

Litora Classica

10

Stefano Poletti

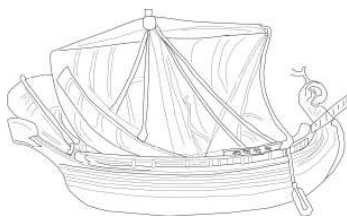
Teologia della Guerra Civile

Il *Bellum civile* di Petronio
e la tradizione epica latina



STEFANO POLETTI

TEOLOGIA DELLA GUERRA CIVILE



LITORA CLASSICA

Herausgegeben von
Christiane Reitz
und Christine Walde

Band 10

STEFANO POLETTI

TEOLOGIA DELLA GUERRA CIVILE
Il *Bellum civile* di Petronio
e la tradizione epica latina

Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

2022

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Poletti, Stefano:

Teologia della Guerra Civile ;

Il *Bellum civile* di Petronio e la tradizione epica latina.

Rahden/Westf.: Leidorf, 2022

(Litora Classica ; Bd. 10)

Zugl.: Scuola Normale Superiore di Pisa / Rostock, Univ., Diss. ; 2017

ISBN: 978-3-86757-480-8

Die Deutsche Nationalbibliothek 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

© 2022

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>

eMail: christiane.reitz@uni-rostock.de

Institut für Altertumswissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Klassische Philologie

eMail: waldec@uni-mainz.de

ISBN 978-3-86757-480-8

ISSN 1869-6813

Kein Teil des Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, DVD, BLUE RAY, 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

Satz, Layout und Redaktion: Stefano Poletti, Freiburg/Breisgau

Druck und Produktion: Rehms Druck GmbH, Borken

INDICE

PREMESSA.....	IX
---------------	----

CAPITOLO 1

INTERPRETARE IL <i>BELLUM CIVILE</i> DI PETRONIO E LE SUE <i>AMBAGES</i>	1
---	---

1. Il “virgilianismo” del *Bellum civile*: dai pregiudizi all’interpretazione.....8
2. Premesse interpretative.....20
 - 2.1. “Parodia” e “fallimento”: due concetti abusati.....20
 - 2.2. Dare un volto agli dèi di Lucano.....25
 - 2.3. *Deorum ministeria*: equivoci del *Götterapparat*.....29
 - 2.4. Le *ambages* del *Bellum*, il *Bellum* come *ambages*.....30
 - 2.5. *Plenus litteris*: una “via intertestuale” per rispondere agli enigmi...31
3. Il *Bellum civile* di Petronio e il problema della datazione.....33
 - 3.1. Il rapporto con Lucano e la datazione neroniana.....34
 - 3.2. Il rapporto con l’epica flavia e le proposte di datazione bassa....44

CAPITOLO 2

DÈI, <i>SIGNA</i> E PROFEZIE ALLE SOGLIE DELLA GUERRA CIVILE.....	50
--	----

1. Da Cicerone a Lucano.....52
 - 1.1. La congiura sventata e l’utilità della divinazione (Cic. *De consulatu suo*, fr. 10 Courtney).....52
 - 1.2. I *signa* dopo la morte di Cesare: la teologia ambigua del finale di *Georgiche* 1.....54
 - 1.3. I *signa* prima della morte di Cesare: *miseratio* degli dèi, *Iuppiter legens* e dominio dei *fata* in *Metamorfosi* 15.....57
 - 1.4. *Omina* e profezie dopo il passaggio del Rubicone: l’oscura provvidenza crudele di Lucano.....66
2. Dèi, *omina* e profezie nel *Bellum civile* di Petronio.....77
 - 2.1. La collocazione di *omina* e scena deliberativa.....77
 - 2.2. Dèi e *signa* dopo Ovidio e Lucano.....78
 - 2.3. Opacità degli *omina* petroniani.....84

3. La profezia della Fortuna.....	87
3.1. La profezia della catastrofe.....	87
3.2. Lo sguardo di Apollo, lo sguardo della Fortuna.....	94
4. La divinità assetata di sangue.....	98
4.1. La sete di sangue della Furia.....	99
4.2. <i>Sitis</i> e <i>satietas</i> di guerra civile nella poesia augustea.....	100
4.3. Potenze inferi e <i>Fortuna</i> in Lucano.....	104
4.4. Un pasto cruento: il discorso di Pitagora e la terminologia culinaria.....	110
5. La folgore di Giove.....	112
5.1. <i>Foedus</i> e <i>omen</i>	114
5.2. La superiorità di Giove. I confini dei regni e i tradizionali rapporti di forza.....	116
5.3. La subalternità di Giove. La marginalità dell'Olimpo, un altro punto di vista sulla guerra civile.....	121
5.4. Il <i>fulgur</i> e il timore di Dite sullo sfondo di Lucano e Lucrezio...	126
6. Gli dèi della guerra civile e il loro poeta.....	129

CAPITOLO 3

LA METAMORFOSI DEGLI DÈI. PATTO INFERNALE E ALLEGORIZZAZIONE DEL DIVINO.....	138
1. Il rapporto con l' <i>Eneide</i> . Dal <i>concilium deorum</i> al “patto infernale”.....	139
1.1. Il “patto infernale” fra Giunone e Alletto.....	139
1.2. Un “ <i>concilium</i> infernale”.....	150
2. Il rapporto con le <i>Metamorfosi</i> . Dinamiche politiche fra umano e divino e ruolo dell'allegoria.....	154
2.1. Il <i>concilium</i> di <i>Met.</i> 1: la punizione dell'umanità corrotta.....	154
2.2. Uomini-giganti minacciano il potere del dio.....	161
2.3. Il patto infernale da Ovidio a Petronio. Personificazioni e allegoria.....	171
3. Le personificazioni allegoriche nel finale del <i>Bellum civile</i>	190
4. <i>Finem civili faciat Discordia bello</i>	206
5. Gli dèi dopo la <i>Pharsalia</i> : il <i>Bellum civile</i> di Petronio e l'epica flavia.....	212

CAPITOLO 4

CESARE SULLE ALPI. L'EROE E IL POETA ALLE PRESE COI SEGNI DEL DIO.....220

1. Un Cesare postlucaneo, un enigma teologico.....220
2. Dal Rubicone alle Alpi: metapoetica di una scelta geografica.....226
 - 2.1. La scena sulle Alpi come *paradoxologia*: storia e finzione nell'*epos* di Eumolpo.....226
 - 2.2. Dal *parvus Rubico* di Lucano alle *aeriae Alpes*: la scalata poetica verso il sublime (e i suoi pericoli).....234
 - 2.3. Tralasciare il Rubicone: Eumolpo e una famosa reticenza nel *De bello civili* di Cesare.....242
 - 2.4. Cesare scende dalle Alpi: la profezia di Anchise in *Aen.* 6.....243
3. Lieti presagi di guerra civile.....246
 - 3.1. *Delphicus ales*: un oscuro volatile.....251
 - 3.2. Un presagio “sinistro”: il *lucus*, le voci, la fiamma.....257
 - 3.3. Dall’oscurità alla luce? Lo splendore del sole.....260
 - 3.4. *Omina* al Rubicone e sulle Alpi: il dio si mostra a Cesare.....261
 - 3.5. *Omina* inverosimili: la libertà delle finzioni epiche (e i suoi limiti).....266
4. Cesare fra Ercole e Annibale. Segni divini e “tempeste epiche” sulle Alpi.....271
 - 4.1. *Arae Herculeae*: segni divini e altari di Ercole nell’*Eneide*.....275
 - 4.2. Segni divini al tempio di Gades: Annibale, Cesare e l’assalto a Roma (e alle Alpi).....282
 - 4.3. Paradossi teologici di una *poetica tempestas*... sulle Alpi.....288
5. L’eroe e il suo poeta: una similitudine e le sue aspirazioni epiche.....298

BIBLIOGRAFIA.....311

INDICE DEI PASSI CITATI.....357

INDICE DEI NOMI E DELLE COSE NOTEVOLI.....379

PREMESSA

Il presente lavoro vuole offrire un'interpretazione del cosiddetto *Bellum civile* di Petronio¹ e del suo significato nella tradizione epica latina. Si tratta, com'è noto, di un testo molto dibattuto, che viene per lo più liquidato attraverso facili e comode etichette ("parodia", "fallimento", "convenzionalità"). Al contrario dei lavori monografici di Grimal (1977) e Connors (1989), che dedicano un capitolo ad ogni sezione del poemetto, ho deciso di approfondire un tema più generale e finora non sufficientemente indagato, ovvero il senso e la funzione dei *deorum ministeria*, su cui Eumolpo attira l'attenzione del lettore nella sua *ars poetica* (118, 6). In particolare, ho cercato di inquadrare le *ambages* di questo enigmatico testo in un contesto più ampio, esplorando diversi aspetti del *Götterapparat* epico su cui il *Bellum civile* di Petronio, nel suo piccolo, sembra avere qualcosa di interessante da dire: l'apparato divino, i suoi spazi, i suoi rapporti di forza, i *topoi* del *concilium deorum* e del "patto infernale"; le profezie e gli *omina*; la figura dell'eroe, il suo legame con il divino, il *topos* della "tempesta epica"; la relazione fra narratore epico e *Götterapparat*; una serie di movenze narrative dell'epica latina, soprattutto incipitarie (il *Bellum* si presenta come un raffinato gioco con tali meccanismi e, insieme, col concetto di *finis/telos* epico); il rapporto fra *epos*, storia e finzione; il sublime e i suoi pericoli. La riflessione sul poemetto e su queste *Bauformen* epiche si intreccia con una riconsiderazione di alcune categorie, quali quelle di parodia e di intertestualità, che, nell'interpretazione di un testo come il *Bellum* (calato

1 Con *Bellum civile* viene comunemente designato il poemetto declamato da Eumolpo in *Satyricon* 119-124, 1, durante il cammino alla volta di Crotone (poco prima, a 118, 6, il personaggio sottolinea i rischi del *belli civilis ingens opus*). Naturalmente, la denominazione *Bellum civile* per l'epillio petroniano vuole richiamare uno dei due titoli con cui è noto il poema di Lucano: *Bellum civile* è attestato nella tradizione manoscritta e nelle *Vitae*, mentre *Pharsalia* si basa su Lucan. 9, 985 *Pharsalia nostra* e Stat. *Sih.* 2, 7, 66 *Pharsalica bella* (cfr. Ahl 1976, 326-332, Wick 2004, 419-420). Per chiarezza, denominerò di norma *Pharsalia* l'opera di Lucano e *Bellum (civile)* il poemetto del *Satyricon* (così anche Connors 1998, ix e Habermehl [vol. 2] 766 n. 9), ma il titolo *Bellum civile* per il poema lucaneo non è a mio parere da escludere e potrebbe essere alluso proprio in 118, 6 *belli civilis ingens opus* (cfr. Haskins-Heitland 1887, xxxvi, Bruère 1950, 218). Per il testo del *Satyricon* seguo Müller⁴ (eventuali deviazioni saranno segnalate).

nella cornice del romanzo petroniano), acquistano un senso particolarmente complesso e sfaccettato.

Il primo capitolo (*Interpretare il Bellum civile di Petronio e le sue ambages*), a carattere introduttivo-metodologico, fornisce un inquadramento del dibattito critico sul *Bellum*, mettendo in rilievo i pregiudizi che sono gravati su questo testo e, al contempo, segnalando gli spunti più innovativi che hanno ispirato la mia ricerca. Vengono dunque esposte alcune premesse interpretative e di metodo: l'(ab)uso dei concetti di “virgilianismo”, “parodia” e “fallimento”; il senso dell’operazione di “dare un volto agli dèi di Lucano”; il concetto di *Götterapparat*; il tema dell’“enigma”; l’intertestualità. Chiude il capitolo una discussione del ruolo del poemetto nella controversa questione della datazione del *Satyricon* (la tradizionale datazione neroniana, le proposte di datazione bassa e il rapporto con l’epica flavia).

Il secondo capitolo (*Dèi, signa e profezie alle soglie della guerra civile*) si apre con un’analisi di quei testi poetici latini che ritraggono l’apparato divino alle soglie di un conflitto fra cittadini (il *De consulatu suo* di Cicerone; il finale di *Georg.* 1; il finale delle *Metamorfosi* ovidiane; *Pharsalia* 1-2). A questa *lignée* il *Bellum* si riallaccia in modo molto sofisticato. Rilevante (tanto per Lucano quanto per Petronio) è la reinterpretazione ovidiana del modello virgiliano, georgico ed eneadico, sottilmente sovversiva nei confronti dell’apparato divino tradizionale. In *Met.* 15 Ovidio racconta gli eventi del finale di *Georg.* 1 (morte di Cesare) dando voce al punto di vista dei *superi* dell’epica e offrendo, di fatto, una riflessione sul *Götterapparat* eneadico. In tal senso le *Metamorfosi* sono un punto di riferimento essenziale per l’operazione letteraria di Petronio, il quale, nel *Bellum*, dà un volto agli dèi della *Pharsalia*. La risposta petroniana a questo percorso poetico sui *deorum ministeria* alle soglie della guerra civile viene indagata in diverse direzioni: l’opacità degli *omina* del *Bellum*; la marginalizzazione dell’Olimpo (e di Giove) a favore di divinità infernali, degradate, tiranniche e sanguinarie; lo smantellamento della teleologia positiva virgiliana a favore di una visione catastrofica della storia di Roma; il racconto della guerra civile da un punto di vista “infernale”, particolarmente debitore al personaggio di Eritto e alla sua peculiare prospettiva sul *bellum civile*; il problema del rapporto fra la “voce” del poeta epico e i suoi dèi dopo la *Pharsalia* di Lucano.

Il terzo capitolo (*La metamorfosi degli dèi. Patto infernale e allegorizzazione del divino*) prende le mosse da un aspetto importante della “non convenzionalità” del *Bellum*, ovvero la singolare natura dell’incontro fra Dite e Fortuna, ove il *topos* del *concilium deorum* a carattere decisionale viene degradato a “patto infernale”. La contaminazione di queste due strutture epiche è evidente nel richiamo ai modelli eneadici (il concilio di *Aen.* 10, l’incontro fra Giunone e Alletto in *Aen.* 7, la scena con la dea ed Eolo, il colloquio fra Venere e Giove in *Aen.* 1) e alle loro rivisitazioni ovidiane. Proprio Ovidio, ancora una volta, si rivela cruciale. Il *concilium deorum* di *Met.* 1 (con la decadenza morale del genere umano e la conflittuale dinamica politica fra umano e divino) esercita un’influenza determinante sui propositi distruttivi del conciliabolo petroniano. Sul versante del “patto infernale”, le personificazioni delle *Metamorfosi*, vere e proprie eredi di Alletto nell’epica ovidiana, segnano un punto di svolta nella creazione di un universo divino alternativo all’Olimpo, in cui la componente allegorica e simbolica assume una funzione destrutturante delle forme epiche tradizionali. Il *Bellum*, anche per il tramite dell’Eritto luca-nea, assimila questa lezione, aprendo a stimolanti confronti con l’epica flavia.

Il quarto ed ultimo capitolo (*Cesare sulle Alpi. L’eroe e il poeta alle prese coi segni del dio*) si concentra sul Cesare petroniano – il primo e unico “Cesare epico postlucaneo” di cui si abbia attestazione –, una figura caratterizzata da ambiguità e paradossi. Eumolpo sostituisce al Rubicone le Alpi, una scelta geografica densa di significato, anche metapoetico (per il rapporto fra storia e libertà della poesia epica e per la materia “sublime”). I “lieti presagi” di guerra civile che Cesare riceve presso le *arae Herculeae* sono un momento paradossale ed enigmatico, che, per essere adeguatamente decrittato, va confrontato con i modelli epici (ad es. Enea in *Aen.* 8) e con l’aneddotica storica (su Cesare, Annibale e sul loro rapporto col divino e col paradigma erculeo). Il difficoltoso passaggio delle Alpi narrato nel *Bellum* si configura come rivisitazione del *topos* della *poetica tempestas*, spesso presente in apertura dei poemi epici. A questo riguardo la traversata delle Alpi dell’Annibale siliano (con la sua ambigua teologia) è un suggestivo punto di confronto. La similitudine fra Cesare ed Ercole/Giove che chiude la scena si riallaccia alle cosiddette “prime similitudini” dei poemi epici latini, ma sembra suggerire la reversibilità dell’*imagery* gigantomachica nell’universo sovvertito della guerra civile – un concetto centrale nella *Pharsalia* luca-nea. Il Cesare di Eumolpo, sospeso fra Giove e i Giganti, fra modello erculeo e modello annibalico, è iscritto in un

apparato divino opaco e disorganico, fotografa un momento significativo dell'evoluzione (e della crisi) della figura dell'eroe epico dopo Lucano.

Da questa ricerca emerge quanto sia limitante considerare il *Bellum* come poesia "convenzionale", "virgiliana", "antilucanea" (le già citate comode etichette impiegate dalla critica), e, per converso, quanto sia complesso il rapporto che s'instaura con la tradizione epica latina e soprattutto con la cosiddetta "rivoluzione" di Lucano. Nel poemetto petroniano si dà un volto alle oscure potenze divine che dominano nella *Pharsalia* in continuità con l'operazione anticonvenzionale lucanea. In particolare, si assiste a una vera e propria rimozione dell'Olimpo e della sua prospettiva teleologica sulla storia di Roma. Tale fenomeno può essere letto come conseguenza della "rimozione degli dèi" operata da Lucano nel suo poema. In questo contesto va adeguatamente valorizzato anche l'influsso dell'epica *sui generis* delle *Metamorfosi*. Le somiglianze riscontrabili con l'epica flavia (soprattutto con l'apparato divino della *Tebaide* di Stazio e coi *Punica* di Silio), spesso impiegate in modo meramente strumentale per proporre una datazione flavia del *Satyricon*, suggeriscono, piuttosto, che il *Bellum* di Eumolpo possa essere interpretato fruttuosamente come un importante *specimen* di *epos* dopo Lucano.

Petronio mette in scena le aporie del classicista Eumolpo e, da bravo autore nascosto², le sue aspirazioni frustrate di poeta sublime. Il personaggio, contrapponendosi a Lucano, predica il ritorno al *Romanus Vergilius* e rivendica l'importanza dell'apparato divino dell'epica, ma partorisce un poemetto che dalla rivoluzione lucanea appare fatalmente influenzato. Il *Bellum civile* sembra voler far riflettere il lettore sul lascito della *Pharsalia*, sulle difficoltà di trattare il tema del *furor* della guerra civile nell'*epos* e, più in generale, di tentare la strada dell'epica tradizionale dopo Lucano.

Mi sono concentrato su una linea di ricerca (l'analisi dell'elemento "teologico" della narrazione epica, nel *Bellum* e nei suoi modelli) che non vuole (né può) esaurire tutte le sfaccettature dell'epillio (per esempio il tema del rapporto fra poemetto e contesto narrativo, molto battuto dalla critica negli ultimi decenni). Piuttosto, intendo mostrare come questa linea di ricerca possa illuminare l'insieme del testo e dei suoi intertesti (non solo l'enigma del rappor-

2 Mi riferisco alla fortunata formula critica di Conte 1997.

to con la *Pharsalia*, ma anche alcune dinamiche fondamentali dell'epica latina) e fornire una stimolante chiave di lettura per questo sfuggente saggio di "critica letteraria" del *Satyricon* di Petronio. Lungi dall'essere un testo marginale, il *Bellum civile*, proprio nei suoi aspetti più estremi, bizzarri ed enigmatici (nelle sue *ambages*), costituisce una riflessione di grande interesse su un momento critico dell'evoluzione dell'*epos* romano e sulla rappresentazione epica della "teologia" della guerra civile dopo la *Pharsalia*.

Questo libro nasce dallo sviluppo di una sezione della mia tesi di dottorato³. Desidero ringraziare i miei relatori, Christiane Reitz e Gianpiero Rosati, per il loro sostegno e la loro guida costante, dal punto di vista umano e scientifico. Il mio approccio, che legge il *Bellum civile* petroniano come una "finestra" sull'evoluzione dell'epica latina, deve molto al loro insegnamento e ai loro preziosi suggerimenti. I membri della commissione di dottorato (Emanuele Berti, Andreas Fuchs, Stephen Harrison, Ernesto Stagni) mi hanno dato validi consigli per la revisione del lavoro. Ringrazio tutti loro, in particolare, per l'invito e l'incoraggiamento a sviluppare una parte della tesi in forma monografica, separatamente dal commento al poemetto. A Christiane Reitz e alla prof.ssa Christine Walde devo un vivo ringraziamento per aver accolto il mio libro nella collana da loro diretta. Un ringraziamento sentito devo anche alla saggezza, all'umanità e alla disponibilità di due colleghi pisani: Alessandro Russo ed Ernesto Stagni. Due studiosi hanno (e hanno avuto) un ruolo importante nello stimolo e nello sviluppo dei miei interessi petroniani (e non solo): Gian Biagio Conte e Giulio Vannini. Anche a loro va la mia gratitudine. Un grazie inoltre a David Butterfield, mio supervisor durante un soggiorno di ricerca a Cambridge. Ringrazio il dott. Bert Wiegel di VML per la sua disponibilità e la sua pazienza. Un grazie di cuore a tutti gli amici e i colleghi che, a Pisa e a Rostock, mi hanno sostenuto in questo (spesso non facile) percorso. Non mi dilungo in nudi elenchi (col rischio di dimenticare qualcuno!), ma non posso tralasciare tre persone, che, in tempi e modi diversi, mi hanno supportato nella stesura di questo lavoro, con il loro affettuoso aiuto e con saggi consi-

3 Alcuni paragrafi del capitolo 2 sono apparsi in Poletti 2020 (ringrazio l'editore ETS per avermi concesso di ripubblicare il saggio in questo nuovo contesto). Parte del materiale del capitolo 4 è stata presentata (con un focus più "siliano") al convegno *Back to the Future. Silius Italicus' Punica in the Tradition of Roman Historical Epic* (Udine, 10-11/9/2019) ed è in corso di stampa negli atti (Poletti 2022). Ho toccato il *Bellum* anche in altri miei lavori: Poletti 2014 (sull'interpretazione del poemetto di Fucecchi 2013); Poletti 2018 (sul concettismo di *Philippi*, presente in *Bellum* v. 111); Poletti 2018a (sulla fuga da Roma, *Bellum* vv. 209-244).

gli: Matteo Agnosini, Alessia Astesiano, Markus Kersten. Di qualsiasi errore o inesattezza resto ovviamente l'unico responsabile.

Un grazie, infine, ai miei genitori Concetta e Luciano e ai miei fratelli Davide e Matteo per il loro affetto e il loro sostegno.

Ho cercato di aggiornare la bibliografia fino al 2020. Due opere importanti, quali la LOEB di Gareth Schmeling e il terzo volume del commento di Peter Habermehl, sono state pubblicate purtroppo quando il lavoro era già concluso. Il mio commento al poemetto, in corso di completamento, si sta confrontando con il volume dedicato al *Bellum civile* dal dott. Habermehl. A quest'ultimo devo un ringraziamento per il suo gentile incoraggiamento, oltretutto per il suo contributo straordinario agli studi petroniani.

Questo libro è dedicato a mia moglie Francesca.

CAPITOLO 1

INTERPRETARE IL *BELLUM CIVILE* DI PETRONIO E LE SUE *AMBAGES*

In *Satyricon* 118, 6 il poeta Eumolpo espone le proprie idee su come si debba comporre un poema sulla guerra civile¹:

*ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere
labetur. non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe
melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et
fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut
potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub
testibus fides: tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit
ultimam manum.*

fabulosum sententiarum tormentum] sententiarum *suspicati sunt* Courtney 1970, 68, qui temptavit fabulosum argumentum velut (vel tamquam) tormento, et Müller⁴ («intellexerem fabulosam seriem argumentorum»); sententiarum *defenderunt* Watt 1986, 182 et Harrison 2003, 133 : f. s. torrentem Barthius («quod probarem, si fabulosum abesset» Müller¹) : fabulosarum s. torrentem Winterbottom 1972, 11 : fabulas cum s. torrente (vel ornamento) Watt 1986, 182 : fragosum s. torrentem Fraenkel apud Müller¹ 212, prob. Harrison 2003, 133 et Schmeling-Setaioli; fabulosum corruptum putat etiam Díaz y Díaz, qui dub. accepit torrentem. Sed fabulosum probabile est (vide e.g. Feeney 1991, 263 n. 52 et Courtney 2001, 181) : f. s. ornamentum Wilkinson 1946-1947, 6 et Ehlers apud Müller² (ministeria [et] fabulosa <et> sententiarum ornamenta temptavit Müller²) : f. s. commentum Stubbe, praeemittibus Pitboe in *Notis in vet. comment. Iuven. VIII*, 101 et Manso 1796, 6 : fabularum sententiosa commenta Fuchs 1959, 77 : fabulosarum s. tonitrum Warmington : f. s. tomentum Corbett 1969, 254 : fabulosa s. portenta Klein 1965 : f. s. fomentum Puccioni 1979, 274 : f. s. fermentum Pellegrino 1980, 153 : tormentum defenderunt Conte 1997, 74-75 et Häußler 1978, 128 n. 56.

