE 1981

Maria Assunta Vinchesi, *La fortuna di Lucano fra tarda antichità e Medioevo*, "Cultura e scuola" 20.77 (1981), 62-72; 20.78 (1981), 66-75.

VINCHESE 2005

Maria Assunta Vinchesi, *Tipologie femminili nei Punica di Silio Italico: la fida coniunx e la virgo belligera*, in *Modelli letterari e ideologia nell'età flavia*, a cura di F. Gasti e G. Mazzoli, Pavia 2005, 97-126.

VÖGLER 1968

G. Vögler, *Das neunte Buch innerhalb der Pharsalia des Lucan und die Frage der Vollendung des Epos*, "Philologus" 112 (1968), 222-268.

VOLKMANN 1953

H. Volkmann, *Kleopatra. Politik und Propaganda*, München 1953.

VON ALBRECHT 1999

M. Von Albrecht, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, Leiden / Boston 1999.

VON MOOS 1975

P. Von Moos, *Cornelia and Héloïse*, "Latomus" 34 (1975), 1024-1059.

VOTTERO 1992

L. Anneo Seneca, *I frammenti*, a cura di D. Vottero, Bologna 1992.

WAHL 1956

R. Wahl, *Kleopatra, eine Historie*, Düsseldorf 1956.

WALCOT 1990-1991

P. Walcot, *On Widows and their Reputation in Antiquity*, "SO" 65-66 (1990-91), 5-26.

WALDE 2001

Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München-Leipzig 2001.

WALDE 2003

Christine Walde, *Le partisan du mauvais goût oder: Anti-Kritisches zur Lucan-Forschung*, in *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, hrsg. von Bianca Jeanette und J. P. Schröder, München-Leipzig 2003, 127-152.

WALDE 2005

Lucan im 21. Jahrhundert, hrsg. von Christine Walde, München-Leipzig 2005.

WALDE 2009

Lucans Bellum Civile. Das Spektrum seiner Rezeption von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, hrsg. von Christine Walde unter Mitarbeit von Concetta Finiello, D. Groß, M. A. Steinrücken und Mirjam Vischer, Trier 2009.

WALSH 1967

P. G. Walsh, *Livy. His Historical Aims and Methods*, Cambridge 1967.

WALSH 1990

Livy, Book XXXVI (Liber XXXVI). Ed. with an Introduction, Translation and Commentary by P. G. Walsh, Warminster 1990.

WEIGALL 1924²

A. Weigall, *The Life and Times of Cleopatra Queen of Egypt*, London 1924².

WERTHEIMER 1930

O. Wertheimer, *Kleopatra. Die genialste Frau der Weltgeschichte*, Wien 1930.

WHEELER 2002

S. Wheeler, *Lucan's Reception of Ovid's Metamorphoses*, "Arethusa" 35.3 (2002), 361-380.

WILK 2000

S. R. Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, New York 2000.

WRIGHT 2004

Gillian Wright, *What Daniel really did with the Pharsalia: The Civil Wars, Lucan, and King James*, "The Review of English Studies" 55.219 (2004), 210-232.

WURZEL 1941

F. Wurzel, *Der Krieg gegen Antonius und Kleopatra in der Darstellung der augusteischen Dichter*, Borna-Leipzig 1941.

WYKE 1992

M. Wyke, *Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority*, in *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, ed. by A. Powell, Bristol 1992, 98-140.

WYKE 2002

M. Wyke, *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002.

ZIEGLER 1912

K. Ziegler, s.v. *Gorgo*, RE 7, Stuttgart 1956, 1630-1655.

ZWIERLEIN 1974

O. Zwierlein, *Caesar und Kleopatra bei Lucan und in späterer Dichtung*, "A&A" 20 (1974), 54-73.

INDICE DEGLI ARGOMENTI

Dall'indice sono volutamente esclusi i personaggi femminili del *Bellum civile*.

ALESSANDRO MAGNO (104, 109-110, 112, 189 n. 1)
Apostrofe (del poeta: [a Pompeo 26, 47, 55 n. 27; a Cesare 27; a Giulia 28; a Roma 31; al lusso 124; ai tripodi dell'oracolo di Delfi 151]; di Cornelia al dolore 76)
ARRUNTE (12; 133)
BRUTO (87ss.; 152)
CATONE (colloquio con Bruto 87-90; C. vicenda di C., Ortensio e Marcia 85-87; C. come *pater patriae* 90; marcia nel deserto 189)
CESARE (C. saccheggia l'erario 88 n. 17; C. attraversa l'Adriatico con Amiclate 155ss.; C. attraversa il Rubicone 215ss.)
Ciclo troiano (14)
CORDO (74; 80)
CRASSO (C. giovane 11, 24, 38, 44, 75; C. padre 24, 25 n. 12, 44, 75, 211 n. 16)
Decostruzionismo (164; 164 n. 17)
Dolore (dolore e donne 16-17; lamento di Cornelia 73-76, 79-81; finto dolore di Cleopatra 16, 118; finto pianto di Cesare 27, 65 n. 47; pianto di Pompeo 62;)
Elegia (influsso dell'e. sul *Bellum civile* 7-8; modello di Aretusa nel *Bellum civile* 8-9, 10, 45-46, 95-96; scambio fiaccole nuziali / torce funebri 25; motivo della *paelex* 38-