1 Propongo un apparato e un commento per la pericope *per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum* (il testo è di Müller⁴, che però pone fra *cruces* l'espressione *sententiarum tormentum*). A riguardo cfr. ora le ricche note di Habermehl *ad loc.*

Per ambages. La gamma di significati che il termine *ambages* evoca è egregiamente sintetizzata da Schmeling–Setaioli *ad loc.*: «‘Dark messages’, ‘mysterious utterances’, ‘the language of the *furentis animi vaticinatio*’. [...] Epic poetry has history as its subject, as do *res gestae*, but poetry is also fiction and so is radically different from history. The poet is imaginative, not scientific, and proceeds by myth and metaphor, not by logic and photographic description; his language is symbolic, connotative, emotive, and not referential. *ambages* might refer to metaphor, imagination, symbol, or emotion». Sulle diverse interpretazioni di *ambages* cfr. anche Stubbe *ad loc.*, Grimal 1977, 22-29, Häußler 1978, 127 e n. 54, Feeney 1991, 263-264, Courtney 2001, 182 e n. 4. Accanto alla ricca definizione proposta da Schmeling–Setaioli indicherei almeno tre tendenze principali: 1) “espressioni oracolari, misteriose” (TLL 1.1834.62ss.; così si intende comunemente); 2) “rappresentazioni oblique, simboliche” (accezione postulata fra gli altri da Grimal e Feeney, che si richiama a *per transitum* di Serv. *Aen.* 1, 382 e a *obliquis figurationibus* di Isid. *Or.* 8, 7, 10); 3) “episodi” e “digressioni” di carattere favoloso-mitologico (Grube, Stubbe, Pellegrino 1980, 153). La prima interpretazione coglie adeguatamente la forte componente oracolare delle parole di Eumolpo (cfr. Conte 1997, 74-75 per il confronto con la Sibilla virgiliana; Carmignani 2015, 114-116). Credo che non ci sia una necessaria contraddizione fra 1) e 2): *ambages*, in sé, indica appunto un linguaggio misterioso, oracolare, che si esprime attraverso una rete di enigmi, simboli, metafore, allegorie. In ogni caso, l’ambiguo termine *ambages* va apprezzato nella sua polisemia (così anche Habermehl).

Deorumque ministeria. Come giustamente segnala Connors 1989, 49-50, l’espressione *deorum ministeria* «is, despite scholars’ best efforts to ignore the fact, a very odd phrase» (il problema non è però menzionato in Connors 1998). Il sintagma *deorum ministeria* viene normalmente inteso come “azioni, interventi degli dèi”, come sostituto di “apparato divino”: «‘epic machinery’, (*deus ex machina*?), ‘agency of the gods’» (così sintetizzano Schmeling–Setaioli *ad loc.*). La semantica di *ministeria* è però ben più complessa. *Ministerium* sembra “abbassare” gli interventi degli dèi al livello di attività lavorative umane: cfr. *forensia ministeria* in 118, 2 (*ministerium* altrove in Petronio a 22, 6 [*puer*], 103, 5 [*tonsor*], 108, 8 [*gubernator*], 117, 11 [*mercennarius Corax*]). Il termine include dunque una componente di “s subordinazione” (Connors 1989, 50: «The actions of the gods are somehow subordinate to the desires of someone else – the characters? the audience? the poet?»). Probabilmente, come suggerito da Grimal 1977, 22ss., le azioni divine vengono rappresentate come mezzi o risorse del poeta epico. *Per*, oltre alla forza locale (*praecipitandus per*), ha anche valore strumentale, indicando i mezzi espressivi del poeta (Liv. 4, 13, 2 *frumento* [...] *per hospitum clientiumque ministeria coempto*; cfr. Hier. *In Eph.* 1, 1 p. 443A *‘per’ praepositio ministerium eius, per quem res agitur, ostendit*). Connors osserva inoltre che

ministerium, in contesto sacrale, designa le azioni di sacerdoti, *ministri* della divinità: si potrebbe pertanto rilevare l'inversione dell'idea del poeta-vate come *Musarum sacerdos* (Hor. C. 3, 1, 3; cfr. anche Gratt. 99 *Pierio ministro*). Proprio sulla base dell'idea del poeta-vate come *minister*, tuttavia, Häußler 1978, 127-128 n. 55 ha respinto la diffusa interpretazione del genitivo soggettivo e proposto un genitivo oggettivo, una possibilità già avanzata e respinta da Stubbe *ad loc.* Il genitivo oggettivo con *ministerium* in questo senso è attestato, sebbene raramente e soprattutto in età tarda (cfr. TLL 8.1007.32ss.; Apul. *Met.* 11, 19 *deae ministeriis adhuc privatis adpositus*; Tib. Claud. Don. *Interpr. Virg.* 2, 11 *obsequebantur ministerio eiusdem deae*). Non si tratterebbe di "azioni compiute dagli dèi", ma di «Kulthandlungen für die Götter» (Stubbe). Si recupererebbe in questo modo l'allusione alla sfera sacrale del poeta-vates, creando fra l'altro un'opposizione fra *forensia ministeria* e *ministeria deorum*: i primi indicherebbero l'occupazione dei "falsi poeti", i secondi quella dei veri poeti. Il riferimento alla componente divina della narrazione epica non andrebbe in ogni caso perso: «Als solcher [cioè come poeta-vates] wird er natürlich die Götter auch zur Darstellung bringen können» (Häußler 1978, 128 n. 55). Se l'esegesi vulgata ha l'indubbio vantaggio di un più esplicito e concreto riferimento alla modalità espressiva di cui si serve il poeta (le espressioni oracolari e tortuose, l'intermediazione degli dèi), l'interpretazione controcorrente di Häußler, raramente citata, va almeno presa in considerazione, proprio nel limite in cui valorizza la carica sacrale/oracolare di *ministerium* e risolve le stranezze semantiche del genitivo soggettivo (gli dèi come "servi" del poeta, che "lavorano per lui"). Nel mio studio userò comunque il sintagma come sinonimo di *Götterapparat*.

Fabulosum sententiarum tormentum. Si tratta di un *locus conclamatus*. Nell'apparato critico ho elencato le proposte di emendazione finora avanzate (per un inquadramento della questione vd. Yeh 2007, 547-549 e Carmignani 2015, 117-118). Ciascuna di queste tre parole è stata considerata corrotta: 1) *fabulosum* è stato corretto da Fraenkel, che ha proposto un *fragosum sententiarum torrentem* (*torrentem* è di Barthius), seguito recentemente da Harrison e da Schmeling-Setaioli (Habermehl propende per *torrentem*, ma difende il resto, specialmente *fabulosum*); 2) Courtney ha messo in dubbio *sententiarum*, perché sarebbe «a purely stylistic feature», già presente in 118, 3 e 5, mentre in 118, 6 si parla di tecnica narrativa (sulla scia di Courtney si colloca Müller⁴, che pone il termine fra *cruces* insieme a *tormentum*, mentre in precedenza si è limitato a crocifiggere *tormentum*); 3) *tormentum* è il termine più sospetto (molte emendazioni di *tormentum* si accompagnano ad adattamenti di *fabulosum sententiarum*).

Da respingere con decisione l'emendazione di Fraenkel, che elimina un riferimento importante alla componente "favolosa" («von „unglaublich, unglaublich“ über „unhistorisch, fiktiv, erfunden“ bis zu „mythenhaltig, mythisch, mythologisch“» [Habermehl]): *fabulosum* indi-

ca un ingrediente fondamentale dell'*epos*, in opposizione alla narrazione storica, un'opposizione che è al centro del discorso di 118, 6 (cfr. Feeney, Courtney cit., Connors 1998, 115 n. 44). La questione della pertinenza del termine nel contesto non è toccata da Harrison, mentre Schmeling-Setaioli, pur stampando nel lemma il *fragosum* di Fraenkel, nella nota di commento sembrano tuttavia propendere per *fabulosum*. Ben più complesso il discorso sui termini *sententiarum* e *tormentum* e sul loro legame con *fabulosum*.

Per quanto riguarda *sententiarum*, credo che le obiezioni di Courtney, benché sensate, siano troppo nette: eliminare *sententiarum* renderebbe la semantica del sintagma certo più semplice e piana, ma rimane pur sempre il dubbio che Eumolpo impieghi qui un'espressione molto concettosa, in cui coesistono elementi diversi (quello della *fabula*, quello delle *sententiae* e quello della terza parola che segue, sia essa *tormentum* o altro). Se si mantiene *sententiarum*, è però rischioso, come spesso si fa, liquidarlo come sinonimo di *argumenta*; bisogna invece pensare a un rapporto con la precedente menzione del termine in 118, 3 e 5 e stabilire se Eumolpo sia coerente o meno con quanto ha appena detto sull'uso delle *sententiae*, che indubbiamente nel suo poemetto non mancano.

Di *tormentum* sono state fornite svariate interpretazioni. A) "Tortura, sofferenza", significato che, secondo Conte e Häußler, andrebbe legato all'idea del "tormento oracolare" che subisce la Sibilla virgiliana invasata o la Femonoe lucanea (così anche Holzberg). B) Un riferimento a qualcosa di contorto o distorto: così molti traduttori, oltre a Fantham 1996, 293 («distortion of mythological allusions») e Koster 1970, 139 («mythologische „Zwangsschraube“ der Aussagen»)². C) "Catapulta": OLD s.v. *tormentum* 2, Sullivan, Fantham 1991, 230, Connors 1989, 50, Luck 1972, 135 n. 2, Yeh 2007, 547-549. D) "Mitica tortura di Procruste": Grimal 1977, 31, Walsh. Fra le quattro, molto invitante è la prima proposta, che manterrebbe l'*imagery* oracolare, ma *sententiae* resta di difficile interpretazione, soprattutto se lo si intende nel senso di 118, 3 e 5. Da parte mia, seppur assai *dubitanter*, svilupperei la seconda interpretazione, leggendo *tormentum* come "rete, corda intrecciata, intreccio" (cfr. OLD s.v. *tormentum* 1): "l'intreccio meraviglioso di sentenze". Si potrebbe trattare di una ripresa della metafora tessile di 118, 5 e di una sorta di risposta al difetto lì esposto (*praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibus colore niteant*). Se invece si volesse intervenire su *tormentum*, sono attraenti sia il citato *torrentem* (vd. Habermehl *ad loc.*) sia *commentum*, che implica una componente di finzione, invenzione, falsità, ben confacente alla *fabulosa fictio*

2 Emanuele Berti mi segnala a riguardo Sen. *Contr.* 1 *praef.* 24 *summam quidem esse dementiae detorquere orationem, cui esse rectam liceret*.

poetica (con *commentum* rimarrebbe comunque la difficoltà di *sententiarum*, che non può certo riferirsi a *deorum* come vorrebbe Stubbe: “le decisioni degli dèi”). Il problema è molto intricato, ma un punto fermo resta senz’altro l’importante riferimento al *fabulosum*.

Eumolpo fornisce poi una dimostrazione pratica di questi principi, declamando un poema sulla guerra civile in cui si serve delle *ambages*, dei *deorum ministeria* e della componente *fabulosa*.

In 118, 6 il personaggio sembra stigmatizzare la rivoluzionaria scelta di Lucano di narrare il *bellum civile* fra Cesare e Pompeo senza il tradizionale apparato divino, il che ha comportato una eccessiva assimilazione della poesia alla storia³. Eumolpo si dichiara invece seguace del *Romanus Vergilius*, l’unico modello epico romano da lui citato, con orgoglio “patriottico”, dopo Omero⁴:

118, 5 *Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii
curiosa felicitas. ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad
carmen, aut visam timuerunt calcare.*

La vulgata interpretativa sul *carmen* di Eumolpo è ben sintetizzata da un giudizio lapidario di Gian Biagio Conte: «Il *Bellum civile* è una poesia tremendamente convenzionale»⁵, ovvero sia una risposta tutta “virgiliana” all’antivirgiliana *Pharsalia* di Lucano. Se si legge però il poemetto con sguardo sgombrato da preconcetti (ne offro qui sotto un breve riassunto), ci si rende subito conto che qualcosa non torna.

L’*impetus* di Eumolpo si apre con un lungo preambolo moralistico, in cui la voce narrante descrive il dominio incontrastato di Roma sul mondo e la corruzione morale che ad esso si

3 Una possibile allusione a Lucano è stata ravvisata anche nella critica delle *sententiae* in 118, 5 (*praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibulo colore niteant*). Sul riferimento a Lucano torneremo nel § 3.1 di questo capitolo.

4 Cfr. Habermehl *ad loc.*: «Das Adjektiv signalisiert zunächst nur den Wechsel zu lateinischen Autoritäten; doch wie in Senecas Formel *Vergilius noster* (ep. 21,5; 95,69 und *passim* [...]) schwingt unüberhörbar der Stolz auf den Dichter des „römischen Nationalepos“ mit».

5 Conte 2002, 437.

accompagna come cause della guerra civile (vv. 1-60). In una sorta di breve intermezzo epigrammatico vengono presentati i triumviri, Cesare, Pompeo e Crasso, tutti destinati a una fine violenta (vv. 61-66). Dopo questa lunga introduzione si apre una prima scena divina (vv. 67-125). Da un *Plutonium* emerge Dite, il dio dei morti, un personaggio che assai raramente interviene nella poesia epica. Questi chiede a una Fortuna personificata, caratterizzata come somma divinità, di scatenare una guerra civile, affinché vengano puniti i tracotanti e corrotti Romani (i quali, con le loro escavazioni, sono arrivati a minacciare addirittura l'Oltretomba) e il suo regno possa godere del grande massacro. La Fortuna, pentendosi della lunga prosperità concessa a Roma e altrettanto adirata, vuole ora abbattere il colosso romano e acconsente ai propositi sanguinari di Dite. Finito il discorso, un fulmine squarcia una nube (l'unico intervento di Giove in tutto il *Bellum civile*) e il re dei morti si "rintana" impaurito nel suo regno. Seguono i presagi dell'incombente guerra civile (vv. 126-140). Entra dunque in scena Cesare, ritratto mentre attraversa le Alpi (vv. 141-208). Scrutando l'Italia dalla cima, dichiara la sua decisione di vendicarsi delle offese subite e "lancia il dado" (v. 174 "*cadat alea*"). Al discorso seguono *omina laeta*. L'esercito cesariano è messo a dura prova dall'avanzata sulle Alpi, dagli ostacoli naturali del territorio insidioso e da una prodigiosa tempesta. Cesare resiste eroicamente alle intemperie e, in una similitudine che chiude la scena, viene paragonato a Ercole che scende dal Caucaso e a Giove che sconfigge i Giganti. La Fama giunge a Roma con la notizia dell'arrivo di Cesare, spargendo il panico e provocando la fuga del popolo, dei consoli e di Pompeo (vv. 209-244). Chiude il poema un'altra scena divina (vv. 245-295). Le personificazioni del Bene fuggono nell'Ade, mentre quelle del Male emergono da esso e giungono sulla terra (particolare attenzione è dedicata al *Furor*). Gli dèi olimpici si schierano per Cesare o Pompeo. Protagonista del finale è la Discordia, il cui aspetto ripugnante viene accuratamente descritto e che, in una specie di profezia, aizza gli uomini a scatenare la guerra. Il poemetto si conclude bruscamente con un verso: *factum est in terris quicquid Discordia iussit* (v. 295).

Specialmente se si considerano le "scene divine", sorge il dubbio che la categoria di *convenzionale* (o di *virgilianismo*) non sia la più appropriata per definire l'*impetus* di Eumolpo. Piuttosto, sembra di trovarsi di fronte a una poesia tremendamente *non* convenzionale o, perlomeno, a un componimento in cui le convenzioni epiche vengono messe a dura prova. La rappresentazione del divino nel *Bellum civile* petroniano e il suo rapporto con la tradizione epica latina sono al centro del presente saggio interpretativo.

Questo primo capitolo intende fornire un inquadramento degli studi sul *Bellum* e illustrare le linee fondamentali da cui trae origine il mio approccio al poemetto. Non si tenterà un resoconto dettagliato della bibliografia esistente.

te, anche perché sul tema sono disponibili accurate rassegne bibliografiche. Mi riferisco, in particolare, a due lavori. Soverini 1985, sebbene datato e a tratti un po' semplicistico, offre un utile e agevole quadro d'insieme degli studi, classificandoli in base ai diversi approcci⁶. In Vannini 2007 (nelle varie sezioni dedicate al poemetto)⁷ si può trovare una sintesi della bibliografia dal 1975 al 2005, senza pretese classificatorie. In questo capitolo, della sterminata messe di contributi sull'argomento vorrei mettere in luce i preconcetti che hanno gravato sul componimento petroniano, a partire dal suo supposto "virgilianismo", impedendo una valutazione concreta e oggettiva di alcune sue componenti, e i durevoli (pre)giudizi che hanno ostacolato lo studio del suo significato all'interno dell'evoluzione dell'epica latina. La presentazione dello stato dell'arte, oltretutto sui saggi più recenti non toccati da Vannini 2007, si concentrerà su quei lavori in controtendenza rispetto alle letture vulgate, lavori cui la mia interpretazione è particolarmente debitrice. All'inquadramento bibliografico segue l'esposizione di alcuni presupposti del mio studio: la definizione di categorie interpretative come "parodia", "ironia" e "fallimento", senz'altro associabili in qualche misura a questo testo, che però colgono solo la superficie dell'enigma del *Bellum* e rischiano di precluderne un'indagine più profonda; il senso della paradossale operazione letteraria di "dare un volto agli dèi di Lucano" e le consonanze con la *Pharsalia*; la nozione di *Götterapparat* e l'uso spesso equivoco che se ne fa; l'intrinseca ambiguità interpretativa del poemetto e la possibilità di rispondere al suo enigma tramite un'analisi intertestuale.

Nell'ultimo paragrafo esamino il ruolo del *Bellum* nel problema della datazione del *Satyricon*. Oltre alla tradizionale collocazione nell'età neroniana viene presentata e discussa quella nell'età flavia, che ha recentemente incontrato significativo seguito.

6 Una simile sintesi anche in Connors 1989, 1-22.

7 Vannini 2007, 55-56; 285-294.

1. Il “virgilianismo” del *Bellum civile*: dai pregiudizi all’interpretazione.

Sulla base della menzione del *Romanus Vergilius* e degli accenti classicistici del preambolo, il *Bellum* è stato comunemente considerato un poema di stampo virgiliano, non solo a causa della “re-introduzione” dell’apparato divino, ma anche e soprattutto per le numerose reminiscenze dall’opera di Virgilio, che, elencate per la prima volta sistematicamente da Collignon⁸, sono state discusse e riproposte con una certa stanchezza dalla critica. Diversi studiosi sono convinti che il *Bellum* costituisca effettivamente una sorta di seria “risposta virgiliana” a Lucano. La maggior parte dei critici, tuttavia, tende a rimarcare l’influsso dell’epica lucanea dal punto di vista retorico (*sententiae*, stile barocco, gusto dell’orrido), influsso che si farebbe sentire anche nelle numerose allusioni alla *Pharsalia* (cfr. ancora gli elenchi di Collignon). Il credo classicistico di Eumolpo, dunque, verrebbe smentito soprattutto a livello stilistico: se la “virgilianizzazione del contenuto” sembra completa, non altrettanto si può dire di quella della forma: una “virgilianizzazione imperfetta”. A quest’ordine di questioni si lega poi il problema della natura parodica

8 Collignon 1892, 109-226.

9 Ecco un’antologia dei giudizi sul poemetto. Walsh 1968, 210: «Eumolpus is here depicted as a man who proclaims allegiance to Virgilian standards of epic, but who in demonstrating the content apposite for an epic poem shows himself to be dominated by the stylistic vices of the man whom he condemns. [...] The similarity in stylistic presentation is revealed by the numerous echoes of Lucan’s phraseology» (cfr. anche Walsh 1970, 48-50 e Walsh xxxiv); Burck 1979, 204 (corsivo mio): «Man darf dabei ja nie übersehen, daß Petron keineswegs die klassische Sprache Vergils und seinen Stil übernommen hat, sondern daß er dem manieristischen Stil Lucans folgt und *sprachlich* in einer Kontrastimitation zu Vergil steht»; Bramble 1982, 485: «Petronius recasts Lucan in a Virgilian mould. [...] A Virgilian pastiche on Lucan’s theme, its style a mixture of the old and the new»; Goodyear 1982, 637: «Since the *De bello civili* contains enough phrases and rhythms similar to Lucan’s to argue, though not to prove, that Petronius knew something of Lucan’s work, he may wish to point the irony of a conservative like Eumolpus being infected by modern vices»; Courtney 2001, 188: «In 118 he [Eumolpo] advocates the classical style of such poets as Vergil, but in his composition he follows the mannerist style of Lucan»; Walde 2003, 138 = 2010, 444-445: «Er [Eumolpo] selbst bietet aus eigener *officina* ein wenig inspiriertes, allzu nach Vergil klingendes Bürgerkriegs-Epyllion!»; Leigh 2007, 489:

o seria del *Bellum* (e del preambolo che lo precede), se e in che misura il poemetto possa rispecchiare la posizione di Petronio, se serva a parodiare la *Pharsalia* o, viceversa, se l'ironia coinvolga soprattutto il poetastro che lo declama. Due interpretazioni estreme e per certi versi antitetiche (la posizione dell'autore-Petronio coincide con quella di Eumolpo; scopo del *Bellum* è la parodia dell'opera lucanea), dopo aver goduto di molto successo nella letteratura petroniana, hanno lasciato spazio a una prospettiva più scettica, conscia delle difficoltà di definire la posizione autoriale nei confronti della *Pharsalia* e il fine ultimo di un'eventuale parodia. Per converso, si è fatta largo la tesi dell'ironia nei confronti dei "difetti" del poetastro Eumolpo (e dell'indirizzo classicistico da lui rappresentato), in cui le accuse di "convenzionalità", "mancanza di ispirazione" o anche "virgilianizzazione imperfetta" hanno trovato il loro posto.

Tralascerei per ora l'annosa questione dell'intento ironico/parodico: la riprenderemo nel prossimo paragrafo, nella speranza di rivederla in un'ottica diversa. Per quanto riguarda il giudizio sul *Bellum* come poesia sostanzialmente "convenzionale e virgiliana", dal punto di vista metodologico bisogna rilevare due dati. In primo luogo, la componente prettamente valutativa nei giudizi di "convenzionalità" o "virgilianismo" si fonda sul comune pregiudizio che la produzione poetica di Eumolpo vada condannata senza appello per la sua scarsa qualità o banalità. In secondo luogo, la tendenza a leggere il *Bellum* come espressione di un ostentato virgilianismo è diretta conseguenza dello statuto privilegiato assegnato al preambolo. Eventuali influssi di Lucano non vengono pertanto interpretati come elementi che conferiscono maggiore complessità e profondità al testo, ma vengono al più derubricati come ulteriori difetti stilistici – in questo si percepisce chiaramente (e paradossalmente) anche il retaggio dei pregiudizi che a lungo hanno gravato sulla *Pharsalia*. Tale approccio pecca insomma di astrattezza: manca l'analisi concreta del poemetto e del suo rapporto con la tradizione epica, un'analisi che non si limiti a nudi elenchi di paralleli virgiliani o lucanei o, ancora, a generi-

«The mode is Vergilian, if not Ennian, and its execution determinedly, indeed fatally, conventional». Sulla mescolanza non riuscita di Virgilio e Lucano insiste Gärtner 2009a.

che discussioni sulla dizione poetica, ma che implichi un ragionamento profondo sulle dinamiche allusive in atto.

Fin dagli anni 70 non sono mancate voci contro questa vulgata. Punto di partenza inevitabile è lo studio di Froma Zeitlin del 1971. In un saggio provocatoriamente intitolato *Romanus Petronius*, la studiosa ha dimostrato come il rapporto con il modello virgiliano (la Roma di Virgilio, la sua lettura teleologica della storia) vada letto soprattutto in senso sovversivo:

His [di Petronio] decision to incorporate traditional mythology into an epic frame on a Roman theme naturally results in references to Vergil, a master of this technique. But the constant use of Vergil in a setting which is markedly Vergilian demands more than mechanical and uncritical enumerations of those parallels. [...] Petronius' admiration for Vergil the poet has concealed his rejection of Vergil the idealist of another age. This rejection is expressed by the subversive use he makes of Vergilian language and atmosphere¹⁰.

La categoria di virgilianismo, dunque, se applicata al poemetto petroniano, si rivela entro un certo limite fuorviante. L'interpretazione di Zeitlin da una parte ha minato alle fondamenta l'idea del *Bellum civile* come poesia "tutta virgiliana"; dall'altra ha suggerito una connessione fra il *Bellum* e la *Pharsalia* non solo sulla base di affinità stilistiche o di più o meno convincenti paralleli, ma anche e soprattutto sulla base della relazione antifrastica col modello augusteo¹¹. Zeitlin, tuttavia, approfondisce ben poco il rapporto con

10 Zeitlin 1971, 78 e 82.

11 Lo studio di Zeitlin è stato almeno parzialmente frainteso. Soverini 1985, 1758-1759, per es., accomuna semplicisticamente Zeitlin e Sochatoff nell'approccio che legge «il *Bellum civile* come polemica etico-sociale», per cui «imitazioni e riprese di motivi lucanei si collocano in questa impostazione e ottica 'seria'». Mentre Sochatoff 1962 propone effettivamente una lettura tutta "satirica" del *Bellum* (il poemetto aveva il titolo di *Satura* nelle prime edizioni), Zeitlin vuole invece dimostrare soprattutto la ripresa e la sovversione del modello virgiliano a vari livelli, nella poesia e nella prosa del *Satyricon*. Fa riflettere, tutta-

Lucano, perché suo scopo precipuo è evidenziare l'analoga sovversione del modello virgiliano nel contesto romanzesco, indicativa dello scetticismo di Petronio nei confronti di quello che lei chiama l'“idealismo di Virgilio”. A parere della studiosa, il *Bellum* non va considerato come pezzo epico a sé stante, ma va studiato nei suoi legami con il testo in prosa e, in particolare, con la *Troiae balosis*, l'altra poesia di un certo impegno declamata da Eumolpo.

Il tentativo di “conciliare la prosa con la poesia” e l'analisi delle allusioni al contesto sono alla base di un fiorente filone di ricerca sul poemetto. A partire da Zeitlin 1971 e da Beck 1979 sono stati individuati diversi rapporti fra l'inserito poetico e la cornice e, più in generale, è stata indagata la funzione caratterizzante del *Bellum* per il personaggio-Eumolpo, ora con il fine di sottolineare la degradazione dell'*epos* nel *Satyricon*, ora con l'intento di dimostrare il valore simbolico e allusivo dell'epillio¹². I legami più interessanti fra il *Bellum* e il contesto (su cui ritorneremo) sono i seguenti: i richiami, a livello di lessico e immagini, fra l'*ars poetica* di 118 e il racconto del poemetto; la “guerra civile” crotoniate; l'ironico parallelo fra il viaggio di Cesare alla volta di Roma e quello dei personaggi del *Satyricon* verso Crotone; l'*imagery* della nutrizione¹³. Notevole attenzione ha naturalmente richiamato il fortunale di 114. In esso è stato riconosciuto (a mio parere a ragione) il momento di con-

via, che, nello stesso anno del suo *Romanus Petronius*, Zeitlin abbia pubblicato un importante articolo sull'interpretazione del *Satyricon* in cui si allinea all'idea di un *Bellum* come poema virgiliano che risente dei “vizi” di Lucano: cfr. Zeitlin 1999 (originariamente 1971), 8-9 (le «ideological implications» sono richiamate fuggacemente solo in n. 18).