39, 62; motivo dell'*utinam me* 61 n. 36; motivo dell'epitaffio 94 n. 29; motivo della *fiducia formae* 118)
ELENA (114)
ENEA (E. e Didone 6, 10, 40 n. 44, 77, 116; E. e Creusa 6, 38 n. 39, 70 n. 55, 216 n. 3; E. e Pompeo 10, 34, 63; E. e Sesto Pompeo 162)
ERCOLE (14, 107, 190, 203)
gender studies (3-4)
GNEO POMPEO (22 n. 6)
LIVIO (influsso sul *Bellum civile* 6-7; episodio delle Sabine 28-31; episodio di Coriolano 220ss.)
Matrimonio (m. di Pompeo 22ss.; m. a Roma 25-26, 83; nozze di Catone e Marcia 97ss.; concezione stoica del m. 94 n. 28, 95 n. 31)
Negazione per antitesi (54, 98, 170, 225)
NIGIDIO FIGULO (12; 134-135)
OMERO (Ettore e Andromaca 5, 50; *Ilioupersis* 227; *nekylia* di Ulisse 202-203)
ORTENSIO ORTALO (85ss.)
OVIDIO (influsso delle *Heroides* sul *Bellum civile* 44-56, 66, 71; *topoi* delle *Heroides*: [*blandae morae* 48; svenimento 51 n. 20; incapacità di parlare al momento dell'addio 55 n. 26; insonnia dell'eroina dopo il distacco 56; *viduus lectus* 56; attesa della donna 57; la donna osserva la

partenza dell'amato 71; propositi di suicidio 73 n. 60; episodio di Alcione e Ceice 40 n. 44, 43 n. 2, 52 n. 23, 74 n. 62; modello di Laodamia 96]).

PARTI (68-69)

POMPEO (rapporto con Giulia 22-23, 25-26; rapporto con Cornelia 23; primo sogno di P. 33ss.; P. come Enea 34; personalità di P. 47, 48, 63; pianto di P. 48, 62ss.; rapporto con gli abitanti di Lesbo 66-67; morte di P. 68ss.; cerimonia funebre per P. 74, 79ss.; malattia di P. 110 n. 31; fuga da Farsalo 63-65, 67-68; trionfi di P. 109; P. e Priamo 137 n. 9)

POTINO (104-105, 119, 125-126)

PROPERZIO (Giulia e Cinzia 35-36, 40 n. 44; elegie "aziache" 108ss.)

Saga tebana (Cesare e Pompeo come Eteocle e Polinice 14, 205; Giulia e Giocasta 32-33)

SESTO POMPEO (22 n. 6; 76; 173ss.; 173 n. 41)

SIBILLA (142; 150 n. 21; 151 n. 22; 162ss.; 233)

Similitudini (Pompeo e la quercia 69 n. 53, 89 n. 18; Catone come padre di Roma 88; Cesare e il leone libico 209 n. 10, 218; Cesare e Bellona 209 n. 11; Cesare e Agave 209; Cesare e Medea 210-211; Cesare paragonato a un *puer* e a una *femina* 210; Roma e il lutto domestico 224; gli abitanti di Rimini e la quiete invernale 224; Erinni e Agave 205)

TESSAGLIA (166ss., 205-206, 208)

TOLOMEO (69, 70)

Urbs capta (topos) 227

VULTEIO (205-206)

INDICE DEI LUOGHI CITATI

Le opere dei singoli autori sono disposte in ordine alfabetico.

- Adnot. Lucan.* 1, 676 (139).
APOLLONIO RODIO: 4, 445-449 (6 n. 11)
APPIANO: *civ.* 2, 413 (86 n. 13)
CASSIO DIONE: 42, 5, 7 (80 n. 70); 51, 12, 1 (118 n. 52)
CATULLO: 68, 29 (56 n. 30)
CESARE: *civ.* 3, 109, 1 (112 n. 39); 3, 112, 10-11 (130)
CICERONE: *div.* 66 (138 n. 12); *Rab. Post.* 35 (105 n. 18)
SAMUEL DANIEL: *The Civil Warres* I lxxxvii, 4-8 (249); I lxxxviii, 1 (249); I lxxxix, 1-2 (249); II lxxx, 1-6 (238); II xci, 1-4 (239); II xcii, 1-6 (239)
DANTE ALIGHIERI: *Convivio* IV 28 (233); *If.* IV 86-90 (231); IV 127-129 (232); IX 22-27 (232s.); *Pg.* 1, 78-87 (234s.).
ENNIO: *scaen.* 71 V.² (114 n. 44); 370 V.² (33)
FLORO: *epit.* 2, 13, 13 (24 n. 11); 2, 13, 55-57 (119 n. 58)
LIVIO: 1, 13,1-4 (29); 2, 40, 4 (222 n. 18); 2, 40, 5-9 (221); 26, 9, 7-8 (227); 27, 50, 5 (227); *frg.* 46 *Jal* (62); *perioch.* 106 (24), 109 (215 n. 1), 112 (189 n. 1)
LUCANO: 1, 84-86 (31); 1, 111b-120a (26); 1, 128 (89 n. 19); 1, 135b-143a (89 n. 18); 1, 151-157 (209 n. 10); 1, 183-192a (215); 1, 192b-203 (217); 1, 257b-261a (224); 1, 522b-525 (133 n. 1); 1, 549b-552 (32); 1, 572b-577 (205); 1, 580-583 (35 n. 36); 1, 630-638 (133); 1, 639-641 (134 n. 5); 1, 666-672 (134); 1, 674b-695 (136); 2, 16-19 (99 n. 37); 2, 21b-28a (224); 2, 28b-36a (226); 2, 36b-42 (228); 2, 59-63a (228 n. 9); 2, 239-241a (87 n. 15); 2, 297b-303 (88); 2, 326-337 (91); 2, 338-345 (93); 2, 346-349a (94); 2, 348-349 (15, 45 73 n. 59); 2, 350-353 (97); 2, 354-380a (97s.); 2, 380b-391 (89); 2, 642b-644a (77 n. 66); 2, 725b-736 (35); 3, 8-11 (36); 3, 12-19 (36); 3, 20-35 (37); 3, 30b-32 (79); 3, 36-40a (42); 3, 38-40a (79 n. 69); 3, 145-147a (88 n. 17); 3, 189-190 (211 n. 15); 3, 603-608 (94 n. 27); 3, 733-736 (225); 3, 741-747 (226 n. 6); 4, 373b-381 (124 n. 66); 4, 548-556a (207); 5, 20-22 (143 n. 6); 5, 57b-61a (104 n. 13); 5, 63-64a (112 n. 41); 5, 64b-70 (143); 5, 97-101 (144); 5, 102-111a (144 n. 11); 5, 114b-120a (145); 5, 120b-123 (145); 5, 123b-127 (146); 5, 128-140 (146); 5, 141-157a (147); 5, 157b-169a (148); 5, 169b-174 (149); 5, 174-176 (178 n. 46); 5, 177b-189 (149s.); 5, 190-197 (150); 5, 198-208a (151s.); 5, 210b-224a (153); 5, 224b-236 (153s.); 5, 333-340a (64 n. 44); 5, 468-475 (27); 5,