- 12 I capitoli dedicati al *Bellum* in Connors 1998 e Rimell 2002 rappresentano, seppur da diverse prospettive, un punto di riferimento per l'interpretazione della simbologia del poemetto e dei legami fra quest'ultimo e la cornice romanzesca. Cfr. anche Mazzoli 1996 (in part. pp. 45-47 sul «Waste Land crotoniate») e più recentemente La Fico Guzzo 2011 e Monella 2013.
- 13 Importante anche lo “scontro fraticida” sulla nave di Lica (108, 7-14): le ostilità si chiudono dopo i versi declamati da Trifena, con un attacco molto “lucaneo” (108, 14 v. 1 *quis furor, exclamat, pacem convertit in arma?*) che sembra quasi dare il destro ad Eumolpo per il suo *Bellum civile*. La scena funge da preludio non solo alla tempesta e dunque alla scrittura (e alla declamazione) del poemetto, ma anche alla “guerra civile crotoniate” (Connors 1998, 141-142, Rimell 2002, 82, Setaioli 2011, cap. 11, in part. sul problematico *exclamat* di 108, 14 v. 1).

cezione e scrittura del *Bellum*, come suggerisce la mancanza dell'*ultima manus* (118, 6; cfr. 115, 3-4 e in part. "*sinite me [...] sententiam explere; laborat carmen in fine*")¹⁴. In particolare, Connors 1994 (poi integrato in Connors 1998) e Cucchiarelli 1998 hanno contestualizzato la "tempesta della guerra civile" ritratta da Eumolpo (e la sua poetica del *furor*) nella cornice della tempesta di 114. Se però Cucchiarelli si distacca nettamente dalla questione del rapporto con Lucano¹⁵, Connors interpreta la scena della tempesta, il pericolo di morte corso dal poeta e l'incompletezza del poema come un riferimento alla vicenda della *Pharsalia*.

L'indagine dei legami fra il *Bellum* e la cornice romanzesca ha rappresentato una reazione agli studi (preponderanti nella bibliografia petroniana) che tendono ad astrarre il poemetto dal contesto e a confrontarlo "compulsivamente" con Virgilio e la *Pharsalia* alla ricerca di paralleli. Tale approccio si è rivelato per molti versi assai fruttuoso, ma in una certa misura ha contribuito a distogliere l'attenzione dal contenuto del *Bellum*, dal suo concreto funzionamento come unità poetica considerata in se stessa¹⁶. Si è tradotto cioè in una sostanziale rinuncia ad indagare il nodo gordiano del *Bellum*: il rapporto non solo con Lucano, ma anche con la tradizione epica in senso lato. Tale rinuncia è sopraggiunta un po' paradossalmente proprio quando, grazie al sag-

14 Cfr. 115, 2-4 *persecuti igitur sonum invenimus Eumolpum sedentem membranaeque ingenti versus ingerentem. mirati ergo quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere, extrahimus clamantem iubemusque bonam habere mentem. at ille interpellatus excanduit et "sinite me" inquit "sententiam explere; laborat carmen in fine"* (cfr. 118, 6 *ingens opus [...] etiam si nondum recepit ultimam manum*; 124, 2 *ingenti volubilitate verborum*). Diversi studiosi pensano che il *poema* qui citato sia il *Bellum* (Stubbe 68-69, Rose 1966, 298, Cameron 1970, 415, Gagliardi 1980, 113 n. 69, Aragosti 436 n. 336, Mazzoli 1996, 45, Connors 1998, 141ss., Courtney 2001, 183, Rimell 2002, 80, Slater 2012, 259, Hofmann 2014, 110-111, Habermehl). Più cauto Vannini a 115, 3, che non esclude si tratti di un poema sulla tempesta (così Labate 1988, 8 e Conte 1997, 57-58). *Laborat carmen in fine* viene interpretato da Habermehl (vol. 2) 768 n. 21, 806 come «dem Schluss fehlt noch die letzte Hand» (ovvero una rifinitura delle ultime asprezze, *labor limae*), mentre Vannini pensa, più plausibilmente, alle «cure supplementari richieste dal finale».

15 Cucchiarelli 1998, 134-135.

16 Non a caso, negli studi citati (con la parziale eccezione di Connors 1994 e 1998), gli autori affermano di non voler considerare *direttamente* la questione del rapporto con Lucano e, in sostanza, il contenuto del *Bellum civile* come entità autonoma.

gio di Zeitlin 1971, si intravedeva la via per raggiungere qualche risultato più solido.

Se il commento di Guido, con la sua impostazione molto rigida e non particolarmente originale, rappresenta un contributo alquanto modesto all'interpretazione del *Bellum*¹⁷, bisogna segnalare diversi lavori che, accanto a quello di Zeitlin (e spesso indipendentemente da esso), hanno proposto una visione più complessa e sfaccettata dell'*impetus* di Eumolpo nel contesto dell'epica latina.

In primo luogo abbiamo lo studio di Grimal 1977, che si prefigge l'obiettivo di invertire la relazione con la *Pharsalia*. Il libro di Grimal, di fatto la prima monografia dedicata al *Bellum*, è provocatorio e bibliograficamente assai poco informato e, per queste ragioni, è stato molto criticato¹⁸, ma, almeno credo, per via delle innegabili pecche è stato trascurato quel che di buono ha da offrire. Una siffatta impostazione provocatoria, per quanto non condivisibile, ha portato al centro della discussione il poemetto, un'indagine analitica del suo contenuto (ad ogni sezione del *Bellum* è dedicato un capitolo) e la necessità di una sua interpretazione complessiva. Slegando il poema dal rapporto con Lucano e attribuendogli la priorità cronologica e, di conseguenza, un valore intrinseco non indifferente (la *Pharsalia* sarebbe una *retractatio* del *Bellum* di Eumolpo!), Grimal fornisce talvolta spunti di grande interesse sulla sua struttura e sulla sua originalità, così come sul suo rapporto con l'epica e con le fonti storiche¹⁹.

Sempre negli anni 70 Reinhard Häußler dedica un lungo e denso capitolo al *Bellum* nel suo volume *Das historische Epos von Lucan bis Silius und seine Theo-*

17 Cfr. La Penna 1978, in particolare sull'impiego della categoria di "satira" per il poemetto petroniano da parte di Guido.

18 Cfr. Vannini 2007, 288-289, 291-292. Grimal 1977 non conosce lo studio di Rose 1971 sulla cronologia petroniana.

19 Questi meriti sono stati riconosciuti solo sporadicamente e soprattutto negli ultimi tempi. Vale la pena citare il giudizio di Wiener 2006, 207, forse la prima che rende giustizia al libro dello studioso francese: «[...] ließ Grimal dem Epos-Entwurf Petrons, der bisher vorzugsweise Gegenstand sprachlich-stilistischer Detailuntersuchung mit Blick auf die Parodie-Frage geworden war, nun endlich auch die Ehre einer eingehenden literaturwissenschaftlichen Interpretation zuteil werden».

rie (una scelta niente affatto scontata)²⁰. I lavori di Grimal e Häußler, pure assai diversi per impostazione e finalità (lo studioso tedesco si concentra soprattutto sull'intento parodico nei confronti del personaggio-Eumolpo), hanno il merito di indagare nel dettaglio il contenuto del poemetto, raggiungendo risultati decisamente innovativi per quegli anni. Per esempio, pur non conoscendo Zeitlin 1971, sia Grimal che Häußler accennano al fatto che l'apparato divino del *Bellum* appare ben poco tradizionale (o virgiliano) e in questo, paradossalmente, Eumolpo è più vicino a Lucano di quanto normalmente si pensi²¹.

È curioso, per non dire sorprendente, che Denis Feeney, nel capitolo dedicato a Lucano del suo *The Gods in Epic*²², si soffermi sul preambolo di Eumolpo e lo interpreti come una critica classicistica alla *Pharsalia*, ma non si premuri di analizzare la concreta caratterizzazione delle divinità del *Bellum*. In uno studio incentrato sulla storia della rappresentazione del divino nell'epica ci si sarebbe aspettati più attenzione per quella che, se si accetta la cronologia tradizionale, costituirebbe la prima testimonianza di “dèi dopo Lucano” (di più, “dèi in un *epos* sulla guerra civile”), la prima reazione alla rivoluzione lucanea. Questo è un ulteriore sintomo della preminenza generalmente accordata al preambolo a discapito dell'analisi del contenuto del poemetto.

A riguardo, invero, Feeney si limita a rimandare alla tesi di dottorato di Catherine Connors, *Petronius' Bellum Civile and the Poetics of Discord*, discussa alla University of Michigan nel 1989²³. Per quanto datata e raramente citata, questa dissertazione resta lo studio più acuto e approfondito degli aspetti storico-letterari del *Bellum*. Connors è probabilmente la prima a rendersi con-

20 Häußler 1978, 106-147, stranamente non registrato né da Soverini 1985 né da Vannini 2007 (in generale il capitolo di Häußler è citato molto raramente nella letteratura petroniana). Altri lavori sul *Bellum* nel contesto di studi generali sull'epica sono Burck 1979, 200-207 (citato da Vannini ma non da Soverini) e Perutelli 2000, 163-166 (non registrato da Vannini).

21 Solo Fucecchi 2013, 36 n. 4 e 49 n. 40 mi pare abbia valorizzato a dovere questo aspetto del saggio di Grimal.

22 Feeney 1991, 262ss.

23 Connors 1989 (riassunto in Connors 1990), citato da Feeney 1991, 262 n. 50, 270 n. 93. Avrebbe senz'altro giovato un'analisi del singolare apparato divino del *Bellum* nella monografia di Feeney sugli dèi nell'epica.

to della portata innovativa del contributo di Zeitlin e a tentare una lettura complessiva del poemetto secondo una simile prospettiva²⁴. In questa operazione dedica meritato spazio proprio alla trama allusiva e alla rappresentazione del divino:

In every aspect of his representation of the gods [...] Eumolpus confronts and challenges the epic traditions which he has inherited. Eumolpus sets his poem in direct contrast to Lucan's epic on the Civil War, from which Olympian gods are excluded. Yet he will be found to contrast his poetic vision of Rome to Virgil's vision of Rome as well²⁵.

Il mio approccio e la mia interpretazione del *Bellum* devono naturalmente molto alla dissertazione di Connors. Sebbene, come emergerà, non mi trovi sempre d'accordo con alcune sue conclusioni, la mia analisi prenderà spesso le mosse dalla sua stimolante lettura del poema – di fatto l'unica tentata finora in questo senso. La quasi totale disattenzione nella bibliografia per un lavoro che, ad oggi, costituisce il più importante studio monografico dedicato al poemetto (dopo quello assai peculiare di Grimal) è da imputare, io credo, soprattutto alla successiva pubblicazione di un volume a tema petroniano della studiosa americana nel 1998²⁶. Il suo *Petronius the Poet* (questo il titolo della monografia) è dedicato in senso lato alla funzione degli inserti poetici all'interno del *Satyricon* e contiene un capitolo incentrato proprio sul *Bellum* (cap. 4), che, tuttavia, riprende e sintetizza solamente una parte delle brillanti

24 Cfr. Connors 1989, 71: «Collignon and those who follow him have collected allusions to the *Aeneid* in the poem's style and diction and used them as evidence to argue for an overall Virgilian and classicizing tone in the poem. Zeitlin, in contrast, argues that a consideration of the allusions in context reveals that Petronius' Virgilian allusions are an expression not of Petronius' classicism, as Collignon would have it, but of his anticlassical subversion of Virgilian epic».

25 Connors 1989, 51.

26 Connors 1989 non è stato visionato direttamente da Vannini 2007 né è di norma citato nella bibliografia petroniana. A quel che mi risulta, gli unici studi petroniani a conoscere l'importante lavoro di Connors sono il commento di Habermehl e Beil 2010, che ne riprende e approfondisce diversi spunti.

intuizioni di Connors 1989. In questo capitolo, che pure si apre con alcune acute considerazioni sul legame con la *Pharsalia*, sul *Götterapparat* e sui pregiudizi che gravano sul poemetto²⁷, sono posti in primo piano i richiami fra prosa e poesia, mentre l'intertestualità e l'apparato divino rivestono un ruolo alquanto marginale.

Fra gli studi più recenti che si sono occupati del rapporto con Lucano meritano una menzione i contributi di Claudia Wiener²⁸. La studiosa si distacca nettamente dalla letteratura precedente, accantonando la lettura parodica a favore di una serrata analisi contenutistica fra il *Bellum* e l'inizio della *Pharsalia* (soprattutto il primo libro). Wiener confronta Lucano e il poemetto petroniano su alcuni temi fondamentali: concezione della storia, funzione del divino e *Ursachenanalyse* della guerra civile²⁹. Se il suo approccio e la sua ricerca sono molto stimolanti, nelle sue conclusioni calca la mano in modo alquanto radicale sulle differenze – e si può facilmente cogliere l'eco di tanti pregiudizi nei confronti del *Bellum* (corsivo mio)³⁰:

[...] ist es allerdings kaum noch wichtig zu entscheiden, ob Petron Lucans Werk im besonderen oder generell die zeitgenössischen Dichter von Bürgerkriegsepen im Auge hatte: *Er hätte Lucans innovative Konzeption entweder noch nicht gekannt oder, schlimmer, sie nicht verstanden*. Eine intellektuelle Ehrenrettung des Autors Petron gelingt hier nur, wenn wir davon ausgehen, daß er seinen Eumolp als einen mittelmäßig-konservativen Dichter charakterisieren wollte; *Eumolps poetische Kostprobe bleibt unter Berufung auf Vergils Darstellungsmittel und unter Einbeziehung der satirischen Gesellschaftskritik ein sprachlich ausdrucksstar-*

27 Connors 1998, 101-102 «I am not convinced that Petronius' representations of the gods are a conservative reaction to Lucan's overturning of epic conventions. [...] Indeed Eumolpos' fragmentation and reinterpretation of Virgilian epic has more in common with Lucan's reshaping of Virgilian norms than has been generally recognized».

28 Wiener 2006, 200-220; 2010, 159-162.

29 Precedentemente le analisi di questo tipo (come si possono trovare per es. in Luck 1972 e Soubiran 1987) miravano soprattutto a mettere in rilievo somiglianze di struttura.

30 Wiener 2006, 219-220.

kes, in seinem gedanklichen Entwurf jedoch unspektakuläres mainstream-Epos der neronischen Zeit.

Nel suo studio del 2010 Wiener, riprendendo alcune linee del suo precedente lavoro, suggerisce addirittura la possibilità di un *telos* positivo della guerra civile nel poemetto di Eumolpo, in contrasto con Lucano³¹.

Sulla scia di Zeitlin 1971 e Connors 1989 (che Wiener non sembra conoscere), cercherò di mettere in rilievo il lascito del poeta della *Pharsalia* precisamente nella concezione catastrofica del *bellum civile* e nella visione del divino – un elemento rilevato, seppur in modo sporadico, anche in altri e più recenti studi³². In questo senso illuminante è il confronto con la *Troiae halosis*,

31 Wiener 2010, 159-160: «Doch schon der auf diese Weise eingeführte Götterapparat lässt tatsächlich befürchten, dass mit dem Bürgerkrieg nicht wie bei Lucan das Weltende droht, sondern eine Ausrichtung auf einen positiven Zielpunkt zu denken wäre – gar in der neronischen Zeit?!» (si ricordi, a riguardo, la diversa concezione che emerge dall'elogio di Nerone in Lucan. 1, 33-66).

32 Accanto a Zeitlin e Connors (e spesso indipendentemente da loro) si è notato l'“antivirgilianismo” di una siffatta concezione della storia, senza tuttavia rilevare a dovere l'affinità con Lucano: cfr. Setaioli 2011, 9 («[...] we witness an almost morbidly sinister transfiguration of Virgilian elements to fit a dark and hopeless overall picture e.g. the figure of Laocoon in the *Troiae halosis*, where no redeeming hope for the future is in view, and some pointed reversals of Virgilian descriptions in the *Bellum civile*»); Breed-Damon-Rossi 2010, 6 («We might conceive, with Petronius' civil war poet Eumolpus [...], a story of cosmic expansion into division and disruption in which discord becomes a feature not of interference, but of continuity in Roman history. At times it might seem that the true fulfilment of Roman destiny comes not, as an Augustus might like to present it, with the closing of the gates of war, but when “on earth whatever Discord commanded was accomplished” [= *Bellum* v. 295]»); Branham-Kinney 117 («[...] a revealing attempt to treat Lucan's distinctly unusual [...] subject, the civil war, in a quasi Virgilian manner (even pointedly bringing back the gods' speaking parts after Lucan omits them in a decisive break with tradition) but without Vergil's teleological reading of Roman history»). Il breve capitolo di Perutelli 2000, 163-166 sul *Bellum* si segnala per alcune prese di posizioni nette contro la vulgata interpretativa: «Nessuna delle innovazioni clamorose che lo [*scil.* Lucano] avevano caratterizzato è assente dal carme petroniano. È quasi del tutto scomparso l'apparato degli dèi tradizionali, vi sono le personificazioni di entità astratte, prima fra tutte la Fortuna, che vi compare come unica padrona degli eventi». Acute considerazioni sul rapporto con Virgilio in Habermehl (“Petronius, [5] P. Niger (Arbiter)”).

l'altro impegnativo parto poetico di Eumolpo, pure liquidato come parodia di Seneca tragico, ma valorizzato da Zeitlin nella sua interpretazione innovativa. In entrambi i poemi declamati da Eumolpo c'è una ricercata messa in discussione della teleologia augustea di Virgilio, in special modo per come è rappresentata nelle profezie eneadiche: l'orizzonte della narrazione si limita alle soglie della catastrofe, gli dèi abbandonano la città al suo destino di morte, di cui è segno premonitore il sanguinoso *prodigium* che colpisce Laocoon e i figli (non a caso, anche nel *Bellum* spazio significativo è riservato ai segni premonitori della guerra civile). Come sintetizza felicemente Zeitlin: «The *Troiae Halosis* negates Vergil's Troy, the *Bellum Civile* his Rome»³³.

Anche se, come vedremo, non mancano alcune interessanti differenze in tema di teleologia³⁴, Petronio è certamente consapevole della portata rivoluzionaria della *Pharsalia* lucanea e costruisce un poemetto che con essa intrattiene un rapporto sofisticato. Anche per questo il supposto “*mainstream-Epos*” di età neroniana appare in realtà più “lucaneo” (e meno “convenzionale” o “virgiliano”) di quanto spesso si sostenga. Al di là dei citati limiti, lo studio di Wiener coglie però un dato importante. La brevità del *Bellum*, che si arresta al preludio del conflitto, è stata spesso oggetto di critiche, condannata come ulteriore indizio della bizzarria e del fallimento di questa ambiziosa impresa poetica. L'analisi della studiosa dimostra invece che gli albori della guerra costituiscono un momento pregnante ed emblematico, che dischiude una profonda riflessione sulla concezione del tempo e della storia e sui fondamenti stessi dell'*epos*, sul suo inizio e sul suo *telos*.

Oltre a Zeitlin e Connors, il mio approccio è particolarmente debitore a un saggio di Marco Fucecchi intitolato “Il *Bellum civile* di Petronio: epica e anti-epica”³⁵. Alcuni dati sull'architettura del poemetto fungono da premessa per la sua interpretazione: il lungo preambolo moralistico-eziologico e il seguente concilio di due «divinità-outsider» quali Dite e Fortuna. Innovativa è la valorizzazione di possibili intertesti ovidiani, come il *concilium deorum* di

nel NP) e Habermehl (vol. 1) xxx-xxxi (sul *Bellum civile*), 158-160 (sulla *Troiae halosis*). Sulla *Troiae halosis* Simons 2009, 110-111 e Ragno 2018, 10-11 si richiamano a Zeitlin 1971.

33 Zeitlin 1971, 81. Sul confronto con la *Troiae halosis* vd. cap. 2 § 6 e pp. 245-248.

34 Vd. in part. cap. 2 § 6.

35 Fucecchi 2013 (cfr. Poletti 2014, che qui riprendo).

Met. 1, da cui «probabilmente [...] Petronio trae spunto per trasferire su Roma, la città-mondo, il tema del castigo universale» (p. 48), e la voracità di Erisittone di *Met.* 8 dietro l'insaziabile fame di conquiste di Roma. Nello «strano conciliabolo» prima della catastrofe, le divinità si appropriano di alcuni *topoi* elencati dal narratore nel preambolo moralistico, ma, al contempo, il moralismo viene «demistificato»: Dite e Fortuna sono animati da moventi gretti ed egoistici. Su questa base il *Bellum* viene interpretato da Fucecchi come compromesso fra l'epica e l'«anti-epica», ovvero la satira («il genere che fin dalle origini, con Lucilio, e poi ancora nella variante menippea, con Seneca, si era appropriato a fini parodistici del concilio divino»), come «esperimento epico inscritto in un contesto particolare come il romanzo 'satirico' di Petronio» (p. 47).

Per la prima volta Fucecchi ha richiamato l'attenzione su alcuni aspetti fino ad allora poco considerati: la degradazione dell'apparato divino petroniano, ovvero la sua non-convenzionalità; il modello di Ovidio (è sorprendente che, prima di Fucecchi, non sia mai stato preso in seria considerazione)³⁶; in generale, l'importanza di un'analisi approfondita dell'allusività del poemetto. Della sua lettura bisogna però segnalare anche alcuni limiti. A livello preliminare, la nozione di *Satyricon* come “romanzo satirico” o “menippeo” appare vaga e poco chiara. Più nello specifico, credo che l'interpretazione del rapporto del poemetto con l'anti-epica/la satira abbia portato lo studioso ad appiattire (se non annullare) proprio il rapporto con l'epica, con Lucano *in primis*, ma anche, paradossalmente, con Ovidio, ridotto a una sorta di mediatore di un modello satirico. La crisi della tradizione che trova espressione nell'apparato divino del *Bellum* può essere letta, invece, come coerente sviluppo della *Pharsalia*, che non a caso viene spesso etichettata come “anti-epica” (una singolare coincidenza terminologica e concettuale, che Fucecchi

36 Più recentemente da segnalare anche Aresi 2019, di cui purtroppo sono giunto a conoscenza solo a uno stadio molto avanzato del mio lavoro. Se l'idea di un rapporto con la “Crotone ovidiana” può risultare in sé accattivante, i legami fra il *Bellum* e le *Metamorfosi* messi in rilievo dalla studiosa (vd. in part. l'episodio di Miscelo) mi paiono non troppo cogenti. La parte del suo lavoro dedicata al Cesare del *Bellum* (a dire il vero un po' “astratta” da quella ovidiana) contiene invece intuizioni degne di nota, che saranno discusse nel cap. 4.

non esplora)³⁷. Come vedremo (in part. nel cap. 2 § 1), la rappresentazione degli dèi alle soglie della guerra civile è un “momento critico” per l’epica tradizionale. Oltre alle inquietudini virgiliane e alla rivoluzione lucanea, anche Ovidio si confronta con questo problema nell’ultima “scena divina” delle *Metamorfosi*, un passo di cruciale importanza per l’interpretazione del *Bellum*, finora trascurato, cui dedicheremo dovuta attenzione.

La chiave di lettura “satiricamente anti-epica” proposta da Fucecchi ha l’indubbio merito di aver messo in luce la non-convenzionalità di diversi elementi del poemetto, ma resta fecondo e doveroso il confronto del *Bellum* con la tradizione epica. In particolare, va riconosciuta e indagata proprio l’intermediazione ovidiana (in Lucano e nel *Bellum* fino a Stazio) nella trasfigurazione e nella decostruzione dell’epica virgiliana (la teleologia, la rappresentazione del divino e l’esplorazione di punti di vista alternativi al tradizionale *Götterapparat*).

2. Premesse interpretative

2.1. “Parodia” e “fallimento”: due concetti abusati

The work in which parody plays the most central role is perhaps Petronius Arbiter’s *Satyricon*, which ‘parodies an astonishingly wide range of other literature’ (N. W. Slater, *Reading Petronius* (1990), 18). [...] The poem on civil war recited by Eumolpus at *Satyricon* 119-24, which is very close in many respects to Lucan’s *Bellum Civile* [...], has been variously seen as completely serious and either entirely or partially parodic, which underlines the difficulty of determining the boundaries of parody³⁸.

37 Per limitarmi a un solo, significativo esempio, proprio Fucecchi definisce la *Pharsalia* come «anti-epica delle guerre civili» (Fucecchi 2020, 69).