- 515-518 (**157 n. 35**); 5, 557-559 (**157**); 5, 656b-660 (**158 n. 39**); 5, 668b-671 (**158**); 5, 672-677 (**158**); 5, 722-727a (**47**); 5, 727b-731a (**47**); 5, 731b-738 (**48**); 5, 739-753 (**49**); 5, 754-759a (**50**); 5, 759b-765 (**51**); 5, 766-772 (**52**); 5, 773-778a (**53**); 5, 778b-790a (**53s.**); 5, 790b-798 (**54**); 5, 799-815 (**55**); 6, 355b-359 (**206**); 6, 434b-442 (**166**); 6, 438-442 (**208**); 6, 443-451 (**167**); 6, 492-499a (**167s.**); 6, 507-509 (**168**); 6, 510-515a (**169**); 6, 515b-522 (**169s.**); 6, 523-526 (**170s.**); 6, 527-537 (**171**); 6, 538-549 (**171s.**); 6, 550-553 (**172**); 6, 579-588 (**174**); 6, 611-623 (**175**); 6, 624-631 (**175**); 6, 637-641 (**176**); 6, 657-666 (**176**); 6, 685-694 (**177**); 6, 695-706a (**177**); 6, 706a-711 (**178**); 6, 725-727 (**178 n. 46**); 6, 744a-749 (**179**); 6, 726b-770a (**179**); 6, 770b-774 (**180**); 6, 775-776a (**180**); 6, 802b-805a (**180**); 6, 812-816 (**181**); 7, 52-53 (**63 n. 41**); 7, 192-200 (**134 n. 3**); 7, 339-340 (**63 n. 41**); 7, 376b-379a (**64 n. 45**); 7, 440-441 (**152 n. 24**); 7, 567b-571a (**209 n. 11**); 7, 675b-677a (**64**); 7, 667b-682a (**65**); 7, 772b-780 (**209s.**); 7, 847-849 (**166 n. 27**); 8, 40-49 (**57s.**); 8, 50-54a (**58**); 8, 54b-62 (**59**); 8, 63-76a (**59s.**); 8, 76b-85 (**60**); 8, 86-105a (**61**); 8, 102b-105a (**40**); 8, 105b-108 (**62**); 8, 110-114a (**66**); 8, 121-123 (**66**); 8, 132-133 (**66**); 8, 146a-158 (**67**); 8, 186b-192a (**68**); 8, 322-325a (**217 n. 8**); 8, 410b-419 (**68s.**); 8, 499b-500 (**112 n. 41**); 8, 577-579a (**70**); 8, 579b-595a (**70s.**); 8, 632b-635a (**71**); 8, 637-647a (**72**); 8, 647b-650 (**45 n. 6, 72**); 8, 651-662 (**73**); 8, 739-742 (**74 n. 63**); 8, 767b-770 (**80 n. 70**); 8, 813-815 (**109 n. 30**); 8, 831-833 (**103 n. 10**); 9, 19-24a (**95 n. 32**); 9, 29-30 (**73**); 9, 51-62a (**74-75**); 9, 62b-72 (**75-76**); 9, 73-83 (**76**); 9, 84-100 (**77**); 9, 101-116 (**79**); 9, 167-179a (**80s.**); 9, 276b-278 (**69 n. 52**); 9, 359-360 (**191**); 9, 368-373 (**189 n. 2**); 9, 598-600 (**109 n. 30**); 9, 601-604a (**90**); 9, 619-623 (**191**); 9, 624-635 (**194**); 9, 636-641 (**195**); 9, 642-658 (**196**); 9, 659-670 (**198**); 9, 671-674 (**198**); 9, 675-683 (**199**); 9, 684-699 (**200**); 9, 1043b-1046a (**66 n. 47**); 9, 1046b-1051a (**27**); 9, 1068b-1071a (**112 n. 38**); 10, 53-60a (**113**); 10, 60b-62 (**114**); 10, 63-67 (**114**); 10, 68-81 (**115s.**); 10, 77-81 (**28**); 10, 82-103 (**117**); 10, 104-106 (**119**); 10, 107-110 (**121**); 10, 136-143 (**122**); 10, 151-154 (**124**); 10, 155-171 (**123**); 10, 353b-370a (**125s.**); 10, 402b-406 (**104 n. 17**); 10, 454b-467a (**211**); 10, 471-474a (**105 n. 17**); 10, 519b-524 (**129**)
 MANILIO: 1, 384b-386 (**118 n. 54**); 1, 914-918 (**115 n. 48**)
 MATTHIEU DE VENDÔME: *ars versificatoria* 1, 55, 39-44 (**235s.**)
 THOMAS MAY: *Suppl.* 2, 23-31 (**241**); 2, 32-45 (**242**); 2, 46-66 (**243**); 2, 67-91 (**243s.**); 2, 92-107 (**244**); 2, 306-334a (**246**)

- MUSONIO RUFO: 13a, 67-68 Hense **(95 n. 30)**
- OMERO: *Il.* 6, 440-446 **(50 n. 17)**; 6, 490-493 **(5)**; *Od.* 11, 633-635 **(203)**; 11, 636-638 **(203)**
- ORAZIO: *carm.* 1, 37, 6-10 **(106)**; 1, 37, 21-32 **(107)**; 1, 37-30-32 **(111 n. 36)**; *epod.* 9, 11-16 **(106 n. 23)**; 16, 1-2 **(137 n. 8)**
- OROSIO: *hist.* 6, 15, 11 **(141 n. 1)**.
- OVIDIO: *am.* 3, 5, 42 **(56 n. 30)**; *ars* 3, 153-154 **(118 n. 52)**; *epist.* 1, 7-8 **(56 n. 30)**; 1, 83-84 **(94 n. 28)**; 2, 93-95 **(48 n. 11)**; 2, 117-120 **(62 n. 37)**; 2, 121-124 **(57 n. 32)**; 5, 61-64 **(57 n. 32)**; 6, 69-70 **(57 n. 32)**; 7, 193 **(94 n. 28)**; 8, 109 **(56 n. 29)**; 10, 9-10 **(56 n. 30)**; 10, 49-50 **(57 n. 32)**; 11, 115-117 **(75 n. 64)**; 12, 169 **(56 n. 29)**; 13, 13 **(55 n. 26)**; 13, 122 **(48 n. 11)**; 13, 135-146 **(96)**; 16, 317-318 **(56 n. 30)**; 18, 27-28 **(56 n. 29)**; *fast.* 3, 203-228 **(29s.)**; *met.* 4, 617-620 **(191 n. 9)**; 4, 632b-634 **(194 n. 15)**; 790-803 **(192)**; 11, 471-473 **(56 n. 30)**; 15, 824 **(137 n. 8)**; *trist.* 1, 2, 37-44 **(50 n. 18)**; 1, 3, 69 **(55 n. 26)**; 4, 3, 81-82 **(60)**; 5, 14, 2 **(49 n. 16)**
- FRANCESCO PETRARCA: *fam.* 3, 21, 1 **(237)**; *RVF* XLIV 1-4 **(248)**; *Triumph. Cup.* 3, 13-15 **(237)**; *Vir. ill.* 20 **(247)**
- PLUTARCO: *Caes.* 49, 1-2 **(112 n. 42)**; 49, 3 **(113 n. 42)**; 49, 10 **(116 n. 50)**; *Cato mi.* 25, 1-2 **(85)**; 25, 8-9 **(86 n. 11)**; 37, 9 **(87 n. 14)**; 53, 1 **(99 n. 38)**; *Pomp.* 48, 8 **(23)**; 53, 3-5 **(23)**; 55, 1-4 **(44)**; 74, 6 **(61)**; 76, 9 **(69 n. 54)**; 80, 10 **(80 n. 70)**
- PROPERZIO: 3, 11, 29-49 **(108)**; 4, 3, 29 **(56 n. 29)**; 4, 3, 45-46 **(8, 95)**; 4, 6, 57-66 **(110s.)**; 4, 7, 7-10 **(35)**; 4, 7, 93-94 **(35, 41 n. 45)**
- QUINTILIANO: *inst.* 3, 5, 11 **(86 n. 12)**; 8, 4, 22 **(114 n. 45)**; 10, 5, 13 **(86 n. 12)**
- PIERRE DE RONSARD: *Continuation du Discours* T. XI p. 54 **(248)**
- SENECA: *Ag.* 182-187 **(38 n. 40)**; 709-719 **(150 n. 21)**; *cons. Helv.* 16, 1-2 **(92 n. 25)**; *cons. Marc.* 14, 3 **(24 n. 11)**; *const.* 2, 1-3 **(202 n. 36)**; 7, 4 **(94 n. 27)**; 15, 5 **(97 n. 33)**; *epist.* 51, 3 **(109 n. 27)**; 74, 2 **(94 n. 27)**; *fig.* 27 Vottero **(94 n. 27)**; *Oed.* 321-323 **(32)**; 738-750 **(207 n. 7)**; *Tro.* 178-181 **(35 n. 36)**
- SVETONIO: *Iul.* 31-32 **(218 n. 11)**; 77, 1 **(88 n. 17)**
- TACITO: *ann.* 3, 33, 2 **(8 n. 20)**; 3, 34, 3 **(9 n. 21)**
- VALERIO MASSIMO: 1, 8, 10 **(141)**; 4, 6, 4 **(23)**
- VELLEIO PATERCOLO: 2, 47, 2 **(24 n. 11)**
- VIRGILIO: *Aen.* 1, 291-296 **(135)**; 1, 479-482 **(227 n. 7)**; 2, 557b-558 **(137 n. 9)**; 2, 601-603 **(113 n. 44)**; 2, 673-678 **(70 n. 55)**; 2, 776-784 **(38 n. 39)**; 4, 66-68 **(56 n. 31)**; 4, 169-170 **(115 n. 49)**; 4, 412 **(47 n. 10)**; 4, 469-473 **(210 n. 13)**; 4, 622-627 **(77)**; 6, 45-46 **(147 n. 15)**; 6, 47-51a **(150 n. 21)**; 6, 77-79a **(148 n. 18)**; 6, 98-101 **(151 n. 22)**; 8,

387-388a (**48 n. 12**); 8, 685-688
(106); 8, 707-713 (**106**).