38 D.P. Fowler – P.G. Fowler, *OCD* s.v. “Parody, Latin”, 1084.

È significativo che l'assai sintetica voce dell'*Oxford Classical Dictionary* sulla parodia nella letteratura latina dedichi uno spazio specifico al *Bellum civile* e all'interpretazione del suo intento parodico³⁹. L'idea che Eumolpo in questa sezione sia portavoce delle istanze autoriali e che le esternazioni di 118 e il poemetto nel suo complesso siano da considerare una risposta seria a Lucano ha riscosso un certo successo⁴⁰, ma è stata ormai da tempo abbandonata. Venuta meno questa componente di serietà, si è fatto ricorso all'intento parodico nei confronti della *Pharsalia*, quasi il fine del *Bellum* sia "fare il verso" al poema sulla guerra civile di Lucano, svilirlo ironicamente⁴¹. A discapito di

39 In una certa misura, l'uso del concetto di "parodia" per il *Bellum* in sensi diversi, talora quasi opposti, è diretta conseguenza dell'ambigua definizione di questa categoria interpretativa. Come notano gli autori della voce dell'*OCD*, «increased attention given to intertextuality in general [...] with perhaps some influence from those modern theories which offer broad definitions of parody [...], has led to the concept being employed more widely. In general, any intertextuality with a 'higher' genre in a lower may be read as parody». Hanno avuto un ruolo, naturalmente, anche il problema del genere del *Satyricon* e il suo supposto rapporto con un genere "basso" come la menippea, quasi un inserto epico in un "romanzo menippeo" debba di necessità comportare una degradazione parodica (vd. Fucecchi 2013). Il legame del *Satyricon* con la satira menippea è stato messo in dubbio in termini netti soprattutto da Conte 1997, cap. 5. Questi, in particolare, fa notare che i «contrasti irrisolti», il «senso sfuggente della parodia» (p. 150) in brani come la *Troiae balosis* e il *Bellum civile* sono quanto di più lontano dall'operazione di scoperta "degradazione parodica" dei generi alti tipica della menippea (una siffatta degradazione del linguaggio poetico è cosa diversa dal giudizio espresso dai personaggi del *Satyricon* sulla poesia recitata). Per una rassegna bibliografica sul *Bellum* e il suo elemento parodico mi limito a rimandare a Soverini 1985, 1738ss., che classifica dettagliatamente le tendenze dei vari studiosi a riguardo.

40 Stubbe, Sullivan 1968, 176, E. J. Kenney (in Walsh 1970, 50 n. 1) e Luck 1972.

41 Tale elemento non viene del tutto eliminato anche da chi pensa a una risposta seria di Petronio alla *Pharsalia*. Emblematico in questo senso Luck 1972, 135 (corsivo mio): «He [Petronio] justifies his unfavourable opinion in three different ways: First, in the more theoretical remarks of ch. 118; second, by a clever parody of some of Lucan's mannerisms; third, by demonstrating how an epic poem devoted to this subject should be conceived». La Penna 1978, 572 ha ben colto che «il Guido sembra oscillare tra il concetto di parodia come caricatura (cioè il concetto moderno più comune, che, si sa, non è però quello antico) e il concetto di parodia come critica allusiva». Questa ambiguità semantica che La Penna rimprovera a Guido è in realtà assai diffusa: sono molti i critici che, come Guido e Luck, pensano che il *Bellum* sia risposta seria alla *Pharsalia* (per indicare ciò si usa spesso il

tale ipotesi, si è andata sempre più affermando la tesi che la parodia/l'ironia coinvolga anche, se non principalmente, Eumolpo, affetto dai vizi dello stile lucaneo da lui stesso condannati (in questo Petronio potrebbe riprendere in modo caricaturale certe movenze stilistiche di Lucano)⁴². Oggetto della parodia sarebbe soprattutto l'indirizzo dei poeti "tremendamente convenzionali" che Eumolpo impersonerebbe⁴³. Il *Bellum* servirebbe pertanto a mettere in scena il fallimento artistico del personaggio, un'ulteriore prova del suo essere poeta di bassa lega, o perlomeno mediocre rispetto alle sue ambizioni⁴⁴. Con

termine "parodia" nel senso di "critica allusiva"), ma al contempo fornisca una caricatura di certi caratteri lucanei.

- 42 Un simile problema interpretativo (sul senso della parodia e sulla posizione autoriale) si pone, com'è noto, anche per altre sezioni del *Satyricon*, in cui i (degradati) personaggi esprimono opinioni su questioni estetico-culturali, toccando argomenti del dibattito intellettuale dell'epoca (cfr. in generale Soverini 1985). Punto di confronto importante sono, ovviamente, l'attacco di Encolpio contro la declamazione («esso stesso una declamazione!» [Berti 2007, 238 su *Sat.* 3, 1]) e il dialogo con Agamennone sulla decadenza dell'oratoria e sull'educazione in *Sat.* 1-5 (cfr. almeno il già citato Soverini 1985, 1707-1738, Conte 1997, 48ss., 135ss., Berti 2007, 233-238, Vannini 2007, 255-262, Breitenstein 22-28). Con un approccio simile a quello adottato per il *Bellum*, si è sostenuto che il focus dell'autore-Petronio (e della sua ironia) si concentri soprattutto sulla caratterizzazione dei personaggi, affetti dagli stessi vizi che condannano (cfr. la convincente sintesi di Berti 2007, 238: «La parodia dell'autore, nascosto dietro ai suoi personaggi, rivela che i critici più severi dei vizi e delle degenerazioni della retorica sono anch'essi il prodotto di quel sistema che pongono sotto accusa, e ne sono egualmente responsabili»). Nel caso del *Bellum*, naturalmente, una siffatta prospettiva va calata nella cornice del rapporto con Lucano (e con il genere epico), che non si può liquidare come una mera "questione di stile" e si rivela ben più complesso di quanto di norma si sostenga.
- 43 Vd. sopra le accuse di "convenzionalità" e "virgilianizzazione imperfetta". Sulla critica della poesia contemporanea cfr. Walde 2003, 138 = 2010, 444-445 («Es ist viel wahrscheinlicher, dass Petron hiermit einen bestimmten Typus der Literaturkritik resp. uninspirierter, rein traditionsverhafteter Literaturproduktion ironisieren wollte») e Hofmann 2014, 111 («a satiric demonstration of the inability of contemporary poets»). Significativamente, proprio Sullivan, uno dei più importanti difensori della serietà politica e letteraria del *Bellum*, introduce una posizione più sfumata sulla qualità del *Bellum* nel suo ultimo contributo sul tema: «His [*scil.* di Eumolpo] profferred counter-example, the sketchy fragment of an epic on the civil war, would hardly inspire a reader's confidence in the programme» (Sullivan 1996, 154-155).
- 44 Beck 1979, 241, seguendo il giudizio di Arrowsmith, assegna l'etichetta di "mediocre"

una simile interpretazione è difficile ricostruire l'opinione dell'autore-Petronio su Lucano; secondo alcuni, tuttavia, le dichiarazioni di 118 potrebbero comunque rispecchiare il pensiero dell'autore⁴⁵.

Due categorie interpretative, "parodia" e "fallimento", utilizzate in precedenza per mettere a fuoco la critica di Petronio a Lucano (è il poeta della *Pharsalia* che "fallisce"), sono state poi impiegate per bollare la mediocrità di Eumolpo ed eventualmente della poesia da lui rappresentata. Così, l'attenzione si è spostata di peso dal rapporto con la *Pharsalia* alla caratterizzazione del poetastro, il quale, secondo la fortunata formula di Beck 1979, se fallisce come poeta, riscuote invece grande successo grazie alle sue capacità di *fabulator*, di narratore di novelle.

Ridimensionando il concetto di parodia e fallimento e notando la buona fattura della poesia petroniana, alcuni studiosi hanno invece valorizzato la tendenza di Petronio al "divertimento mimetico": l'autore punterebbe a riprodurre un tipico prodotto letterario della scuola classicista "ostile" a Lucano, senza la pretesa (e la volontà) di chiarire quale sia la sua personale posizione in proposito⁴⁶.

alla poesia di Eumolpo. Labate 1995, 163-164 riflette sulla sostanziale buona fattura della poesia petroniana e sul labile confine fra mediocrità e valutazione negativa.

45 Su questo approccio vd. Soverini 1985, 1748-1749. Courtney 2001, 186-188 sostiene che il punto di vista di Petronio sia (più o meno) fedelmente rispecchiato in *Sat.* 118, ma (un po' contraddittoriamente) conclude: «What does all this say about Petronius' opinion of Lucan? [...] we simply should not ask the question. Because we have the author Petronius creating an 'unreliable narrator' [...], Encolpius, who reports the poetic activity of a disreputable poet Eumolpus, the possible permutations are too many to enable us to get back to the views of the author».

46 La Penna 1978, 572 sottolinea acutamente «la forte inclinazione di Petronio al divertimento mimetico», in particolare «del gusto dei primi antilucanei» («l'interpretazione del brano come caricatura è troppo grossolana per la sua (di Petronio) signorilità e ambiguità e non coglie il profondo e paradossale legame fra ironia e *Einfühlung* mimetica»). Su una simile linea si collocano Vannini 20 («piuttosto che di parodie (un termine che dovrebbe essere riservato ai casi in cui la riscrittura intacca il modello parodiato) si tratta di *pastiches*, di 'esercizi di stile'»), Ciaffi e Perutelli 2000, 165. Per Soverini 1985, 1770, che pure enfatizza la componente parodico-menippea, «la parodia [...] si sfuma nella tendenza petroniana al divertimento mimetico»: si tratterebbe di un «componimento-tipo» di scuola classicista, mentre la parodia sarebbe orientata verso «il cattivo gusto [...] comune deno-

La caratterizzazione di Eumolpo gioca senz'altro un ruolo non secondario. Per quanto riguarda i suoi "fallimenti" come poeta si ricordi il sollievo di Encolpio alla fine della recitazione⁴⁷, da accoppiare alla *excusatio non petita* per la mancanza dell'*ultima manus*. Importante è anche la magmatica tirata moralistica che apre il *Bellum* (in bocca ad Eumolpo, personaggio moralmente assai discutibile!). A proposito dello stile, può darsi che ci sia un tentativo di connotare il *Bellum* in senso "lucaneo" (si veda soprattutto l'enfasi sulle *sententiae*), ma credo che l'ironia autoriale si concentri su altri punti: il gusto del concettismo, dell'*obscuritas* e dell'*ambiguitas*, la retorica gonfia e altisonante, la ricerca smaniosa del sublime, "oggettivata" in paesaggi estremi e dai tratti evidentemente metapoetici (lo *hiatus* infernale, le Alpi) - quel «falso sublime (alla moda) che sa essere perfino grottesco e raccapricciante»⁴⁸. Tutti elementi, questi, che dovevano essere assai diffusi fra i poeti dell'epoca e non riconducibili unicamente a Lucano.

Tuttavia, Courtney⁴⁹ ha fatto legittimamente notare che l'intento ironico nei confronti di Eumolpo non può bastare a risolvere l'enigma del lungo poemetto e del suo rapporto con Lucano:

Yet characterization alone would not account for Petronius' introduction of this sizeable poem. He must feel that the poetry of Lucan raises issues which need consideration [...]

Anche Labate si interroga (a ragione) sui limiti della categoria di divertimento mimetico se considerato "fine a se stesso", soprattutto in casi estremi

minatore a tutta l'epica contemporanea». Interessante la posizione compromissoria di Sullivan 1996, 154, 160 n. 18 («If not a parody, it is certainly a 'para-poem'. [...] it is *not* a 'parody' in any ancient or modern sense of the term, and our literary theories are not sophisticated enough to distinguish intertextual relations other than (complimentary) 'imitation' and 'pastiche' or (hostile or derisive) 'parody'») e Courtney 2001, 188 («'Parody' would be too strong a word to apply to this; 'mimicry' might be better»).

47 124, 2 *cum haec Eumolpos ingenti volubilitate verborum effudisset, tandem Crotona intravimus*.

48 Cfr. Conte 1997, 75. Sul sublime nel *Bellum* importanti Hardie 2009, 225-228 e Ripoll 201 (vd. in part. *infra* cap. 4 § 2.2).

49 Courtney 2001, 187-188.

come quelli della *Troiae halosis* e del *Bellum civile*⁵⁰. La fredda accoglienza che il poema riceve è indicativa di un generale atteggiamento dei personaggi del *Satyricon* nei confronti della poesia in quanto tale (più che di un oggettivo giudizio sulla sua qualità) e non va presa come un invito a trascurare *tout court* l'interpretazione della "ridicola" poesia di Eumolpo⁵¹.

Il facile teorema del "fallimento del poetastro" e la nozione di parodia (di Lucano o di Eumolpo che sia) sono stati impiegati in modo alquanto superficiale, come una sorta di *passerpartout* interpretativo⁵²: hanno ostacolato un'indagine della dinamica fra innovazione lucanea e modello virgiliano, riducendola ad una (discutibile) questione di stile. Esplorando questa dinamica senza pregiudizi si può avanzare un'ipotesi sul senso di questo enigmatico testo.

2.2. Dare un volto agli dèi di Lucano

Più produttivi appaiono gli approcci che, mettendo da parte la categoria di parodia, sottolineano l'importanza del mimetismo petroniano nel proporre uno *specimen* di *epos* "anti-lucaneo" (in quest'ottica vanno valorizzati anche

50 Labate 1995, 164-165: «Un problema forse più grave nasce dalla funzione caratterizzante riconosciuta ai poemi di Eumolpo. L'arbitrario coinvolgimento dell'autore in quello che dicono o fanno i suoi personaggi risulta così scongiurato. Ma siamo sicuri che l'autore resti sempre davvero indenne dalle presunte colpe delle sue creature? [...] Quell'intenzione mimetica che sarebbe ragionevole per brevi frammenti testuali, diventa davvero irragionevole quando si estende per ampie porzioni di testo (addirittura 18 pagine dell'edizione Müller nel caso del *Bellum civile*)». Cfr. anche Kenney in Walsh 1970, 50 n. 1.

51 Cfr. Beck 1979. Labate 1995 ha ripreso e ampliato questo tema, giungendo alla felice definizione di "ubiqua marginalità della poesia" nella società ritratta nel *Satyricon*.

52 In questo contesto si inquadra il famoso motto di Collignon 1892, 178 nei confronti di chi vede nel *Bellum* una parodia di Lucano e insieme dei suoi critici: «Parodier tout le monde, c'est en réalité ne parodier personne». Häußler 1978, 143 n. 95 ribatte: «Ersteres ist eine Scheinlogik, die erkennt, daß verschiedene Stufen und Schichten der Kritik vorliegen können; letzteres evoziert die Frage: warum eigentlich nicht?!». Credo che le parole di Collignon vadano appunto valorizzate come un invito a definire "Stufen und Schichten der Kritik", senza abbandonarsi a un uso semplicistico e generalizzante della categoria di parodia.

i punti di contatto con i poemi epici dell'età flavia a noi pervenuti). Più specificamente, il *Bellum* si presenta come un esercizio virtuosistico sorprendente e paradossale, riscrivere la *Pharsalia* “aggiungendo gli dèi”, come una sfida letteraria alla rivoluzione di Lucano – una sfida in cui certo si può ravvisare una dose di ironia, ma che va analizzata in tutta la sua concretezza per coglierne il senso complessivo.

A questo scopo, può essere utile ripartire da *Sat.* 118, 6, dalla lamentela di eccessiva vicinanza alla storia e di mancanza di dèi e *fabulosum*. Per quanto tale giudizio classicistico sia rispecchiato in diverse fonti, Thomas Baier ha suggerito che l'accusa eumolpiana coglie un risvolto meramente formale del poema di Lucano, si ferma all'apparenza, senza toccare le profonde ragioni stilistiche, ideologiche e filosofiche della rivoluzione della *Pharsalia*: «So als gelte die naive Gleichung, Lucan plus Götterapparat ist gleich Vergil»⁵³. Il preambolo predica un ritorno al tradizionale apparato di dèi e alla finzione *fabulosa* e si propone di inserirli in un abbozzo epico sullo stesso tema di Lucano; tuttavia, come accennato, le divinità del *Bellum* hanno ben poco di tradizionale o virgiliano. Questa “contraddizione”, finora assai poco indagata, è uno degli aspetti più significativi del parto poetico di Eumolpo. Si può interpretarla, almeno a livello superficiale, come fallimento del poetastro, come ironia nei suoi confronti, ma si rischierebbe di trascurare la serietà che si cela dietro l'ironia, ovvero ciò che tale contraddizione ha da dirci sul rapporto con il modello lucaneo e con la tradizione epica in senso lato, prima e dopo la “rivoluzione” di Lucano.

I non convenzionali dèi di Eumolpo si pongono in continuità con il divino della *Pharsalia*: la rimozione dell'Olimpo nel *Bellum* a favore delle forze inferie può essere confrontata con la rimozione del tradizionale *Götterapparat* nel poema di Lucano; alle divinità tradizionali subentrano elementi assai lucanei, come malvagie forze infernali, un'onnipotente *Fortuna* e una teleologia catastrofica. Anche il Cesare petroniano, coi suoi tratti annibalicì, ha molto da spartire con il Cesare della *Pharsalia*. La Roma del *Romanus Vergilius* – famosa definizione celebrativa dell'*epos* nazionale virgiliano proposta in 118, 5, forse in polemica con i *Romana carmina* lucanei (Lucan. 1, 66) – viene “smi-

53 Baier 2006, 293-294; similmente Baier 2010, 113-114.

tizzata” fin dal primo verso, con la rappresentazione di un *victor Romanus* (vv. 1-3) che sprofonda nella perdizione morale e precipita verso l'autodistruzione della guerra civile⁵⁴. Il *Bellum*, in quanto “esercizio di stile” di un *epos* tradizionale postlucaneo, costituisce un'operazione letteraria particolarmente raffinata, che si propone di dare forma alle oscure potenze divine della *Pharsalia*. Tale esperimento intrattiene con il poema lucaneo un rapporto di coerenza, e non, come ci si potrebbe aspettare, di discontinuità.

Ciò non significa necessariamente che il personaggio-Eumolpo *abbia capito* la rivoluzione di Lucano. È più probabile che l'autore-Petronio voglia rappresentare una specie di “aporia del classicista Eumolpo”. Dopo Lucano, un poeta classicista che si ispiri al *Romanus Vergilius* non riesce più a immaginarsi un tradizionale *Götterapparat* per descrivere la guerra civile, ma solo un *pantheon* e una Roma degradati, un apparato divino opaco e disorganico⁵⁵. La mia ipotesi interpretativa è che per questo tramite, *oltre* alla possibile ironia nei confronti di Lucano (la cui rivoluzione viene per certi versi “decostruita”) e dello stesso Eumolpo (che dalla rivoluzione di Lucano appare fatalmente influenzato), Petronio stia proponendo una riflessione sul profondo impatto della *Pharsalia*, che ha messo radicalmente in crisi la tradizione epica, messo in discussione ruolo e funzione dell'apparato divino e, al contempo, il rapporto fra dèi, eroe e voce narrante del poeta epico. Se dunque, come op-

54 Si ricordi la definizione di Narducci dell’“anti-mito” di Roma in Lucano (cfr. ad es. Narducci 2002, 83ss.). Narducci 2002, 76 propone inoltre il legame fra *Romanus Vergilius* e i *Romana carmina* di Lucano: «Il “romano Virgilio”, lo definisce puntigliosamente l'Eumolpo di Petronio in un contesto fortemente detrattivo delle qualità letterarie della *Pharsalia* (*Saty.* 118, 5): forse l'intento non è solo di ribadire [...] il valore dell'*Eneide* in quanto massimo poema nazionale. Può darsi che Petronio voglia anche assestare una stoccata alla rivendicazione lucanea di ‘romanità’ letteraria, sottolineando l'inanità della pretesa di rivaleggiare con l'unica epica veramente degna di una tale ambizione». Narducci non considera il contenuto del *Bellum*, in cui, non meno che nella *Pharsalia*, viene problematizzato l'ideale della “romanità” e del *Romanus Vergilius* (Zeitlin 1971). Habermehl su 118, 5 *Romanus Vergilius* cita *Vergilius noster* di Sen. *Epist.* 21, 5; 95, 69.

55 Cfr. la sintesi, provocatoria ma assai suggestiva, di Häußler 1978, 137-138: «Die Götterregie [del *Bellum* petroniano] mutet weniger vergilisch als hellenistisch bis zeitgenössisch an. [...] Lucan tut – mit Überspitzung gesagt – mehr für die Götter durch seine Beschränkung».

portunamente sottolinea Baier, dal preambolo emerge un superficiale giudizio classicistico sulla *Pharsalia*, bisogna però rilevare che dalla prova concreta messa in scena da Eumolpo traspare una più complessa consapevolezza delle conseguenze destabilizzanti della *Pharsalia* per l'*epos* tradizionale – una consapevolezza che si è portati naturalmente ad attribuire all'autore nascosto (Conte 1997) più che al personaggio-Eumolpo.

Proprio quell'*epos* senza *deorum ministeria*, che i classicisti giudicavano così simile alla storia, ha cambiato in modo radicale la concezione stessa dell'*epos* e dei *deorum ministeria*, provocando una crisi della tradizione in cui Eumolpo sembra essere per così dire intrappolato. In questo senso, non si tratta (almeno primariamente) di avanzare ipotesi sul giudizio di valore, letterario e ideologico, di Petronio né sulla *Pharsalia* né sulla poesia tradizionale che dovrebbe teoricamente essere rappresentata da Eumolpo. Petronio sembra voler far riflettere il lettore sul lascito della *Pharsalia*, sulle difficoltà di trattare il tema del *furor* della guerra civile in epica e, più in generale, di tentare la strada dell'epica tradizionale dopo Lucano. Tuttavia, se, come credo, è lecito leggere il *Bellum* come espressione delle aporie del classicismo dopo Lucano, si può supporre che Petronio giudicasse l'anticonvenzionale operazione letteraria della *Pharsalia*, se non pienamente condivisibile, perlomeno straordinariamente "efficace", che ne riconoscesse cioè l'importanza e la portata rivoluzionaria. Resterei più prudente sull'idea di una vicinanza ideologica e politica fra l'autore-Petronio e Lucano, postulata con una certa disinvoltura da Zeitlin (con maggiore cautela da Connors).

Tenderei a interpretare l'affinità con Lucano in primo luogo nel senso fin qui esposto, ovvero come una complessa riflessione *letteraria* sulle forme dell'epica tradizionale e sulla difficoltà di un ritorno al *Romanus Vergilius* (ai suoi dèi, al suo mito di Roma) dopo la rivoluzione della *Pharsalia*. D'altra parte è fuor di dubbio che ciò abbia dei risvolti sul piano ideologico: la sovversione delle convenzioni epiche nella *Pharsalia* ha alla sua base il rifiuto dell'apparato divino epico come veicolo dell'ideologia del principato.

2.3. *Deorum ministeria*: equivoci del *Götterapparat*

Proprio a partire da queste considerazioni (soprattutto dallo spunto di Baier sopra citato) è bene soffermarsi brevemente sulla nozione di *Götterapparat* e, in particolare, sull'idea di *rimozione del divino* da parte di Lucano. La formula “mancanza del *Götterapparat* in Lucano” è tanto diffusa quanto semplicistica, se si vuole molto “eumolpiana”, che include (o perlomeno rischia di includere) anche un giudizio valutativo su questa rimozione. D'altra parte, la stessa nozione di apparato divino implica una semplificazione, quasi ad indicare un elemento accessorio, che può essere inserito o tolto a piacere – anche questo, a ben vedere, è un concetto alquanto “eumolpiano”⁵⁶!

Come è stato messo in luce fin dallo studio di Ahl 1976 e poi, in maniera più sistematica, da Feeney 1991 nel suo capitolo dedicato al poeta di Cordova, una componente essenziale dell'epica lucanea è proprio la rappresentazione del divino e la relazione conflittuale che s'instaura fra il piano degli dèi e la “voce” del poeta. Nella *Pharsalia* manca il tradizionale antropomorfismo degli dèi, ma Lucano non rinuncia a ritrarre (e a commentare) il ruolo delle forze divine, soprattutto per mezzo di *omina* e profezie. Non è un caso che nel *Bellum* proprio questi due ingredienti, *omina* e profezie, abbiano una funzione fondante, fornendo la base per la creazione di un *Götterapparat* “esplicito” per la guerra civile. D'altra parte, come vedremo, l’“opacità” dei segni divini tipica della *Pharsalia* di Lucano trova significativo seguito nel poemetto del *Satyricon*.

Questa puntualizzazione non serve solo a leggere nella giusta prospettiva il peculiare apparato divino della *Pharsalia*. Nell'interpretazione del *Bellum* importante è proprio l'equivoco sulla definizione di apparato divino. Come det-

56 Cfr. Walde 2012, 62: «Ist der Begriff „Götterapparat“ nur eine *façon de parler*, die in praktischer Abkürzung sagt: „Götter und Göttinnen treten bei Lucan nicht als Protagonisten der Handlung auf? Oder ist damit ein prinzipielles Werturteil verbunden, im Sinne von: ‚der Götterapparat fehlt (schmerzlich)‘ oder ‚der Götterapparat ist auch bei anderen Epikern lediglich eine jederzeit abziehbare Ingredienz?». Vd. anche Strauss Clay 2011: «The expression “divine apparatus” (*Götterapparat*), also known as “divine machinery” [...] suggests something added on or superfluous, something clunky and non-essential, superimposed on the epic as a poetic contrivance».

to, nella sua *ars poetica*, Eumolpo pare presentarlo come un elemento che si può estrarre/reinserire quasi meccanicamente (questo sembra essere il succo della critica a Lucano). Nella pratica, però, la rappresentazione del divino fornita da Lucano sembra essere all'origine della sconcertante non-convenzionalità degli dèi di Eumolpo: i non-dèi della *Pharsalia* sono una presenza concreta e ineludibile, con cui dovrà fare i conti qualsiasi *epos* a venire.

2.4. Le *ambages* del *Bellum*, il *Bellum* come *ambages*

Nel contesto dell'*ars poetica* di Eumolpo, la parola *ambages* costituisce essa stessa un'*ambages*: un termine oscuro, con una ricca polisemia. Se il senso della parola in 118, 6 è stato indagato approfonditamente, credo che finora si sia mancato di valorizzarne adeguatamente la valenza programmatica, soprattutto in relazione al poemetto che segue: il *Bellum civile* è esso stesso un enigma. È possibile che il termine *ambages* sia da leggere non solo come “parola del *poeta furens* Eumolpo”, ma anche come “parola dell'autore-Petronio”, consapevole che sta sottoponendo al lettore *ambages* di ardua interpretazione.

Se il *Bellum* rappresenta nel suo complesso un'*ambages*, è anche perché esso stesso è un contenitore di enigmi. Lo stile del poemetto è caratterizzato da un'*obscuritas* e un'*ambiguitas* spesso estreme, da elaborati concettismi di difficile decifrazione. Proprio la non convenzionalità del *Bellum* comporta inoltre una serie di scene profondamente enigmatiche, che, non a caso, trovano il loro fulcro proprio nelle profezie e negli ambigui *signa* divini: l'incontro fra Dite e Fortuna, un rebus che verrà analizzato in questo lavoro da svariati punti di vista (la sua collocazione nella vicenda; il suo legame con le potenze olimpiche; la rappresentazione del potere del dio e del suo rapporto con l'umanità); la folgore (mandata da Giove [?]) che chiude laconicamente l'incontro provocando la fuga di Dite; la tempesta sulle Alpi che assale Cesare, poco dopo che questi ha ricevuto *omina* incoraggianti; più in generale, la componente allegorica e simbolica, che coinvolge diversi livelli del poema e anche la caratterizzazione della voce narrante.

Questi elementi enigmatici, spesso liquidati come ironici o parodici (nei confronti di Eumolpo o di Lucano), vanno invece indagati a fondo, soprat-

tutto attraverso un'adeguata contestualizzazione nella trama dei modelli, perché possono dimostrare come l'*impetus* eumolpiano rappresenti un assai precario equilibrio fra le convenzioni epiche e la loro violazione.

2.5. *Plenus litteris*: una “via intertestuale” per rispondere agli enigmi

L'essere *plenus litteris*, presupposto fondamentale per affrontare il *belli civilis ingens opus*, significa per Eumolpo evitare una narrazione di stampo storiografico in versi, per aderire alla tradizionale concezione dell'*epos*, in particolare per quel che riguarda il divino e il favoloso – in questo, come vedremo, emblematica è anche l'“invenzione” dell'incredibile episodio di Cesare sulle Alpi. Proprio il rapporto assai ambiguo e problematico che l'apparato divino del *Bellum* intrattiene con la tradizione epica è senza dubbio il principale enigma del pezzo petroniano. La risposta può arrivare solo da un'analisi accurata del dialogo fra il *Götterapparat* del *Bellum* e i suoi modelli, quell'*ingens flumen litterarum* di cui il poeta deve essere “inondato”.

Ciò significa esplorare non solo il legame del *Bellum* con l'*Eneide* e Lucano, ma anche indagare la dinamica intertestuale che unisce Lucano e Virgilio per cogliere come la *Pharsalia* possa fungere da filtro per rileggere il modello virgiliano. Sulla scorta di Thierfelder, il rapporto fra Lucano e Virgilio viene di norma definito “antifrastico” (Lucano come “anti-Virgilio”): in effetti alcuni aspetti conflittuali sono innegabili, soprattutto per quel che riguarda la teleologia eneidea e la funzione dell'apparato divino epico. Tale rapporto, tuttavia, va inteso anche come la messa a fuoco delle “inquietudini” del modello augusteo, stemperate (o marginalizzate) da elementi di senso opposto⁵⁷.

57 Sui limiti del criterio interpretativo dell'“antivirgilianismo di Lucano” rimando alle acute considerazioni di Bocchi 2011, Kersten 2015 (con dettagliata bibliografia), Kersten 2018, 39-40. Credo non si debba “demonizzare” la categoria di antivirgilianismo, che è stata utilizzata in maniera produttiva e, soprattutto negli ultimi tempi, in modo sempre più consapevole. Per es., Casali 2011, 81-83 e *passim* si dimostra pienamente cosciente dei limiti della formula, pur intitolando il suo contributo “The *Bellum civile* as an anti-*Aeneid*”. Lo stesso vale per Narducci, l'interprete che ha indagato più a fondo l'operazione antifrastica di Lucano nei confronti di Virgilio nel suo saggio *Lucano. Un'epica contro l'impero*: cfr. Narducci 2002, x-xi («il ‘pessimismo’ di Lucano ha più di una volta in Virgilio le sue

In questo contesto adeguato peso va riconosciuto al finale di *Georgiche* 1, un intertesto che Lucano usa come “chiave” per decostruire l’ottimismo di altri passi virgiliani, in una dinamica imitativa che viene scientemente riproposta nel *Bellum*⁵⁸. Per quanto appaia enigmatico e paradossale, il poemetto del *Satyricon* è una testimonianza preziosa: se si accetta la datazione tradizionale, sarebbe la prima, consapevole ricezione della rivoluzionaria operazione letteraria messa in atto da Lucano, del primo tentativo di (ri)leggere Virgilio attraverso il filtro della *Pharsalia*. Alla luce delle suggestioni di Connors e Zeitlin, è necessario mettere in discussione il paradigma interpretativo che all’“anti-Virgilio” di Lucano contrappone l’“anti-Lucano” di Eumolpo⁵⁹.

radici») e 79ss. («Lucano e le diverse voci di Virgilio»). La teoria della “fractured voice” (formulata da Masters 1992) offre una visione ben più problematica dell’ideologia della *Pharsalia*, postulando una scissione della voce narrante fra l’istanza cesariana e l’istanza repubblicana (oltre al citato Masters 1992, vd. Feeney 1991, cap. 6, Quint 1993, cap. 4, Henderson 2010 [= 1987], O’Hara 2007, cap. 6, Day 2013; alcuni spunti già in Johnson 1987; vd. anche la polemica di Narducci 1999 contro tale filone di studi). Si tratta di un approccio che a mio parere si è rivelato spesso estremo e non condivisibile, soprattutto per la radicale problematizzazione del contenuto ideologico anticesariano della *Pharsalia*, ma che certo ha dato e continua a dare un importante stimolo all’indagine della voce narrante lucanea e delle sue contraddizioni, soprattutto per quanto riguarda il rispecchiamento metapoetico fra poeta e personaggi (un tema di cui ci occuperemo, insieme ai paradossi e alle contraddizioni dell’*epos* di Eumolpo). Una reazione alla teoria della “fractured voice” e all’idea di una irriducibile contraddittorietà dell’*epos* di Lucano rappresentano, in modi e forme diversi, Bartsch 1997, Leigh 1997, Narducci 2002, Sklenář 2003, Wiener 2006, D’Alessandro Behr 2007, Groß 2013, Kimmerle 2015 (pur con significative differenze, Wiener, Groß e Kimmerle enfatizzano l’idea che il principato rappresenti un “superamento” della profonda crisi morale repubblicana).

58 Già Paratore 1943, 65 aveva riconosciuto che Petronio sembra “imitare l’imitazione delle *Georgiche*” nella *Pharsalia*, ma attribuiva il senso di questa sofisticata operazione unicamente all’intento parodistico: «Un così fine ammiratore dell’arte augustea come era Petronio non si sarebbe mai indotto a introdurre seriamente così frequenti spunti virgiliani nel miserevole pasticcio che, con implacabile finalità parodistica, egli ha posto in bocca di Eumolpo. Se egli lo ha fatto, è stato proprio per rimproverare a Lucano (ma sempre con signorile finezza caricaturale) di aver annegato nella sua incontinenza verbale l’armonica struttura del proemio virgiliano e di aver voluto atteggiarsi ad Antivirgilio, mentre a parer suo ne rubacchiava le immagini e ne prendeva a prestito lo spirito».

59 Baso questo bisticcio su Thierfelder 1970, 52 (= 1935): Thierfelder, l’ideatore della for-

Inoltre, uscendo dal triangolo Virgilio-Lucano-Eumolpo, bisogna affrontare il problema della rappresentazione degli dèi alle soglie della guerra civile in senso lato, un momento critico per le convenzioni epiche. Se Lucano dà un *input* importante in questa direzione, resta pur sempre uno stimolo “in negativo”: si deve indagare come il *Bellum* si rapporti con il ritratto “in positivo” degli dèi della tradizione e con gli altri modelli, finora troppo spesso sottovalutati. Un punto di riferimento per Petronio è proprio l’intermediazione ovidiana, specialmente laddove il rapporto fra divinità e umani (e Roma) appare ambiguo e problematico (si pensi non solo al finale di *Met.* 15, ma anche al *concilium deorum* di *Met.* 1)⁶⁰.

Approfondire l’intertestualità del *Bellum* permette di illuminare il senso complessivo del poemetto, ma l’indagine non va intesa in modo strettamente unidirezionale. Questo perché i tratti estremi dell’apparato divino petroniano vanno a cogliere e a esacerbare determinate tensioni presenti nei modelli, su cui è opportuno riflettere. L’analisi intertestuale può e deve configurarsi come vero “dialogo fra due testi”, nella misura in cui il rimando allusivo permette di illuminare l’interpretazione di entrambi. In questo senso, attraverso la decrittazione dell’enigma petroniano, si può pervenire a un punto di vista privilegiato da cui seguire l’evoluzione del *Götterapparat* nel suo complesso e, più in generale, la tensione fra la convenzionale rappresentazione del divino, la narrazione epica e la materia storica.

3. Il *Bellum civile* di Petronio e il problema della datazione

Il rapporto del *Bellum* con Lucano ha ovviamente giocato una parte importante nel dibattito sulla datazione del *Satyricon*, ma anche i legami con l’epica flavia hanno ricevuto una certa attenzione, portando molti critici a ipotizzare uno slittamento della scrittura del *Satyricon* di diversi decenni (ten-

mula “Lucano come Anti-Virgilio” (Gegen-Vergil), definisce Eumolpo “Anti-Lucanus”. Cfr. Kersten 2015 per un chiarimento su cosa intendesse Thierfelder con “Gegen-Virgil”.

60 Cfr. l’efficace sintesi di Bessone 2011, 54: «Dopo Virgilio, l’autorità morale delle divinità e l’impianto provvidenziale dell’*epos* sono messi in crisi nelle *Metamorfosi* di Ovidio, e negati e rimossi da Lucano».

denzialmente dopo Stazio e Silio). Senza la pretesa di esaurire una questione tanto complessa quale quella della datazione dell'opera di Petronio, se ne offre in quanto segue una discussione incentrata sul *Bellum*.

3.1. Il rapporto con Lucano e la datazione neroniana

In principio era Lucano: quali sono le motivazioni che portano a postulare un riferimento al poeta in 118? Se si accetta la tradizionale datazione neroniana (su datazioni “basse” vedi il prossimo paragrafo), come si può collocare cronologicamente il *Bellum civile* del *Satyricon*? E che cosa poteva conoscere Petronio dell'opera di Lucano?

Facendo leva sulla genericità delle affermazioni di 118, 6 (*quisquis attigerit*), diversi studiosi mettono in dubbio che Lucano sia l'oggetto della disputa e preferiscono leggere il *Bellum* come una critica della poesia classicista impersonata da Eumolpo⁶¹. Tuttavia, una citazione esplicita di un contemporaneo romperebbe la finzione narrativa: la formulazione petroniana *deve* giocoforza

61 Il partito degli scettici, seppur minoritario (Soverini 1985, 1747 n. 184), ha trovato autorevoli sostenitori: George 1974 (che fornisce la più dettagliata e convinta esposizione della tesi “scettica”), Smith 214ss., Slater 1990, 198-199, Scarsi (nella nota introduttiva al *Bellum*), Walde 2003, 138 (ripreso in 2010, 444-445), Wiener 2006, 219-220 (vd. sopra). Indicativa anche l'estrema cautela di Fantham 2011, 559 n. 1: «I regard Eumolpus' *Bellum Civile* as the best evidence for the familiarity of poetic treatments of this theme in Lucan's day. We cannot prove that Lucan had read Petronius' work (which he certainly did not imitate), but Petronius must have composed the *Satyricon* during Lucan's lifetime». Precedentemente Fantham 1992, 230 aveva ammesso un influsso di Lucano, pur considerando il *Bellum* come finalizzato a screditare Eumolpo: «The piece seems familiar with Lucan's early books, but what it discredits is not Lucan, but the critical stance of its composer». Grimal 1977 (vd. sopra) pensa alla *Pharsalia* come risposta a Petronio ed esclude qualsiasi intento parodico nei confronti di Eumolpo. Trovo un po' poco perspicua la soluzione di Völker-Rohmann 2011, 671 (corsivo mio): «Such allusions [fra Petronio e Lucano] need not imply that one poem preceded another, but suggest rather that both works were probably known by both authors reciprocally, because of the practice of recitations». Con ogni probabilità il *Bellum* segue e reagisce alla divulgazione dell'opera di Lucano. Certo, se questa era “in progress” (sul problema cfr. *infra*), si può anche teoricamente supporre che il *Satyricon* abbia esercitato un qualche influsso su di essa, ma è difficile dire quanto un siffatto scenario sia probabile (e, soprattutto, se sia dimostrabile).

mantenere un certo grado di indeterminatezza⁶². Si tratta allora di capire se effettivamente i dati messi a disposizione da Petronio potevano rievocare a un lettore del tempo l'opera lucanea. Soprattutto se si segue la tradizionale collocazione di Petronio nell'età neroniana, doveva bastare la menzione del *belli civilis ingens opus* (118, 6) per richiamare alla mente, inevitabilmente, il poema di Lucano⁶³. Da aggiungere inoltre il successo di cui godette la *Pharsalia*, prima e dopo la morte del poeta. Anche l'*ecce* di 118, 6 è una piccola spia

62 Sullivan 1968a, 459-460, Rose 1971, 78, Courtney 2001, 183-184, Panayotakis 2009, 61, Schmeling-Setaioli *ad* 118, 5 (la plausibilità dell'argomento è riconosciuta anche dallo scettico George 1974, 121). Alcuni sostengono che Lucano non sia menzionato perché era ancora in vita al tempo della scrittura di questo passo (Stubbe 59, Häußler 1978, 111, anche Quintiliano, per es., non cita poeti contemporanei; cfr. Ovid. *Trist.* 2, 467-468 *praestantia candor / nomina vivorum dissimulare iubet*). Tutto sommato credo che la finzione narrativa fornisca una motivazione sufficiente per la scelta dell'anonimato e che tale questione non debba necessariamente interferire con quella dell'antiorità o posteriorità rispetto alla morte di Lucano.

63 Sul titolo del poema lucaneo cfr. *supra* p. IX n. 1 (proprio 118, 6 *belli civilis ingens opus* potrebbe avvalorare il titolo *Bellum civile/De bello civili*, attestato nella tradizione manoscritta, contro *Pharsalia* basato su Lucan. 9, 985). L'opera di Lucano è l'unico poema a noi giunto con il titolo di *Bellum civile/De bello civili* – un elemento su cui ha attirato l'attenzione, un po' paradossalmente, proprio lo "scettico" George 1974, 121-122. Difficilmente si potrà sminuire questo dato appellandosi all'esistenza di altri poemi di simile argomento (vd. l'opera di Cornelio Severo o il cosiddetto *Bellum Actianum*; cfr. George 1974, 121-122, Scarsi *ad loc.*, Fantham 2011, 559 n. 1), anche perché nessuno di questi sembra coprire il conflitto fra Cesare e Pompeo prima della *Pharsalia* (Connors 1989, 5 n. 4). L'espressione *belli civilis ingens opus* di 118, 6 è stata inoltre accostata al programmatico *immensumque aperitur opus* di Lucan. 1, 68: cfr. già Mössler 7 n. 7 e Collignon 1892, 188 n. 1; più di recente O'Gorman 1995, 120, Joseph 2012, 33 e Habermehl (vol. 2) 765-766 («Nicht zuletzt dank der dezenten Parallelen (*belli civilis* ~ *in arma furem* ... *populum*; *ingens* ~ *immensum*) klingt die Stelle hier wie ein subtiler Hinweis auf Eumolpos, Quelle»). Oltre al ricco materiale offerto da Habermehl *ad loc.*, da segnalare che il sintagma *ingens opus* ricorre in Stat. *Silv.* 4, 7, 3 per indicare la poesia epica (*«ingens suits the scale and the vocabulary of epic»* [Coleman 1988, *ad loc.*]) e in Ovid. *Fast.* 5, 553 per il tempio di *Mars Ultor*, che Barchiesi 2002, 12 confronta suggestivamente con il *belli civilis ingens opus* di Eumolpo. Infine, l'"avvertimento" di 118, 6 *ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur* potrebbe riecheggiare il carme a Pollione in apertura del secondo libro delle *Odi* oraziane, a proposito della materia pericolosa della guerra civile: Hor. *C.* 2, 1, 6-8 [...]

di un riferimento all'attualità: sembra introdurre un esempio concreto, un dibattito su un caso ben noto e, per così dire, sotto gli occhi di tutti.

Eumolpo afferma che un poeta rischia di *labi sub onere* se non è *plenus litteris*; per scampare questo pericolo, bisogna evitare di raccontare i fatti storici in versi e badare a che non manchi l'elemento favoloso, misterioso, oracolare: si sarebbe storici, non poeti; si avrebbe il resoconto di una testimonianza giurata, non un *vaticinium*. Subito dopo la menzione del tema del *bellum civile* fanno capolino quei giudizi negativi, altrove attestati nell'antichità, sulla "scarsa poeticità" di Lucano⁶⁴. Come ben rilevato da gran parte della critica (vd. in particolare Feeney 1991, 262ss.), l'appello alla necessità di *ambages, deorum ministeria* e *fabulosum* è perfettamente in linea con la più famosa innovazione lucanea, ovvero l'esclusione del tradizionale apparato divino dall'epica: proprio questo doveva, nella sostanza, aver generato l'accusa che la sua poesia fosse troppo vicina alla storia⁶⁵. Una volta giunti al riferimento al *belli civilis ingens opus* (e a Lucano), anche la menzione delle *sententiae* e del rapporto fra retorica e poesia in 118, 5 può essere interpretata, o meglio, re-interpretata come allusione al poeta della *Pharsalia*, celebre per le sue sentenze⁶⁶.

periculosae plenum opus aleae / tractas et incedis per ignis / suppositos cineri doloso (il confronto, a mio parere molto suggestivo, è proposto assai di rado: cfr. O'Gorman 1995, 117ss.).

- 64 Mart. 14, 194 *sunt quidam qui me dicant non esse poetam: / sed qui me vendit bibliopola putat*; Quint. *Inst.* 10, 1, 90 *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus*; Serv. *Aen.* 1, 382 *hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere. [...] Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia videtur historiam composuisse, non poema*; cfr. anche *Comm. Bern.* Lucan. 1, 1; Isid. *Or.* 8, 7, 10 *officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquisfigurationibus cum decore aliquo conversa transducatur* (-at Häußler 1978, 239 e Feeney 1991, 263; -ant codd.). *unde et Lucanus ideo in numero poetarum non ponitur, quia videtur historias composuisse, non poema* (Rostagni attribuisce il passo delle *Origines* al *De poetis* di Svetonio; cfr. la discussione in Häußler 1978, 239ss.); Iord. *Getica* 43. Cfr. Sanford 1931 ed Esposito 2014. Al di là del suo giudizio rigidamente classicistico sulla *Pharsalia*, Servio, tuttavia, manifesta una significativa sensibilità per l'"intertestualità" fra Lucano e Virgilio (vd. Poletti 2022a).
- 65 Walde 2012 (cfr. in part. nn. 15-16) tende però a relativizzare anche questo aspetto, a causa della perdita di altre opere epico-storiche prima di Lucano.
- 66 Cfr. 118, 5 *praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibus colore niteant* (si ricordi il famoso giudizio di Quintiliano citato sopra). Secondo diversi critici (Collignon 1892, 185, Stubbe 52 n. 1, Soverini 1985, 1767 n. 339, Connors

Se dunque l'ipotesi di un richiamo a Lucano in 118 appare ben fondata, si è cercato di stabilire, in base alle reminiscenze lucanee nel *Bellum*, quanti e quali libri della *Pharsalia* Petronio avesse a disposizione. Dal punto di vista contenutistico il poemetto copre gli avvenimenti narrati nel primo libro, con cui condivide anche evidenti somiglianze strutturali⁶⁷. Dalla maggioranza degli studiosi è data per certa la conoscenza dei primi tre libri, che furono con ogni probabilità pubblicati da Lucano prima del bando di Nerone, avvenuto verosimilmente verso la metà del 64 d.C. (ma date anteriori non si possono

1989, 5) l'idea di avvocati *forensibus ministeriis exercitati* (118, 2) come poeti dilettanti doveva essere topica (cfr. Tac. *Dial.* 5, 3) e difficilmente potrebbe essere letta, presa in se stessa, come riferimento specifico a Lucano (*Vita M. Annaei Lucani* [ed. Braidotti] *declamavit et graece et latine cum magna admiratione audientium*. [...] *Quo* [Nerone] *ambitiosa vanitate, non hominum tantum, sed et artium sibi principatum vindicante, interdictum est ei poetica, interdictum est etiam causarum actionibus*). Questo è senz'altro vero, ma non si può escludere la possibilità che, una volta che il lettore arrivi al riferimento al *Bellum civile* di Lucano, sia indotto a rileggere anche quanto viene detto prima sul rapporto fra oratoria, *sententiae* e poesia (cfr. 118, 2 *sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tamquam ad portum feliciter refugerunt, credentes facilius poema extrui posse quam controversiam sententiosis vibrantibus pictam*). Comunque si intenda questo problema, credo che Courtney 2001, 183 interpreti troppo rigidamente il testo petroniano quando afferma: «Specific reference has been sought at the beginning also, for Lucan was a highly successful declaimer; however, he did not turn from rhetoric to poetry, for according to the Vacca life he was simultaneously debarred by Nero from both». Il passo di Petronio potrebbe designare esperti di *ministeria forensia* che, nel tempo libero, hanno deciso di dedicarsi (con estrema *nonchalance*) alla poesia («Hobbydichter» [Habermehl *ad loc.*]; cfr. Barnes 1971, 133).

A latere segnalerei un'altra questione. Bücheler espungeva l'interiezione *o* in 118, 1 *'multos'*, *inquit Eumolpus 'o iuvenes, carmen decepit* (tralasciamo la questione dell'*inquit Eumolpus*, su cui cfr. Müller⁴ e Habermehl *ad loc.*): l'interiezione manca infatti nella parte deteriore della tradizione (in δ e nell'edizione di Sambuco; ϕ presenta *multos nimirum carmen* etc.). Questo intervento, accettato, fra gli altri, da Ernout, Stubbe, Sullivan e Rose, permetteva un ulteriore riferimento a Lucano come *iuvenis* (così Rose 1971, 68; *contra* già Collignon 1892, 184-185). Dopo Müller¹ («o del. Bücheler, nescio cum») e la giusta critica di George 1974, 21, l'espunzione non sembra aver trovato molti sostenitori. Con qualche eccezione: per esempio Díaz y Díaz, che stampa *multos iuvenes*, e Wilson 2013, 16, che presenta *Sat.* 118 come «a critical discourse on the approach that should be adopted by all those *youthful poets* embarking upon the composition of a historical epic narrative» (corsivo mio).

67 Luck 1972, 137ss., Soubiran 1987, Roche 2009, 45-47.

escludere)⁶⁸. Petronio sta prendendo le mosse all'incirca dal punto in cui la *Pharsalia* inizia e fa riferimento a una parte dell'opera diffusa e ben nota al pubblico. È stato avanzato qualche dubbio sulla familiarità dell'autore con gli altri sette libri, specialmente se si va alla ricerca di punti di contatto molto precisi e definiti quali la ripresa di peculiari sintagmi e *tesserae* di dizione poetica⁶⁹. In ogni caso, la conoscenza anche dei libri eventualmente non ancora pubblicati è di solito accettata. Petronio avrebbe avuto accesso a recitazioni o alle bozze del resto dell'opera, il che potrebbe essere avvenuto prima del

68 Ci sono due questioni da specificare. In primo luogo il grande dibattito sulla cronologia lucanea. L'influente studio di Rose 1971, 66 (cfr. anche Rose 1966a) considera plausibile l'idea della scrittura di una trentina di versi al giorno per otto mesi e una pubblicazione dei primi tre libri della *Pharsalia* solo nel tardo 64 d.C.. Courtney 2001, 183 ha fatto giustamente notare che la cronologia di Rose si basa sull'idea che il bando di Nerone contro Lucano sia avvenuto all'inizio del 65 d.C. (appena prima della congiura dei Pisoni e quindi della morte di Lucano, il 30 aprile di quell'anno), mentre l'evento viene generalmente collocato, con buone ragioni, nel 64 d.C. o prima di quella data. Una siffatta cronologia, così "serrata", è parsa assai poco plausibile: per ricostruzioni più elastiche cfr. Ahl 1976, 333-353 (inizio della scrittura nel tardo 62/inizi 63; bando nell'agosto del 64, *terminus ante quem* per la diffusione della prima triade); Griffin 1984, 157-159, importante soprattutto per l'anticipazione della questura di Lucano e del bando (la datazione nel 65 del bando, suggerita da Cassio Dione, è determinata da quella della congiura e va anticipata come minimo al 64); Berti 2000, 28 (inizio della scrittura «almeno un paio di anni» prima del *De incendio urbis* nel 64); Fantham 2011, 12ss. (inizio della scrittura nel 60-61; diffusione della prima triade e bando nel 62-63); Völker-Rohmann 2011, 671 (inizio della scrittura nel 60; pubblicazione dei primi tre libri già nel 61-62; scrittura del *Bellum civile* di Petronio prima del bando, probabilmente nel 62); Kimmerle 2015, 110-116 propende per una collocazione ravvicinata di bando e congiura. Infine, non tutti concordano sull'idea che i *tres libri* di cui parla la vita di Vacca siano i primi tre (Masters 1992, 218-223, seguito da Kimmerle 2015, 114; cfr. anche Walde 2017, 176 n. 25).

69 Sull'allusione al finale della *Pharsalia* (Lucan. 10, 542-546) nel finale del *Bellum* vd. *infra*. Diversi critici hanno cercato di valutare quanti paralleli lucanei potessero risultare davvero probanti (o perlomeno abbastanza "solidi") da questo punto di vista: cfr. in part. la disamina di Häußler 1978, 106-109. Häußler seleziona tre confronti: 1) vv. 215-216 *arma, crnor, caedes, incendia totaque bella / ante oculos volitant* con Lucan. 7, 179-180 *defunctosque patres et iuncti sanguinis umbras / ante oculos volitare suos*; 2) *maerentia tecta* di Roma al v. 225 e a Lucan. 5, 30, parallelo apprezzato anche da George 1974, 28; 3) v. 294 *Tbessalicosque sinus humano sanguine tingue* con 7, 473 (*lancea*) *primaque Tbessaliam Romano sanguine tinxit*. Courtney 2001, 185-186 valorizza possibili reminiscenze da *Pharsalia* 1 e 7 (1, 110; 1, 160; 7,

bando (così diversi studiosi, fra cui Westenburg e Courtney) o anche dopo, con circolazione del materiale di nascosto e *recitationes* a porte chiuse; in questa seconda eventualità è ragionevole pensare che Petronio e Lucano non abbiano completamente “tagliato i ponti” dopo la rottura del secondo con l'imperatore⁷⁰.

A tali questioni si lega strettamente quella della morte di Lucano. Rose 1971, 65ss. (con largo seguito) sostiene che il *Bellum* sia stato scritto dopo questo evento, perché gli ultimi versi del poemetto del *Satyricon*, a suo parere, alludono agli ultimi versi dell'opera di Lucano, incompiuta alla morte dell'autore⁷¹. Petronio disponeva dunque di un quadro “definitivo” della

423-424) in apertura del *Bellum*, sminuite da George 1974, 123, e segnala anche v. 64 *Iulius ingratus perfudit sanguine Romam* – Lucan. 10, 338-341 *dignatur viles isto quoque sanguine dexteras / quo Fortuna parat victos perfundere patres, / poenaeque civilis belli, vindicta senatus / paene data est famulo* (interessante per *perfundere sanguine* in simile contesto). Un altro parallelo segnalato da Courtney è meno probante (si tratta di un *topos*): vv. 20-22 *Persarum ritu male pubescentibus annis / surripere viros, exsectaque viscera ferro / in venerem fregere* – Lucan. 10, 133-134 *nec non infelix ferro mollita iuventus / atque exsecta virum*. George 1974, 175 considera anche vv. 65-66 *et quasi non posset tellus tot ferre sepulcra / divisit cineres* e Lucan. 6, 817-818 *Europam, miseri, Libyamque Asiamque timete: / distribuit tumulos vestris Fortuna triumphis*, che risulta senz'altro molto accattivante, ma anche qui bisogna stare attenti alla possibile topicità. Cfr. anche Rudich 1997, 348-349, n. 47.

70 L'idea di *recitationes*, proposta da Westenburg 1883, 94ss., è stata poi ripresa da Häußler 1978, 111 e Courtney 2001, 186. Anche a causa della sua cronologia decisamente troppo “stretta”, Rose 1971, 66 esclude la possibilità di recitazioni di libri successivi al terzo (dopo il bando la circolazione delle opere di Lucano sarebbe stata vietata) e afferma che Petronio sia entrato in possesso del resto della *Pharsalia* solo dopo la morte del poeta. Sia Westenburg che Courtney sostengono che queste recitazioni sarebbero comunque avvenute prima del bando. In maniera legittimamente più elastica e contro l'idea di Sullivan e Rose di una faida fra Petronio e Lucano, Häußler 1978, 111 n. 12 pensa a una diffusione dell'opera anche dopo il bando: «Es ist nicht auszuschließen, dass er [Petronio] die Bekanntschaft mit Lucan aus der Zeit, da jener noch Günstling Neros war, auch unter den neuen Umständen diskret wiederführte – kaum kritiklos, kaum ohne Sympathie».

71 Lucan. 10, 542-546 *captus sorte loci pendet, dubiusque timeret / optaretne mori, respexit in agmine denso / Scaevam perpetuae meritum iam nomina famae / ad campos, Epidamne, tuos, ubi solus apertis / obsedit muris calcantem moenia Magnum*; cfr. vv. 292-295 “*nescis tu, Magne, tueri / Romanas arces? Epidamni moenia quare / Thessalicosque sinus humano sanguine tingue*”. / *factum est in terris quicquid Discordia insit*. Seguono Rose Sullivan 1968, 32, Walsh 1970, 246, Connors 1994 e

Pharsalia e in particolare del suo finale, circostanza che indurrebbe a ipotizzare come *terminus post quem* per la composizione del *Bellum* la morte di Lucano nell'aprile del 65, circa un anno prima della morte di Petronio⁷². Inoltre, sostiene Rose, «118 reads very much as if the criticism of Lucan, though he is not named, is criticism of a dead poet. [...] The phrases *belli civilis ingens opus quisquis attigerit ... sub onere labetur* and *nondum recepit ultimam manum* sound distinctly sinister». Sviluppando l'ipotesi di Rose, Connors ha rimarcato che questo parallelo, insieme ad altri dati quali la mancanza dell'*ultima manus* e il rischio per la vita di Eumolpo (che scrive il *Bellum* durante il naufragio della nave di Lica: *Sat.* 114-115), sembra alludere alla vicenda di Lucano, all'incompiutezza del poema a causa della sua morte e alla responsabilità dell'imperatore⁷³.

Se si accoglie il presupposto che l'autore del *Satyricon* abbia composto il *Bellum* prima della morte di Lucano (e che dunque non conosca il "finale" del poema), la cronologia risulterebbe un po' meno serrata: la restante parte del romanzo dopo il *Bellum*, in effetti, doveva costituire un impegno di un certo peso, probabilmente eccessivo per un anno scarso di lavoro⁷⁴. Sulla

1998, 140-141, Rimell 2002, 81 n. 13, Habermehl (vol. 2) 766. Luck 1972, 134 mette in dubbio il parallelo, ma non la datazione del *Bellum* dopo la morte di Lucano.

72 Sulla morte di Lucano come causa dell'incompiutezza dell'opera cfr. Berti 2000, 25ss. Berti contesta in particolare la tesi di Masters 1992, 216-259 che considera il poema completo e la sua fine deliberata; Masters 1992, 245-246 avanza anche la possibilità che l'opera sia stata completata molti mesi prima del suicidio. Pur non escludendo questa possibilità, nel complesso più cauta sull'idea della compiutezza è Connors 1994 (cfr. anche Connors 1998, 140-141). Per un recente inquadramento della questione cfr. Walde 2017, che pure propende per un finale deliberato.

73 Connors 1998, 141: «Petronius' poem reads Lucan's poem as a text brought to an end by the death of its author». Connors 1994, 232 lascia aperta l'interpretazione di questo elemento (una critica a Nerone o no?).

74 George 1974, 129-130 e Häußler 1978, 110-111, 258-259, scettici sull'assonanza dei due finali, invitano caldamente a non sottovalutare questo aspetto (cfr. anche Prag-Repath 2009, 8). Il dato viene naturalmente piegato a diversi fini. George mira a slegare il *Bellum* dal rapporto con Lucano. Häußler cerca una cronologia più credibile per il rapporto *Bellum*-Lucano contro l'ipotesi di Rose. Flobert 2003 impiega la conoscenza di tutta la *Pharsalia* per proporre una datazione del *Satyricon* successiva all'età neroniana (vd. il prossimo paragrafo). Se si suppone che Petronio abbia scritto la parte finale del *Satyricon* (a partire

lunghezza dell'opera bisognerebbe però forse distinguere (il che è alquanto raro nella bibliografia sul tema) fra piano originario e piano effettivamente portato a termine: Petronio potrebbe aver lasciato l'opera incompiuta, esattamente come Lucano⁷⁵.

In ogni caso, se si segue la via di una scrittura prima della morte di Lucano, gli studi si dividono proprio sulla questione del bando: è più verosimile che Petronio abbia scritto il *Bellum* prima o dopo il bando? Alcuni sostengono che, dopo il bando, fosse pericoloso alludere all'«*affaire* Lucano» ed è dunque improbabile una datazione del *Bellum* posteriore ad esso⁷⁶. General-

circa dal *Bellum*) fra la morte di Lucano e la propria, l'ipotetica mole di lavoro risulta in effetti notevole, dai 6 ai 9 libri, a seconda delle diverse ipotesi di ricostruzione: «This, apart from being almost too good to be true, would imply a very rapid access to and assimilation of the *Pharsalia* by Petronius' circle» (George 1974, 130, similmente Häußler 1978, 111; anche Rose 1971, 67 n. 1 si pone il problema). Il *Bellum* viene spesso collocato nel libro XVI (così da ultimo Schmeling), perché le rare testimonianze sul numero dei libri del *Satyricon* (test. 10, 13, 21, 22 Müller⁴) sembrano indicare che la *Cena* (test. 21) e il cap. 89 (test. 10) fossero nel libro XV, mentre l'episodio di Quartilla sarebbe da riferire al libro XIV (test. 13); la test. 22 (*inscriptio* del cod. Par. Lat. 7989) indica che la parte superstita contiene frammenti dai libri XV-XVI. Come rilevato da diversi studiosi (vd. almeno Müller⁴ xxiii e Harrison 1998, seguito da Vannini 6), è però impensabile che un solo libro includesse la *Cena* estendendosi fino al cap. 89: la *Cena* doveva occupare almeno due libri, probabilmente i libri XV-XVI (cfr. test. 22; Vannini 6: «La test. 10, per quanto autorevole, è probabilmente in errore»). Sulla base di un'accurata ipotesi di ricostruzione, Vannini colloca dunque il *Bellum* nel libro XIX e l'episodio di Crotone nei libri XX-XXI (similmente Habermehl [vol. 1] xiv pensa ai libri XVII-XX per la sezione 79-141). L'ipotesi più accreditata è che la narrazione si estendesse ben oltre il testo a noi pervenuto: normalmente si fa riferimento a 24 libri. Per quanto riguarda la ricostruzione del *Satyricon* rimando a Vannini 2007, 189-192, Vannini 5-7, Schmeling-Setaioli xxii-xxv, anche per ulteriore bibliografia.

75 Cfr. Daviault 1983, Courtney 2001, 13, Habermehl (vol. 1) xiv. Per quanto l'ipotesi sia audace (vd. soprattutto l'aggancio narrativo con il *poema* scritto durante la tempesta: Petron. 114 e 115, 2-4), si potrebbe anche pensare all'inserimento del poemetto e del discorso sulla poesia durante il viaggio verso Crotone (o anche a una sua modifica) in un secondo momento, quando l'opera era in uno stadio avanzato, magari proprio a seguito di eventi clamorosi e traumatici, come potevano essere il bando e, a maggior ragione, la morte di Lucano (un'idea simile è stata ventilata da Ussani 1905).

76 Cfr. ad es. Stubbe 75 e Völker-Rohmann 2011, 671, con bibliografia.

mente si pensa che critiche (e parodie?) della *Pharsalia* potessero risultare solo ben accette alla corte di Nerone (dopo il bando o anche dopo la morte del poeta). Aggiungerei la possibilità che, per quanto Eumolpo sembri criticare un poeta caduto in disgrazia, Petronio potesse essere consapevole di stare giocando col fuoco su un argomento molto delicato. Certi caratteri della composizione del *Bellum* (stesura su una nave che sta naufragando, pericolo di *labi sub onere*, incompiutezza dell'opera) conserverebbero una loro efficacia (seppur a mio parere minore) e una carica "ominosa" anche se Lucano fosse ancora in vita: potrebbero fungere da velato avvertimento per i rischi che sta correndo il poeta nel continuare il suo *work in progress* sulla guerra civile, magari proprio dopo il bando di Nerone.

Fin qui ho cercato di fornire un quadro sintetico delle diverse ipotesi cronologiche suscitate dal *Bellum*, senza la pretesa, peraltro, di esaurire tutte le questioni connesse alla datazione neroniana del *Satyricon*⁷⁷. Il problema della cronologia è legato a stretto giro a quello della conoscenza dell'opera di Lucano da parte di Petronio e alle vicende del poeta della *Pharsalia* (bando, morte, incompiutezza del poema). In questa rassegna mi sono limitato a segnalare alcune rigidità o, che dir si voglia, a mostrare come il medesimo dato possa essere spesso piegato a diverse e opposte letture che hanno ciascuna un margine di plausibilità, pregi e difetti. Credo che, più che assumere una posizione netta sulla questione, sia costruttivo concludere questa rassegna sulla datazione neroniana con alcune considerazioni di metodo.

A livello preliminare, è da notare quanto sia insidioso cercare di stabilire la cronologia petroniana sulla base di quella lucanea: su entrambe pesano gravi e insolubili dubbi; secondo la datazione tradizionale, il *Satyricon* e la *Pharsalia* sarebbero due *works in progress* sostanzialmente contemporanei, entrambi caratterizzati da una genesi complessa e nebulosa (recitazioni, pubblicazioni parziali, probabili rimaneggiamenti)⁷⁸. Scendendo poi nel concreto del testo, a mio parere il *Bellum* si riferisce senz'altro all'opera di Lucano e costituisce una presa di posizione principalmente letteraria sulla sua rivoluzione: questa è senz'altro la chiave di lettura più esplicita, su cui l'autore-

⁷⁷ Si ricordi, a titolo di esempio, il rapporto del *Satyricon* con le opere di Seneca.

⁷⁸ Per bibliografia sull'ipotesi di recitazioni cfr. Vannini 2007, 91-92. Come detto, inoltre, non si può escludere che il *Satyricon*, come la *Pharsalia*, sia un'opera rimasta incompiuta.

Petronio attira la nostra attenzione. Impiegare il *Bellum* per una precisa contestualizzazione nella congiuntura storico-politica del principato di Nerone significa però fare violenza alla deliberata vaghezza e ambiguità del componimento⁷⁹. È verosimile che si alluda implicitamente al delicato, burrascoso contesto in cui l'opera di Lucano si colloca (bando, rischi per la sua attività poetica e anche per la sua vita), ma si resta su un piano volutamente assai vago (vista la delicatezza della questione, potrebbe essere altrimenti?), che difficilmente si presta a fornire qualsivoglia appiglio per una cronologia sicura o per un'interpretazione definita, antilucanea o antineroniana che sia⁸⁰. Anche le letture del testo come espressione di una rovente faida politico-letteraria sottendono una buona dose di arbitrarietà: non solo non rispettano la profonda ambiguità del brano, ma hanno anche aperto la strada a indebite limitazioni alla fruizione dell'opera lucanea da parte di Petronio e, più in generale, alla sua cronologia⁸¹. A mio parere, la possibile conoscenza del finale della *Pharsalia* resta senza dubbio il dato più suggestivo e accattivante finora proposto, anche se, in un contesto di tanta vaghezza, si resta incerti sulla sua affidabilità per un'interpretazione marcatamente "politica" del testo.

La mia indagine si concentra sull'aspetto letterario del poemetto, cercando di illuminare questa "reazione" alla *Pharsalia* di Lucano, soprattutto per quanto riguarda la concezione del divino e il rapporto con le convenzioni epiche; non per questo, come detto, saranno trascurate le implicazioni ideologiche di una siffatta operazione (anche se i possibili riferimenti al contesto neroniano saranno trattati con cautela).

79 Cfr. Connors 1998, 139: «Why did Petronius end his poem with an allusion to the end of Lucan's? Again, as was the case for the Troy poem, his purpose surely had nothing to do with allowing us to date the composition of his novel or its parts».

80 Narducci 2002, 11 nega un riferimento alle "difficoltà politiche" del trattare il tema della guerra civile in *Sat.* 118 («un argomento del tutto 'lecito', per quanto difficilissimo da trattare dal punto di vista letterario»). Narducci 2002, 14 ventila la possibilità che l'attacco letterario a Lucano fosse fatto per compiacere Nerone, ma considera «gratuita» questa ipotesi, sostenuta soprattutto da Sullivan.

81 Si ricordi, per esempio, l'idea che Petronio non potesse conoscere materiali inediti della *Pharsalia* prima della morte di Lucano perché tra i due non correva buon sangue (per questo sarebbe stato escluso da sue eventuali recitazioni ecc.). Si pensi, ancora, alla faida postulata da Sullivan.

Come si è visto, l'incertezza cronologica ha indotto diversi studiosi a dubitare che Petronio conoscesse tutta l'opera lucanea. Senz'altro i primi tre libri della *Pharsalia* (e in particolare, ovviamente, il primo) hanno un ruolo determinante. Fondamentale appare però il confronto anche con altri punti cardine del poema lucaneo, quali per esempio l'episodio di Eritto nel sesto libro. In questo lavoro prescindereò da limitazioni imposte da più o meno probabili ipotesi cronologiche, proponendo confronti dal complesso della *Pharsalia* funzionali a dimostrare in che misura Petronio possa aver colto il lascito strutturale (e "destrutturante") dell'epica lucanea. Più che nudi elenchi di paralleli, spesso poco convincenti e cogenti (un approccio tutto "quantitativo" invalso nella bibliografia sul tema e oggetto di giuste critiche: vd. George 1974), si cercherà di mettere a fuoco la "qualità intertestuale" del legame con la *Pharsalia*.

3.2. Il rapporto con l'epica flavia e le proposte di datazione bassa

Nella dibattuta questione della datazione bisogna considerare, infine, l'ipotesi di una collocazione successiva all'età neroniana⁸². Se, soprattutto dopo lo studio di Rose 1971, è generalmente accettata l'identificazione dell'autore del romanzo con Petronio, cortigiano di Nerone e suo *elegantiae arbiter*, René Martin, in diversi suoi contributi (1975; 1999, 6-10; 2000; 2006; 2009; 2010), è tornato a sostenere una datazione bassa dell'opera. Nel suo primo lavoro sul tema, ipotizza una collocazione nell'età flavia sulla base di alcune somiglianze del poemetto con i *Punica* di Silio Italico, di cui Petronio proporrebbe un *pastiche* con intento parodico⁸³. Nei contributi successivi lo

82 Per un generale inquadramento sulle più recenti proposte di datazione bassa cfr. Harrison 1999, xvi, Vannini 2007, 85-92 e Völker-Rohmann 2011, 660. Anche se a questi fini sono stati utilizzati altri elementi dell'opera petroniana, mi limito qui alla discussione del *Bellum*, che pure ha giocato un ruolo di primo piano nella questione, soprattutto a partire da Martin 1975. L'ipotesi di una datazione postneroniana non è certo una novità degli ultimi decenni: si vedano gli studi qui citati per una storia del dibattito.

83 Ecco i punti di contatto evidenziati da Martin: ingresso degli inferi, collocato nei dintorni di Pozzuoli (*Bellum* vv. 67-69 con Sil. 13, 385-386; 424-427); descrizione e attraversamento delle Alpi (*Bellum* vv. 144-150, 196-198, 201-206 con Sil. 3, 479-484; 503-504; 516-517;

studioso tende ad abbassare ulteriormente la datazione all'inizio del II sec. d.C. e postula come autore un liberto di nome *Encolpius* citato da Plinio il Giovane nell'*Epist.* 8, 1 (*"Petronius Arbiter"* sarebbe pseudonimo ispirato al ritratto di Petronio negli *Annales* tacitiani).

Tale ipotesi ha riscosso discreto successo, specialmente in ambito francese, e sta ricevendo apprezzamenti sempre crescenti, soprattutto nelle indagini del rapporto del *Satyricon* con il romanzo greco, altra questione molto dibattuta⁸⁴. Fra i fautori di una datazione bassa si segnalano gli studi di Flobert 2006 e Ripoll 2002 dedicati al *Bellum*. Mentre Flobert tende ad accogliere *tout court* la tesi di Martin, osservando anche diversi punti di contatto con Stazio,

4, 4-5); il terrore a Roma (*Bellum* vv. 209-230 con Sil. 4, 1-3; 18-19; 27-31); la teomachia (*Bellum* vv. 245-246, 264-272 con Sil. 9, 287-297).

84 In Martin 2006 si può trovare una rassegna degli studiosi che hanno raccolto la sua "sfida" di una datazione bassa. Apprezzamento per la proposta già negli studi di Beck (1979, 244-245 n. 23; 1982, 207-208 n. 4). Oltre a Flobert (2003, 2006), cfr. anche Yeh 2007 (vd. "Datation du *Satyricon*" nell'indice), che propone alcune somiglianze fra la metrica del *Bellum* e Silio (per quanto ponderoso lo studio di Yeh si rivela spesso poco affidabile). L'identificazione dell'autore con l'Encolpio citato da Plinio il Giovane è accettata da Flobert e Ratti (2011, 2015); sulla possibilità che l'autore del *Satyricon* conosca l'epistolario di Plinio vd. anche Pepe 1958 e Roth 2017 (*contra* Whitton 2019, 42 n. 118: «Someone is imitating in *Ep.* 6.20.19 - *Sat.* 115.6, and no good reason has been given to make it Petronius»). Ripoll (2002, 2011) preferisce una datazione nell'età flavia (83-85 d.C.). Soubiran 2007 propone una datazione dopo Plinio il Vecchio sulla base di un discutibile confronto fra l'*incipit* del *Bellum* e un passo della *Naturalis historia*. Sul rapporto col romanzo greco e il problema della datazione Laird 2007, Henderson (Jeffrey) 2010, Holzberg 1998, 99, Holzberg 2005, 52-53, Holzberg 2009, 107-109, Hofmann 2014, 98-100. S. Harrison (*per litteras*) non considera il rapporto col romanzo greco un argomento decisivo per una datazione bassa (cfr. Bowie 2003), ma non esclude che «the *Satyricon* may be like the *Octavia* as a Flavian text looking back on Neronian issues while they are still relatively fresh and topical». König-Whitton 2018, 14 n. 63 citano il *Satyricon* come esempio emblematico dei «potential hazards of 'periodised' interpretation», un importante problema metodologico, troppo spesso sottovalutato. A riguardo cfr. anche Vessey 1991-1993, 149 e Laird 2007, 161 («Calling the *Satyricon* 'Neronian' [...] is not just to date the work, but to characterise it in a very particular way, which may obscure its place in less parochial panoramas of ancient literary and cultural history»). Sul «power of anonymity» del/nel *Satyricon* cfr. Geue 2019, 201-234.

Ripoll mette in discussione i paralleli con Silio⁸⁵, riconoscendo tuttavia le affinità fra il *Bellum* e l'*epos* flavio, che combina tradizione e innovazione, tratti virgiliani e lucanei. Su questa base Ripoll avanza l'ipotesi che Petronio stia criticando la tendenza rappresentata da *Tebaide* e *Punica* e che l'opera sia dunque da collocare nell'età flavia⁸⁶.

Non è questa la sede per rivedere sistematicamente gli argomenti a favore di (o contro) una datazione bassa del *Satyricon*. Vero è che, a questo riguardo, si possono rilevare alcune forzature nei sostenitori dell'ipotesi tradizionale. Per esempio, per limitarci al *Bellum* e a *Sat.* 118, Courtney 2001, 8, valorizzando anche i contatti con Seneca, afferma:

The discussion of Lucan's epic technique in 118 raises one topic, namely his exclusion of the traditional epic gods, which does not seem to have remained a live issue for long (at least the Flavian epic poets declined to follow him).

Sorgono spontanee alcune obiezioni a questa osservazione. Almeno le citate accuse a Lucano (esclusione dell'apparato divino tradizionale, "non poeticità") sembrano essere particolarmente durature, se le ritroviamo in Quintiliano, Marziale e addirittura Servio; anzi, proprio dal confronto con questi giudizi (tutti successivi alla scrittura del *Satyricon*, se si segue la datazione tradizionale) si è indotti a ipotizzare un riferimento implicito a Lucano nelle pa-

85 In generale, la critica di Ripoll in questo senso appare convincente (vd. anche Daviault 2001). Unica, parziale eccezione potrebbe essere il passaggio delle Alpi, un evento che nel *Bellum* riceve grande enfasi e viene trattato estesamente (non così nella *Pharsalia*). Si potrebbe pensare che proprio la trattazione siliana abbia ispirato Petronio – un'eventualità che Ripoll non esclude. Anche questa resta però un'ipotesi. Forse il tema di "Cesare sulle Alpi" era diffuso nell'antichità. Soprattutto, questo evento della guerra civile si carica di un particolare significato ideologico-letterario (Cesare come nuovo Annibale). Vd. il cap. 4.

86 Ripoll 2002 postula una datazione verso gli anni 83-85 d.C., il che lo porta a ipotizzare una reciproca influenza fra poesia flavia e Petronio: questi avrebbe potuto conoscere al più la prima triade di *Punica* (quindi anche il passaggio delle Alpi) e *Tebaide*; Silio e Stazio, per contro, potrebbero essere stati influenzati dal *Bellum* (vd. in part. la figura di Plutone in apertura di *Theb.* 8).

role di Eumolpo. Inoltre si ha l'impressione che Courtney stia cercando di "dilatare i tempi", quasi i poeti dell'età flavia non siano stati toccati dal dibattito sulla *Pharsalia* (giova ricordare che Stazio era di poco più giovane di Lucano, Silio era probabilmente più vecchio).

Al di là di queste obiezioni, resta pur sempre vero che una presa di posizione così diretta sull'*epos* lucaneo quale quella di 118 risulterebbe particolarmente efficace nel contesto dell'età neroniana. Un così evidente riferimento all'opera di Lucano, abbinato al nome dell'autore per come è trasmesso dai testimoni più affidabili (*Petronius Arbiter*⁸⁷), rende attraente l'identificazione con l'*elegantiae arbiter* attivo alla corte di Nerone. Altrimenti, con la maggior parte dei sostenitori della datazione bassa, bisognerebbe postulare che uno scrittore successivo all'età neroniana (fine I o inizi II sec.) abbia deciso di adottare come pseudonimo il nome del personaggio neroniano (dopo la lettura del famoso ritratto contenuto negli *Annales* tacitiani)⁸⁸, inserendo nella narrazione alcuni elementi che potessero suggerire obliquamente un legame proprio con l'epoca di Nerone – un'ipotesi non del tutto persuasiva: se così fosse, ci si aspetterebbe, io credo, un legame ancor più ostentato con l'età neroniana⁸⁹.

In ogni caso, quanto di positivo è stato detto per la tanto vituperata tesi di Grimal (Lucano imita Petronio) vale anche per le proposte di datazione bassa: tali ribaltamenti cronologici hanno un valore euristico che non va affatto sottovalutato. Riguardo il *Bellum*, Martin e seguaci hanno indagato il rapporto con l'epica flavia, che in precedenza aveva ricevuto scarsa considerazione. Fra l'altro, si ha l'impressione che le potenzialità di una esplorazione in questa direzione (Petronio imita l'epica flavia) non siano state sfruttate ap-

87 Vd. Müller¹ 1.

88 Non così Ripoll 2002, 183-184, che, come detto, postula una datazione precedente alla pubblicazione degli *Annales* e nega qualsiasi rapporto fra il *Petronius Arbiter* autore del *Satyricon* e il Petronio *elegantiae arbiter* cortigiano di Nerone.

89 Il *Bellum* non sarebbe certo l'unico elemento utile per sostenere una datazione neroniana, ma risulta senz'altro uno dei più importanti (cfr. ad es. Holzberg 2005, 52-53, pure possibilista su una datazione bassa: «If we are looking for a reasonably reliable indication that the *Satyricon* was written during Nero's reign, then we quite possibly have one in Petronius' allusions to the epic and tragic poetry of his age»).

pieno. Ci si è limitati per lo più a un discorso superficiale e meramente strumentale (il rapporto imitativo come sostegno alla datazione bassa) e, anche qui, alla comoda etichetta di “parodia” (vd. la formula di Martin: il *Bellum* come parodia dei *Punica*), senza ricercare il senso profondo di questa possibile dinamica imitativa e un suo inquadramento nell’evoluzione dell’epica latina⁹⁰.

In questo contesto le intuizioni di Ripoll appaiono più stimolanti. Il critico francese, ridimensionando l’idea di un intento parodico (il ridicolo cadrebbe sul personaggio, più che sul poemetto in sé, e servirebbe ad esprimere una critica alla tendenza epica “virgiliano-lucanea”), ha attirato l’attenzione soprattutto sulle somiglianze strutturali fra epica flavia e poemetto di Eumolpo. Basti citare un paio di aspetti di cui ci occuperemo. Significativo appare, in primo luogo, il rapporto con l’apparato divino staziano (il protagonismo di Dite in *Theb.* 8, il ruolo delle personificazioni e delle forze infernali). Inoltre, nell’attraversamento delle Alpi dei *Punica* emerge un’interessante prospettiva per indagare il carattere gigantomachico dell’eroe epico dopo Lucano e le conseguenti ripercussioni a livello di *Götterapparat*. In questo senso credo che il *Bellum* vada considerato (e interpretato) come uno *specimen* di *epos* postlucaneo, che sull’epica di Lucano offre una riflessione importante – se poi sia davvero da scartare categoricamente la possibilità che i poeti flavi si ispirino al poemetto di Eumolpo è questione che toccheremo nel corso della trattazione⁹¹.

90 Come si rapporterebbe un Petronio postneroniano con i modelli di età flavia? Quali elementi ne assimilerebbe/rielaborerebbe? Come li farebbe “interagire” con il modello lucaneo? Nel complesso, che quadro punterebbe a offrire dell’epica postlucanea? Queste sono domande di rado prese in considerazione (con qualche parziale eccezione, vd. Ripoll). Seppur, come detto, io propendo per la datazione neroniana, il mio approccio sulla cronologia è diverso, più aperto (soprattutto alla possibilità che i poeti epici di età flavia imitino Petronio) e insieme aporetico, ma credo (e spero) di poter offrire spunti di riflessione anche a chi vorrà indagare l’intertestualità del *Bellum* partendo dal presupposto di una datazione postneroniana.

91 Vd. cap. 3 § 5. Da segnalare anche un’altra tendenza, più isolata, che valorizza la formazione letteraria di Silio in età neroniana. Baldwin 1981, 137-138 ipotizza che il Petronio neroniano sia entrato in contatto con la produzione poetica di Silio. Wilson 2013, 15-16 considera l’*epos* siliano più affine al contesto dell’età neroniana che a quello dell’età flavia,

In conclusione, le proposte di datazione bassa rappresentano contributi di grande interesse, ma la questione resta fondamentalmente incerta e scivolosa. Sebbene io propenda per la tradizionale datazione neroniana, è mia intenzione adottare un approccio più generale e ad ampio spettro. Nell'incertezza della questione cronologica e dunque della possibilità di un rapporto imitativo, la domanda che a mio parere si impone è soprattutto la seguente: che cosa ha da dirci il *Bellum civile* di Petronio nel contesto dell'evoluzione dell'epica latina dopo la *Pharsalia*?

anche sulla base dei principi esposti in *Sat.* 118. L'idea di una genesi neroniana dei *Punica* appare alquanto azzardata, ma certo molto istruttivo è l'approccio di fondo, aperto a scenari più fluidi fra età neroniana e flavia, contro le rigidità tipiche della periodizzazione letteraria, di cui (un po' paradossalmente) rischiano di restare vittime anche le ipotesi di una datazione bassa del *Satyricon*.

CAPITOLO 2

DÈI, *SIGNA* E PROFEZIE

ALLE SOGLIE DELLA GUERRA CIVILE

In una ricerca che si proponga di indagare i *deorum ministeria* di Eumolpo con un approccio intertestuale, punto di partenza obbligato sono quei testi che, esattamente come il *Bellum*, affrontano lo spinoso tema del ruolo della divinità alle soglie della guerra civile. Nella tradizione poetica latina, questo tema appare sempre legato alla componente profetica e soprattutto ai cataloghi di *signa* che preannunciano l'imminente conflitto. Gli *omina* sono un immancabile ingrediente che scandisce le fasi delle guerre civili non solo nei testi poetici, ma anche nelle testimonianze storiografiche a noi pervenute, un punto di contatto fra poesia e *historia*, non a caso sfruttato tanto da Lucano quanto da Eumolpo, che da *Pharsalia* 1 prende le mosse¹. Più che il contenuto dei diversi cataloghi di *signa* e la loro contestualizzazione nel panorama delle fonti storiche², rilevante ai nostri fini è il complesso discorso sulla divinità e sulla divinazione che ne deriva. L'apparizione di tali *omina* costituisce un delicato momento di riflessione sulla teodicea (ovvero sulla responsabilità degli dèi nella guerra e sul loro rapporto con l'uomo) e, insieme, sulla con-

-
- 1 Su questo punto torneremo soprattutto nel cap. 4 a proposito degli *omina* che si manifestano al Cesare petroniano. Sui cataloghi poetici di *omina* cfr. Fischbach 1947 (più di recente Février 2006). Sui prodigi nella storiografia cfr. Krauss 1930, Fischbach 1947, 55-62, Nice 1999, Davies 2004. Benché datato, ancora utile il saggio di Neri 1986 (pp. 1981-1999 su Lucano), che si concentra solo sulla letteratura del I sec. d.C. e sul rapporto con l'*Eneide*. Neri (in part. pp. 1975 e 2034) offre fra l'altro un'efficace sintesi sui nodi concettuali più importanti del dibattito sulla divinazione (*omina* come segno di una sventura ineluttabile; *hybris* umana e *procuratio*; fatalismo *vs* provvidenzialismo). Narducci 1974 si sofferma brevemente sulla "contaminazione" di *Georg.* 1, *Met.* 15 e tragedie senecane in Lucano. Sugli dèi e la guerra civile vd. Jal 1962. Sugli *omina* Jal 1963, 238-242. Su divinazione e guerre civili Santangelo 2013 (in part. i capp. 11-12). Mi sono occupato di questi testi (in part. *Georg.* 1, *Met.* 15, *Pharsalia* 1 e *Bellum civile* di Petronio) anche in Poletti 2018, in relazione al concettismo sul campo di battaglia di *Philippi*.
 - 2 Su Lucano e Petronio cfr. Radicke 2004, 193ss., che sottolinea la dipendenza da Livio, e Grimal 1977, 133ss., che cerca di ricostruire l'ipotetico catalogo liviano dietro ai passi di Petronio e Lucano e postula un'altra fonte perduta per spiegare alcune discrepanze. Cfr. Connors 1989, 98-100, Wiener 2006, 148-149.

venzione dell'apparato divino, sul suo senso e sulla sua funzione (soprattutto teleologica) nella narrazione epica.

La prima parte del presente capitolo offre una dettagliata lettura di alcuni testi centrali per l'interpretazione del rapporto fra *Götterapparat* epico e *bellum civile* (*Georg.* 1, *Met.* 15, *Pharsalia* 1-2)³. Da questo coerente “percorso poetico” su dèi, *omina* e profezie agli inizi della guerra civile emergono tensioni che investono le forme epiche tradizionali (e in particolare la teleologia veicolata dal Giove eneadico) – tensioni che il *Bellum* porta al parossismo.

Petronio si inserisce scientemente in questa *lignée*. In *Met.* 15 Ovidio ri-scive gli eventi del finale di *Georg.* 1, la morte di Cesare e i connessi *omina*, “aggiungendo” l'apparato divino tradizionale e reinterpretando gli dèi dell'*Eneide*. Sulla scorta di Ovidio (modello importante per l'operazione petroniana e finora ben poco valorizzato) il *Bellum* si propone di narrare gli eventi di *Pharsalia* 1 (l'inizio della guerra, gli *omina*, le profezie) fornendo un ritratto “in positivo” della teologia oscura di Lucano.

Nell'anticonvenzionale scena deliberativa e nell'opaco catalogo di *signa* del *Bellum* le convenzioni epiche vengono messe in crisi. Sulle divinità petroniane, tutte al di fuori del *pantheon* tradizionale, sembrano influire sia l'“impotenza” degli dèi ovidiani sia la “provvidenza crudele” della *Pharsalia*. In particolare, la breve profezia della Fortuna si ispira alla *Stimmung* catastrofica delle profezie lucanee. Nei richiami intertestuali allo scudo di Enea si profila una sovversione della teleologia virgiliana ed acquistano un'inedita centralità figure divine tradizionalmente marginali (come demoni infernali e personificazioni), che, nel *Bellum*, raccontano lo scontro fratricida dal loro punto di vista. L'egoistica “sete di sangue” delle divinità inferie va contestualizzata nella progressiva indipendenza dell'Oltretomba dall'Olimpo nell'epica latina.

3 La mia lettura non vuole e non può affrontare esaustivamente il problema della rappresentazione del divino nei diversi autori né l'analisi di tutte le trattazioni poetiche di *signa* delle guerre civili. Fra queste si segnalano Hor. *C.* 1, 2, famosa ripresa del finale di *Georg.* 1 (cf. Nisbet-Hubbard 1970, 16-21), l'elegia 2, 5 di Tibullo (in part. vv. 71-78), il finale del primo libro degli *Astronomica* maniliani e Calp. *Ed.* 1, 82-83 (profezia di Fauno). Significativa anche la narrazione della morte di Cesare in Ovid. *Fast.* 3, 697-710, in cui, come in *Met.* 15, si allude al “côté divino” della vicenda terrena (cfr. Poletti 2018, 111-113).

L'Eritto lucanea e il suo punto di vista sulla guerra civile sono una chiara fonte di ispirazione per il racconto del *Bellum*, condotto da una prospettiva infernale. Petronio costruisce questo *furor* sanguinario (e la sua caricaturale terminologia “culinaria”) su una trama allusiva che analizzeremo nel dettaglio.

Nel *Bellum* Giove si limita a una laconica apparizione: una folgore, *signum* che provoca la fuga di Dite. Tale tributo ai tradizionali rapporti di forza risulta paradossale, perché il sommo dio dell'epica si ritrova a interagire con divinità non convenzionali come l'onnipotente Fortuna. La critica dell'arma-simbolo di Giove è tematica lucreziana e lucanea che Petronio riprende, dando plastica rappresentazione alla crisi del suo *regnum*.

In chiusura del capitolo ci interrogheremo sul rapporto fra la voce narrante del poeta epico e i suoi dèi in questa singolare operazione di reinterpretazione del testo lucaneo. Nella *Pharsalia* la rimozione del *pantheon* tradizionale permette al narratore di dissociarsi da un disegno divino che lui considera *nefas*. Nel *Bellum*, in cui le divinità vengono “reintrodotte”, si riscontra un pieno accordo, a tratti un vero e proprio rispecchiamento, fra il *poeta vesannus* Eumolpo e le sue divinità furenti e sanguinarie.

1. Da Cicerone a Lucano

1.1. La congiura sventata e l'utilità della divinazione (Cic. *De consulatu suo*, fr. 10 Courtney)

La prima attestazione poetica di un catalogo di *signa* (e di un apparato divino) alle soglie di un conflitto civile è in un frammento del *De consulatu suo* di Cicerone, citato in *De divinatione* 1, 17 (fr. 10 Courtney 1993).

Nel primo libro del trattato, Quinto si fa portavoce delle tesi stoiche a sostegno della validità della divinazione al fine di vincere lo scetticismo del fratello Marco; questi, nel secondo libro, sottopone le argomentazioni di Quinto a una critica serrata. Verso l'inizio del suo discorso Quinto cita a suo favore un passo del poemetto ciceroniano, insinuando che il fratello sia in contraddizione con se stesso. Il frammento presenta una serie di *signa*, per lo più

celesti (non a caso a esporli è la musa Urania), che avvennero nel 65 a.C. e nel 63 a.C. e preannunciarono la congiura di Catilina⁴. Un Giove dai tratti scopertamente stoici invia segni premonitori e avverte gli uomini di una catastrofe imminente (vv. 1-10). Questi segni vengono riconosciuti dal console Cicerone (vv. 11-19). La collocazione di una statua di Giove, a lungo rimandata e realizzata proprio sotto il consolato dell'Arpinate, permette di stornare l'evento nefasto: contestualmente, infatti, la congiura viene sventata grazie alla collaborazione degli Allobrogi (vv. 54-65). Il discorso di Urania si conclude con l'esaltazione della *pietas* romana e la lode di Cicerone, dedito all'attività pubblica e agli studi filosofici (vv. 66-78). Il passo appare allineato alla concezione stoica della divinità e della divinazione, soprattutto nei suoi risvolti più ottimistici (provvidenzialismo e utilità dei *signa* per l'uomo). L'armonico rapporto fra divino e umano ritorna anche in un altro punto del *De consulatu suo*, dove Cicerone viene invitato da Giove a prender parte a un *concilium* divino⁵. Nel secondo libro del *De divinatione* Marco demolisce il valore divinatorio dei prodigi⁶ e liquida rapidamente gli *ostenta* citati nel poemetto rifiutandosi di darne conto. Pur non mettendo in discussione che questi siano accaduti, propone una diversa lettura del loro significato e della loro validità scientifica⁷.

4 Sui prodigi in questione cfr. anche la terza *Catilinaria*, 18-21.

5 Ps. Sall. *In Tull. 3* (sui *concilia deorum* ciceroniani cfr. almeno Romano Martín 2009, 181ss., Barchiesi 2009, Volk 2013). Secondo Krostenko 2000, 380-385 Cicerone prenderebbe le distanze dalle scene divine del *De consulatu suo*, in cui viene presentato un suo rapporto personale con la divinità: ciò sarebbe una reazione all'uso strumentale della religione fatto da Cesare (dubbi su questa interpretazione in Wardle 2006, 145 e Volk 2017, 341). Come vedremo, il rapporto fra gli dèi (con i loro *omina*) e Cesare è al centro del finale delle *Metamorfosi* ovidiane.

6 Cic. *Div. 2*, 49ss. verte sugli *ostenta* (ma vd. anche quanto precede *de extis et de fulgoribus*).

7 Cfr. in part. Cic. *Div. 2*, 46. La mossa ciceroniana ha diverse ragioni, *in primis* l'utilitarismo e la *Realpolitik* con cui l'Arpinate ha sfruttato la pratica della divinazione, assai rilevante nella vita politica romana. Senz'altro c'è anche la volontà di non tacciare il fratello di credulità in modo troppo esplicito. A riguardo cfr. Pease 1920-1923, *ad loc.* (seguito da Timpanaro 1988 lxxviii e *ad loc.*, Schiesaro 1997, 78, Ciafardone 2017, 88-94) e Volk 2017, 338-342; vd. anche Feeney 1991, 260 («he [*scil.* Cicerone] reveals [...] his understanding of the *decorum* that governs the various genres of which he is a master»). Sul rifiuto ironico della testimonianza del poemetto Fox 2007, 236-238 e Bishop 2019, 292-296.

L'ottimismo monolitico che caratterizza il poemetto ciceroniano non trova riscontro nelle successive attestazioni poetiche di dèi e *signa* alle soglie della guerra civile (*Georg.* 1, *Met.* 15, *Lucan.* 1 e *Bellum civile* petroniano). Anche queste si riferiscono a conflitti intestini; a differenza di quanto accadde con la congiura di Catilina, tuttavia, non ci fu modo di evitare le guerre civili che travolsero la repubblica romana. Al di là di eventuali modelli perduti, è probabile che i cataloghi in questione reagiscano (in misura diversa, più o meno direttamente) alla narrazione a lieto fine del *De consulatu suo*⁸. Interessante è la possibilità che i poeti siano coscienti della critica al poemetto e alle tesi stoiche sull'utilità della divinazione presente nel secondo libro del trattato⁹. Nessuno di loro fa mancare questo tradizionale ingrediente nella propria opera, né contesta la validità degli *omina*. Viene però contestata la prospettiva provvidenzialistica per mezzo della rappresentazione di una catastrofe che è preannunciata e che non può essere stornata. In definitiva, è tematizzato il seguente dubbio ciceroniano (*Div.* 2, 54):

quae est enim ista a deis profecta significatio et quasi denuntiatio calamitatum? quid autem volunt di immortales primum ea significantes, quae sine interpretibus non possimus intellegere, deinde ea, quae cavere nequeamus?

1.2. I *signa* dopo la morte di Cesare: la teologia ambigua del finale di *Georgiche* 1

Nel finale di *Georgiche* 1, dopo la presentazione dei *signa* meteorologici utili al contadino per la previsione del tempo, si assiste a una rapida transizione verso la descrizione degli *omina* successivi alla morte di Cesare (a partire

8 Mynors 1990, 92 cita la possibilità di un perduto modello enniano (su cui insiste Fischbach 1947, 11-18; 71-75), ma riconosce il ruolo del poemetto ciceroniano.

9 Sul rapporto fra il *De consulatu suo*, il trattato ciceroniano e il finale di *Georgiche* 1 cfr. Setaioli 1975, Schiesaro 1997, 76-79, Setaioli 2005 e Santangelo 2013, 221. Sul *De divinatione* e Lucano vd. in part. Wiener 2006, 160-164 (il poema di Cicerone non è però preso in considerazione). Meno studiata da questo punto di vista la scena ovidiana.

dall'oscuramento del sole), che preannunciarono nuove guerre civili¹⁰. Diverse fonti storiche riportano liste di portenti dopo l'evento in questione¹¹. Il contesto delle *Georgiche* non è ovviamente quello di una narrazione storica, bensì quello di una trattazione sul senso e sull'utilità di questi segni, un contesto che invita a riflettere sul rapporto fra uomo e divinità.

Alcune interpretazioni del finale di *Georgiche* 1 si concentrano sull'idea che gli *impia saecula* (*Georg.* 1, 468) non siano in grado di interpretare i *signa* divini e quindi di evitare la catastrofe del conflitto fratricida. Si giocherebbe dunque sul contrasto con il passo del *De consulatu suo*, ove un Cicerone e un popolo romano *pii* hanno un rapporto armonico con la divinità. In questa prospettiva la concezione stoica della *divinatio* non verrebbe messa in discussione¹². La generazione "punita" con la guerra civile ha senz'altro le proprie colpe, ma nel passo virgiliano questo concetto (l'empietà dei *saecula* impedisce una corretta interpretazione dei portenti, *ergo* le guerre civili) non viene affermato esplicitamente¹³. Piuttosto, si apre un discorso più articolato e sfu-

10 Verg. *Georg.* 1, 464-468 *ille [scil. il sole] etiam caecos instare tumultus / saepe monet frandemque et operta tumescere bella. / ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine textit / impiaque aeternam timerunt saecula noctem.*

11 Che anche Livio includesse nella sua opera un siffatto catalogo sembra suggerito dalla concordanza di Giulio Ossequente (68) e Cassio Dione (45, 17), che riportano portenti in parte simili per il 44 a.C. (cfr. anche Plut. *Caes.* 69, 4-5 con Pelling 2011 *ad loc.*). Secondo Mynors 1990, 92, Dione riferisce i prodigi dell'anno 43 a.C. (così App. *BC* 4, 4; 14); in realtà si allude almeno in parte ad eventi accaduti nel 44 a.C. (vd. Dio 45, 17, 2/6/9). I portenti più importanti sono l'oscuramento del sole e le comete (cfr. Licht-Ramsey 1997, in part. 155-177 e 193-194). Sulla dibattuta relazione fra comete (funeste) e *sidus Iulium* cfr. Licht-Ramsey 1997, 140-144, Green 2014, 158-162 (n. 32), Pandey 2018, 51-54.

12 Cfr. Schiesaro 1997, 73-80 (in part. 77 e 79) e Santangelo 2013, 221-225.

13 Merita una menzione il finale del primo libro degli *Astronomica* di Manilio sui *signa* celesti annunciatori di disgrazie, ispirato a *Georg.* 1 (Landolfi 1990, Nauta 2018, 133-134). Il poeta riprende il tema della *miseratio* della divinità per un'incombente catastrofe (Manil. 1, 874-875 *deus instantis fati miseratus in orbem / signa per affectus caelique incendia mittit*; cfr. il sole delle *Georgiche*). Qui una certa enfasi è posta sulla ricezione dei *signa*: v. 905 *saepe domi culpa est: nescimus credere caelo* (un elemento in contraddizione con il fatalismo sostenuto di norma dal poeta: cfr. Glauthier 2017, 295-296, con bibliografia). Subito dopo questo monito, Manilio menziona gli *incendia caeli* che precedettero la battaglia di Filippi e la lunga serie di guerre civili (vv. 906-926; vd. Poletti 2018, 105-107). Su Manilio e le guerre civili

mato, in cui il sistema dei *signa* meteorologici fino a quel punto proposto da Virgilio subisce una brusca ricontestualizzazione ed è venato da ambivalenze che coinvolgono parimenti umano e divino¹⁴.

Quanto espresso poco prima su senso e funzione dei *signa* – la loro utilità per l'uomo accorto (*pius?*), il loro essere manifestazione di una *providentia* divina (cfr. in particolare *Georg.* 1, 351-355) – in questo nuovo contesto sembra passare in secondo piano. In altre parole, se non si mette in discussione la validità e la veridicità dei *signa* (*Georg.* 1, 463-464 *solem quis dicere falsum / audeat?*), questi non sono più presentati come strumento per prepararsi adeguatamente al futuro, bensì come segni premonitori di una catastrofe ineluttabile.

Tali *signa* “perversi”, inoltre, sembrano avere qualcosa da dire non solo sulle responsabilità umane: che cosa ci dicono sugli dèi da cui sono inviati? La domanda resta senza risposta, o meglio, si propone una risposta ambivalente e decisamente inquieta. Si inizia col ritratto del sole che, *miseratus Romam*, annuncia l'imminente punizione cui sono destinati gli *impia saecula* (Verg. *Georg.* 1, 466-468); si conclude (*ergo*) con il tremendo invero dei segni premonitori, l'abominevole strage fratricida di *Philippi*, un *piaculum* che i *superi* non hanno reputato *indignum* – così si lamenta il poeta¹⁵. In questo panorama incerto il primo libro delle *Georgiche* si chiude con la preghiera che gli dèi permettano all'altro *Caesar*, Ottaviano, di porre fine ai disastri delle guerre civili (Verg. *Georg.* 1, 498-501), in un mondo *ubi fas versum atque nefas* (Verg. *Georg.* 1, 505).

Volk 2009, 166-167.

14 Cfr. Thomas 1988 (in part. le note a *Georg.* 1, 351 e 466 e l'introduzione al finale del libro) e Perkell 1989, 158-162.

15 Verg. *Georg.* 1, 491-492 *nec fuit indignum superis bis sanguine nostro / Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*, con Lyne 1999, 173, 176-178, Gale 2000, 34-35 e Thibodeau 2011, 185. Ai vv. 501-502 si parla della necessità di espiare i *periuria Troiae*: *satis iam pridem sanguine nostro / Laomedontae luimus periuria Troiae* (la possibile valenza polemica di questa affermazione sembra essere quasi esplicitata da Stazio nelle accuse di Creonte ad Eteocle: Stat. *Theb.* 11, 272 “*sat tua non aequis luimus periuria divis*”).

1.3. I *signa* prima della morte di Cesare: *miseratio* degli dèi, *Iuppiter legens* e dominio dei *fata* in *Metamorfosi* 15

Nel finale delle *Metamorfosi* ovidiane, nell'imminenza dell'assassinio di Cesare, Venere non riesce a trattenere la propria costernazione¹⁶. I *superi* partecipano al suo dolore e mandano *signa*, ma non possono influire su quanto deciso dalle Parche e dal fato¹⁷. Interviene Giove a spiegare che i *fata* non possono essere mutati e a confortare Venere con quanto ha potuto leggere nell'«archivio del mondo» (*rerum tabularia* [tr. G. Chiarini]), custodito nella dimora delle Parche¹⁸: la prossima divinizzazione di Cesare, l'avvento di Augusto (questi vendicherà la morte del padre adottivo, porrà termine alle guerre civili e ristabilirà finalmente la pace) e la sua futura apoteosi. Il passo in questione si presenta come un panegirico dell'imperatore, con l'apparato divino epico piegato a tal fine. Sotto la superficie encomiastica si nascondono diverse problematichità, rilevate soprattutto a partire dal capitolo ovidiano di *The Gods in Epic* di Denis Feeney. Questi, in estrema sintesi, ha letto la divinizzazione e l'annessa scena come una riflessione sull'appropriazione del divino da parte dell'imperatore e, per questa via, come una forma di decostruzione dell'apparato divino epico. Si possono mettere in luce ulteriori spunti in questo senso, integrando il passo nella storia della rappresentazione degli *omina* e

16 Ovid. *Met.* 15, 760-765 *ne foret hic [scil. Ottaviano] igitur mortali semine cretus, / ille deus faciendus erat; quod ut aurea vidit / Aeneae genetrix, vidit quoque triste parari / pontifici letum et coniurata arma moveri, / palluit et cunctis, ut cuique erat obvia, divis / [...] dicebat [...]* (quod ut ... vidit sembra suggerire che Venere abbia contezza della necessità della divinizzazione: cfr. Wheeler 2000, 141, Pandey 2018, 76-77).

17 Ovid. *Met.* 15, 779-782 *talìa nequiquam toto Venus anxia caelo / verba iacit superosque movet; qui rumpere quamquam / ferrea non possunt veterum decreta sororum, / signa tamen luctus dant haud incerta futuri;* 799-801 *non tamen insidias venturaque vincere fata / praemonitus potuere deum, strictique feruntur / in templum gladii.*

18 Ovid. *Met.* 15, 807-815 *talibus hanc genitor: "sola insuperabile fatum, / nata, movere paras? intres licet ipsa sororum / tecta trium: cernes illic molimine vasto / ex aere et solido rerum tabularia ferro, / quae neque concussum caeli neque fulminis iram / nec metuunt ulla tuta atque aeterna ruinas: / invenies illic incisa adamantis perenni / fata tui generis. legi ipse animoque notavi / et referam, ne sis etiamnum ignara futuri"*.

della provvidenza divina (e della teleologia epica) alle soglie della guerra civile, di cui le *Metamorfosi* costituiscono un capitolo importante¹⁹.

A livello strutturale Ovidio si riallaccia al finale di *Georgiche* 1 (con il momento dell'uccisione di Cesare e i connessi *omina*) e all'incontro fra Venere e Giove in *Eneide* 1, con la famosa profezia ivi contenuta (*Aen.* 1, 257-296). In entrambi i testi spicca la figura di Ottaviano/Augusto, colui che porrà fine alle lotte intestine – una fine auspicata in *Georgiche* 1 e certa in *Eneide* 1²⁰. Almeno nelle linee fondamentali Ovidio pare aver integrato le inquietudini del Virgilio georgico nel disegno ottimistico dell'*Eneide*. Dal confronto con le *Georgiche* emerge innanzitutto la diversa dislocazione dei *signa*, che nelle *Metamorfosi* si manifestano prima della morte di Cesare. Ovidio ha senza dubbio presente gli *omina* precedenti all'assassinio del dittatore attestati da diverse fonti (così come la riflessione filosofico-moralistica sul tema: vd. *infra*), ma sarebbe rischioso ridurre l'anticipazione ovidiana alla mera volontà di attenersi a questo dato "storiografico"²¹: tali *omina* hanno una natura diversa da quelli riportati nelle *Metamorfosi*, al di là di qualche sporadica coincidenza²². Il catalogo dei *signa* ovidiani mostra affinità soprattutto con quello delle *Georgiche*, che il poeta di Sulmona reinterpreta sensibilmente. Non la nuova fase della guerra civile, non la battaglia fratricida a Filippi, bensì l'imminente dipartita di Cesare è la tragedia che i *signa* preannunciano²³. Al *nec fuit indignum*

19 Oltre al citato Feeney 1991, 210-220, c'è una ricca bibliografia: Schmitzer 1990, 286-292, Tissol 1997, 189-191, Hardie 1997, 189-195, Salzman 1998, 330-332, Wheeler 2000, 137-144, Hill 2002, 145-151, Hardie 2002, 201-206, Colafrancesco 2004, 75-83, Urban 2005, 151-159, Clement-Tarantino 2010, Feldherr 2010, 69-79, Gladhill 2012, Cairo 2013, Chaudhuri 2014, 111-115, Lenzi 2015, 146-170 (da cui traggo l'espressione "*Iuppiter legens*" del titolo del paragrafo). Sull'episodio ovidiano e il *sidus Iulium* vd. Green 2014, 151-172 e Pandey 2018, 74-78.

20 La preghiera finale di *Georg.* 1 viene imitata in Ovid. *Met.* 15, 861-870. Sull'identificazione del *Caesar* a *Aen.* 1, 286 vd. Dobbin 1995 e Harrison 1996.

21 Sull'accordo con la storiografia vd. Schmitzer 1990, 285-286 e Urban 2005, 146.

22 Bömer 1969-2006 a Ovid. *Met.* 15, 780-782: «Was Ovid zum Thema zu sagen hat, sieht ganz anders aus».

23 Cfr. Hardie 2015 a Ovid. *Met.* 15, 782: «Con questa ristrutturazione della cronologia Ovidio è in grado di sminuire l'importanza della guerra civile (ma anche del ruolo di Ottaviano come salvatore)».

superis di Virgilio (*Georg.* 1, 491) i *superi* ovidiani fanno eco che la tragedia non è il *bellum civile*, ma il cesaricidio. In Ovidio la (doppia) strage di Filippi si trasfigura anzi in un evento “positivo”, una tappa dei trionfi di Ottaviano citati da Giove nella sua profezia, con una rilettura celebrativa del concettismo delle *Georgiche* su *Philippi* come doppio di *Pharsalia*²⁴: il sommo dio descrive il cesaricidio (ovvero la divinizzazione di Cesare) e le seguenti guerre civili come momenti necessari per l’affermazione del *divi filius*²⁵. Tutto ciò appare coerente con il carattere encomiastico del passo e con l’esplicitazione del successo di Augusto, nelle *Georgiche* ancora incerto. Se la morte di Cesare, la sua divinizzazione, la vendetta per il suo assassinio, tutte le guerre civili che ne conseguono sono anelli di una catena di avvenimenti ineluttabili per la piena affermazione del “figlio di Cesare”, l’unico evento degno di *pathos* non può che essere il primo anello di questa catena, l’assassinio del “padre di Augusto”²⁶.

L’apparato divino in cui tali *signa* sono inseriti si configura dunque come una reazione all’oscuro ritratto dei *superi* nelle *Georgiche*. Ovidio rappresenta gli eventi cui allude Virgilio proprio dal punto di vista degli dèi. Il suo brano, pertanto, vuole essere una risposta alla domanda che il Mantovano ha lasciato aperta, non senza ambiguità e inquietudini. Tale operazione permette di raffigurare le “premesse divine” della morte di Cesare (e dell’incombente conflitto). Il poeta espande così uno spunto virgiliano (*Verg. Georg.* 1, 466 *ille [scil. il sole] etiam extincto miseratus Caesare Romam*) presentando gli *omina* come

24 *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* – Ovid. *Met.* 15, 823-824 *“Pharsalia sentiet illum, / Emathique iterum madefient caede Philippi”* (su questo enigmatico passo vd. Clément-Tarantino 2010, 20-22, Gladhill 2012, 9-10, Poletti 2018, 99-105).

25 Döpp 1968, 225 n. 3: «Während es Virgil schmerzlich empfindet, daß die Götter dem Blutvergießen nicht wehren [...], läßt Ovid, dem es um die Siege geht, die Götter Augustus’ Verbündete sein». Utili elementi sulla scena ovidiana come risposta al Virgilio georgico in Gladhill 2012.

26 Sull’ironica “terminologia biologica” del rapporto Cesare-Augusto (Ovid. *Met.* 15, 758 *genuisse*; 819 *natus suus*; importante lo snodo dei vv. 760-761 *ne foret hic igitur mortali semine cretus, / ille deus faciendus erat*) si è molto insistito: cfr. almeno Feeney 1991, 211-214 e, recentemente, Pandey 2018, 77.

manifestazione della *miseratio* degli dèi – una *miseratio* che, nelle *Metamorfosi*, non sembra riguardare Roma e i Romani, bensì il singolo Cesare²⁷. Come nelle *Georgiche*, la catastrofe non può essere stornata e non entra in gioco la capacità (o l'incapacità) degli uomini di interpretare tali *signa*. Anzi, il punto di vista umano resta fuori dal focus dell'autore. Ovidio propone una netta dissociazione fra i *decreta* del fato e le divinità olimpiche. Queste mandano i loro *praemonitus* (cfr. anche Ovid. *Met.* 15, 785 *praemonuisse nefas*), ma non possono *insidias venturaque vincere fata* (v. 799), non possono influire sul corso degli eventi e, di fatto, si limitano ad assecondarlo. Ciò dissipa ogni ombra circa la responsabilità dei *superi* nelle disgrazie stabilite dal fato, ma comporta anche la loro sostanziale impotenza (vedi il ritornello *non possunt, non potuere*)²⁸. Inseriti in un apparato divino del genere, i *signa* rivelano un certo grado di inutilità: gli dèi possono anche avere pietà del genere umano e cercare di avvertire gli uomini, ma tutti i loro sforzi sono vani.

Il problema della divinazione prima della morte del dittatore è attestato in diverse fonti, le quali, seppur con varie sfumature, ne danno un'interpretazione fatalistica²⁹. Già nel *De divinatione*, pochi mesi dopo le idi di marzo, Ci-

-
- 27 «I presagi sono insieme anticipazioni dei lamentabili eventi in arrivo ed espressione del dolore degli dèi» (Hardie 2015 a Ovid. *Met.* 15, 782). Su tale «privatization» (si passa dalla comunità-Roma a Cesare e Augusto) insiste Feeney 1991, 213-214 in relazione a Nevio e al modello eneadico.
- 28 «Was sind also die Prodigien Ovids? Letztlich sind sie Zeichen der Ohnmacht der Götter» (Fischbach 1947, 65). Concetto analogo in Sil. 5, 75-76 (prima della battaglia del Trasimeno) *heu vani monitus frustraue morantia Parcas / prodigia! heu fatis superi certare minores!* (cfr. anche prima di Canne: 9, 1-2 *turbato monstis Latio cladisque futurae / signa per Ausoniam prodentibus irrita divis* [...]). A riguardo vd. Fischbach 1947, 67-69, Schubert 1984, 118-119, Neri 1986, 2034-2035, Feeney 1991, 306, Chaudhuri 2014, 214-216.
- 29 Manil. 4, 59-62 *totiens praedicta cavere / vulnera non potuit [...] possent ut vincere fata* («inversione» di Ovid. *Met.* 15, 799-800: vd. Hardie 2015 *ad loc.*); Vell. Pat. 2, 57 (con opposizione *dei-fata*); Val. Max. 1, 7, 2 [...] *ab hoc tantummodo impendentem mutationem status cognosci, ab illo etiam differri dii immortales voluerunt, ut aliud caelo decus daretur, aliud promitteretur*; Plut. *Caes.* 63, 1 (su cui Pelling 2011, 465-467); App. *BC* 2, 16, 116; Cass. Dio 44, 18, 3. Sui prodigi prima della morte di Cesare vd. Montero 2000 e Santangelo 2013, 236-240. I tratti encomiastici del racconto di Valerio Massimo (sul sogno di Calpurnia, trascurato da Cesare, e quello di Artorio, cui invece Ottaviano credette) offrono un interessante punto di confronto con Ovidio: cfr. Wardle 1997, in part. 342-343 e Wardle 1998, 219-221

cerone fa dire a Quinto (1, 119): “*quae quidem illi [scil. Cesare] portendebantur a dis immortalibus, ut videret interitum, non ut caveret*”³⁰. Ovidio si inserisce consapevolmente in questa tradizione, rappresentando il *côté* divino sotteso ai portenti e dissimulando possibili elementi anticesariani³¹. La noncuranza di Cesare viene sottaciuta (non senza una certa dose di ironia: i *signa* sono rivolti soprattutto a lui), così come viene eliminato qualsiasi cenno alla sfera umana, in contrasto con la stretta comunicazione (quasi collaborazione) fra umano e divino nel *De consulatu suo*. Nella versione ovidiana centrale è il tentativo di raffigurare un rapporto armonico fra Cesare e i *superi* contro il disegno del

(«[...] for V[alerius] Caesar's death is willed by the gods, but he apportions no blame to them because the long reign of Augustus was in waiting»). Il discorso ovidiano, con la sua distinzione fra dèi e fato, è ovviamente più sottile.

- 30 Secondo Pease 1920-1923, 311-312, una tale affermazione in bocca a Quinto è affine a tante obiezioni che gli muoverà Marco («inconsistency of a belief in fate with belief in divination»: cfr. *Div.* 2, 12-26, 54; *Nat. deor.* 3, 14) e sarebbe un'aggiunta ciceroniana alle fonti seguite per la costruzione del discorso del primo libro (cfr. anche Schultz 2014, 189). Timpanaro 1988, 320 sottolinea la possibile valenza anticesariana: «Una frase cupamente anticesariana (gli dèi volevano la morte, non la salvezza di Cesare [...]), la quale, però, conferma l'inutilità della divinazione per l'uomo» (per una versione filocesariana del concetto vd. però Val. Max. 1, 7, 3 nella nota prec.). Wardle 2006, 396 propone una lettura più sfumata: «It is possible to understand *ut* as consecutive, and thus the words become an almost wistful reflection on Caesar's death, or at worst a criticism of Caesar for not heeding the divine warning, by one whose career had profited from Caesar's friendship». Guillaumont 2006, 221-222 n. 65 (seguito da Ciafardone 2017, 67-70) sostiene che «cette affirmation [...] ne nous paraît pas inconciliable avec la doctrine stoïcienne: il s'agit en effet d'un événement passé, qui, par le fait même qu'il a eu lieu, a révélé son caractère fatal». Le soluzioni di Wardle e Guillaumont sono certo ingegnose, ma l'affermazione di Quinto sembra proprio suggerire che la fine di Cesare fosse stabilita dagli dèi in modo irrevocabile: si tratta, appunto, di una catastrofe annunciata dai portenti che non si può stornare (cfr. la citata obiezione ciceroniana Cic. *Div.* 2, 54 *quid autem volunt di immortales [...] significantes [...] ea, quae cavere nequeamus?*). Lo scetticismo di Cesare nei confronti della divinazione è motivo attestato in questo e altri contesti: vd. ad es. Svet. *Iul.* 59; 77, 3; 81, 4; Pease 1920-1923, 310, Wardle 2006, 395 (con discussione su *non est in Div.* 1, 119), Wardle 2009, 110 («being neither superstitious nor inappropriately skeptical of traditional forms of cult, Caesar closely approximated to the Roman paradigm»), Santangelo 2013, 107-114, 236-240. Su Cesare e gli *omina* nel *Bellum* vd. *infra* cap. 4.

- 31 Sui possibili sottintesi sovversivi di questa presentazione degli eventi insistono Holleman 1969, 48-49, Hill 2002, 148-149, Joseph 2008, 29 n. 10.

destino che pretende la sua morte, un tentativo che si risolve, da una parte, in una celebrazione del futuro Augusto e di suo “padre” e, dall’altra, in una dichiarazione di impotenza dell’apparato divino epico a favore del dominio dei *fata*³².

Che ruolo ha Giove in questo scenario? Il sommo dio interviene a sancire l’impotenza degli dèi e l’inutilità dei loro *omina*. La differenza fra Giove e le altre divinità è limitata alla diretta conoscenza dei *fata* e alla piena, serena consapevolezza che vano è resistervi. I *signa* possono esprimere un “tentativo di resistenza”, ma è degno di nota che il sommo dio si guardi bene dal lanciare la propria folgore (ingrediente tipico nei cataloghi di *omina*), conscio che *tabularia* [...] / *neque concussum caeli neque fulminis iram* / [...] *metuunt* (vv. 810-812)³³. Tale concezione del rapporto fra Giove e *fatum* (il dio legge i disegni del fato) non è scevra di tratti paradossali: fra i due poli dell’unità stoica si apre una significativa distanza³⁴.

Per comprendere la singolare caratterizzazione di Giove, conviene rivolgersi all’episodio della morte di Sarpedonte in *Iliade* 16, altro modello di Ovidio per questa scena³⁵ e oggetto del dibattito sulla divinazione e sul potere della divinità. Zeus, pur tentato di salvare il figlio, si lascia convincere da Era a non rinviare la morte dell’eroe e manda una pioggia di sangue per onorarlo (v. 460: non a caso un *omen*!). Nel *De divinatione* Cicerone sostiene che la divinazione è inutile se il fato non può essere cambiato, nemmeno dagli dèi; questo, a suo parere, sarebbe il concetto del passo di *Il.* 16³⁶. Anche la ripresa

32 Cfr. per contrasto Cic. *Cat.* 3, 19 (gli aruspici) [...] *bellum civile ac domesticum et totius urbis atque imperi occasum appropinquare dixerunt, nisi di immortales omni ratione placati suo numine prope fata ipsa flexissent*: così sarà e la congiura verrà sventata.

33 Fulmini e saette, soprattutto “a ciel sereno”, sono di prammatica in questi contesti (Verg. *Georg.* 1, 477-478; Lucan. 1, 530; Fischbach 1947, 112-113). La superiore *scientia* di Giove e la sua acquiescenza ai disegni del fato sembrano palesarsi anche in questo dettaglio del catalogo di *signa* ovidiano.

34 Hardie 2015 ad Ovid. *Met.* 15, 813-815: «Una completa separazione fra fato e Giove è presupposta quib».

35 Hardie 2015 a *Met.* 15, 807-842.

36 Cic. *Div.* 2, 25 *si enim nihil fit extra fatum, nihil levare re divina potest. hoc sentit Homerus, cum querentem Iovem inducit, quod Sarpedonem filium a morte contra fatum eripere non posset*. Interessante anche la citazione successiva (*Div.* 2, 25): *hoc idem significat Graecus ille in eam*

virgiliana dell'episodio omerico (Giove ricorda proprio Sarpedonte: Verg. *Aen.* 10, 470-471) è presupposta da Ovidio³⁷. Nell'*Enaide*, davanti alla tristezza di Ercole per l'imminente morte di Pallante, viene ricomposta qualsiasi «contraddizione fra *pronoia* divina e *heimarmene*» e «Giove può solo parlare il linguaggio del fato»³⁸. Il Giove ovidiano certo conosce i disegni del fato (vi si allinea serenamente, non vi resiste), ma in Ovidio si insiste proprio sulla separazione fra divinità e *fata*. Nelle *Metamorfosi* il tema emerge chiaramente già nel discorso di Giove in *Met.* 9, 428-438, in un contesto (ringiovanimento di Iolao e connesso dibattito fra gli dèi) importante per la definizione dell'apparato divino ovidiano e del suo rapporto con il fato, in dialogo intertestuale con diversi modelli (scene divine di *Aen.* 1 e 10, *Il.* 16). Lì si assiste a una vera e propria «confessione di impotenza», una confessione che in *Met.* 15 assume una valenza attuale e più scopertamente politica³⁹.

Tutto ciò ha conseguenze di un certo rilievo sulla componente consolatoria⁴⁰ e (soprattutto) su quella teleologica della profezia di Giove. Ciò che la divinità ovidiana profetizza non è parte di un suo piano ordinatore: la teleologia proposta è qualcosa di posticcio, un'interpretazione di un disegno su cui il dio non esercita giurisdizione. Com'è noto, anche il rapporto del Giove virgiliano coi *fata* contiene diverse ambiguità - evidenti soprattutto se si confronta la profezia di *Aen.* 1 con il concilio di *Aen.* 10⁴¹. Ovidio sta reagendo a queste ambiguità ed è notevole, in questo senso, la differenziazione rispetto

sententiam versus: quod fore paratum est, id summum exsuperat Iovem. Cfr. Timpanaro 1988 *ad loc.* e Barchiesi 1984, 22. Sull'interpretazione ciceroniana, ben testimoniata nelle fonti antiche, cfr. Pease 1920-1923 *ad loc.* Sulla famosa scena iliadica cfr. Pucci 2018, 32-41.

37 Cfr. Hardie 2015 a *Met.* 15, 780-781 e 807-842.

38 Barchiesi 1984, 23.

39 Sulla scena di *Met.* 9 rimando all'illuminante indagine di Galasso 2002. Cfr. anche Lenzi 2015, 109-133.

40 «In quel caso [in *Aen.* 1] [...] si trattava di un argomento che traeva forza consolatoria dall'inevitabile esito trionfale, mentre qui deve rendere accettabile un fatto luttuoso che si vorrebbe evitare» (Galasso 2000, 1605-1606).

41 Sulle ambiguità del Giove virgiliano e il suo rapporto con il *fatum* (si ricordi in particolare il "*fata viam invenient*" [Verg. *Aen.* 10, 113]) cfr. almeno Bianchi 1985, Neri 1986, 1977-1981, O'Hara 1990, cap. 4, Feeney 1991, 137-158, Baier 2010, 116-117, Ahl 2012, Cairo 2013, 166-170.

al referente più diretto della scena, l'incontro fra Giove e Venere in *Aen.* 1⁴². Lì la profezia dota il lettore di uno schema interpretativo fin dall'inizio del poema e in un'epoca mitica, qui arriva alla fine dell'opera e alle soglie della guerra civile⁴³; lì il legame fra Giove e il fato appare particolarmente stretto, qui vengono presentati come entità sostanzialmente separate.

Il rapporto fra il dio e i *fata* nella scena ovidiana è dunque connesso alla definizione del rapporto intertestuale fra il passo delle *Metamorfosi* e l'*Eneide*⁴⁴. Le parole di Giove, che "legge e ricorda" il testo dei *tabularia* (*Met.* 15, 814 "*legi ipse animoque notavi*"), richiamano quelle di Marte al sommo dio circa la divinizzazione di Romolo in *Met.* 14, dove il dio della guerra ricorda la promessa di Giove nel concilio enniano (*Met.* 14, 813 "*nam memoro memorique animo pia verba notavi*")⁴⁵. In *Met.* 15 subentra una relazione più complessa con l'*Eneide*. Il discorso del sommo dio si configura come una sorta di "precisazione intertestuale" circa la profezia di *Aen.* 1 e il suo legame con i *fata*: nelle *Metamorfosi* si specifica che il ricordo deriva da una lettura (e interpretazione) dei *tabularia* del fato. La risposta alla visione pessimistica di *Georg.* 1 e degli *omina* virgiliani passa attraverso la confortante profezia di *Aen.* 1 (si risponde a Virgilio con Virgilio), ma anche attraverso una reinterpretazione del testo che svuota il dio di ogni responsabilità decisionale e direttiva nella narrazione epica: il "ricordo intertestuale" comporta una radicale rinegoziazione del significato e della funzione dell'apparato divino. Il contenuto della profezia di Giove, nella sostanza, non dovrebbe essere quindi nuovo a Venere (questo

42 Sul Giove ovidiano e il rapporto con l'*Eneide* vd. in part. Smith 1994, Tissol 1997, 189ss., Segal 2001, 89-91 (che si sofferma anche sul modello di *Aen.* 12), Feldherr 2010, 69-70, Lenzi 2015, 138-146. Utili spunti sul confronto *Aen.* 1-*Met.* 15 in Galasso 2002, 131-133, Clément-Tarantino 2010, Gladhill 2012 e Cairo 2013. Osservazioni sulla "debolezza" del Giove ovidiano e sulla sua ricezione nell'epica lucanea e flavia in Criado 2011, 267-269 e Criado 2013, 211-212.

43 Su questo punto Barchiesi 2001, 74-75 e Rosati 2001, 41-43.

44 «Jupiter can speak thus because he has read the *Aeneid*» (Barchiesi 2001, 130-131). Cfr. anche Clément-Tarantino 2010 e Hardie 2015 a *Met.* 15, 813-815.

45 Sul rapporto con le parole di Marte cfr. Smith 1994; sulla scena di *Met.* 14 come esempio di autoriflessività intertestuale Conte 1985, 35-37, Hinds 1998, 14-16 e Lenzi 2015, 134-138.

sembra suggerire l'*etiamnum* del v. 815)⁴⁶. Esso si concentra però più diffusamente sul delicato momento della successione fra Cesare e Augusto e dunque sulle guerre civili che portano all'affermazione di quest'ultimo, rileggendo in senso celebrativo la materia del finale delle *Georgiche*. Com'è stato notato, le somiglianze fra le *Res gestae divi Augusti* e il passo in questione possono suggerire che questo Giove "depotenziato" sia ridotto a portavoce di un altro *auctor*, Augusto stesso⁴⁷.

Ovidio rilegge i *signa* oggetto del finale di *Georgiche* 1, svela il piano divino sotteso alla morte di Cesare e risponde all'"enigma teologico" formulato da Virgilio. Nel passo si può cogliere una riflessione sul provvidenzialismo e sull'utilità dei *signa*, sulla teleologia e sul potere del *Götterapparat* epico. Al pessimismo del finale di *Georg.* 1 subentrano i confortanti toni panegiristici ispirati all'incontro fra Venere e Giove di *Aen.* 1, ma l'apparato divino, grazie a un sottile richiamo ai modelli epici e alla discussione filosofica (Giove, gli dèi e il dominio del fato; *signa* e divinazione), ne esce sostanzialmente depotenziato, mentre i *fata* assumono un ruolo preminente. La provvidenza divina, che guida il corso della storia e della narrazione epica, cede il passo all'ineluttabile destino: questo prevede una disgrazia (l'assassinio di Cesare) e a nulla servono gli *omina* mandati dagli dèi. La "teleologia" proposta da Giove rappresenta un'interpretazione consolatoria del corso degli eventi, ma sulla forza del destino egli non esercita alcun potere. Rispetto alle *Georgiche* e all'*Eneide* Ovidio sposta l'enfasi sulle questioni, tutte politiche, dell'assassinio del dittatore e, soprattutto, dell'apoteosi e della successione Cesare-Augusto. La morte di Cesare, la divinizzazione sua e di suo figlio adottivo ridefiniscono in maniera radicale il senso del tradizionale *Götterapparat*. Nel finale delle *Metamorfosi* è resa manifesta la natura "artificiale" degli dèi epici e in special modo di Giove, meri osservatori ed interpreti di una storia già scritta e fuori dal loro controllo. Con la sua risposta alle *Georgiche* (con i suoi *signa* inutili, la sua profezia "posticcia", i suoi dèi impotenti) Ovidio mette a fuoco i para-

46 Ovid. *Met.* 15, 815 "*ne sis etiamnum ignara futuri*". Barchiesi 2001, 131 menziona appunto la profezia di *Aen.* 1; Hardie 2015 *ad loc.* richiama anche lo scudo di *Aen.* 8 («[...] dopo tutto, proprio lei aveva portato il profetico scudo a Enea»).

47 Cfr. Hardie 1997, 196, Hardie 2002, 202-206, Feldherr 2010, 74-75, Clément-Tarantino 2010, 23-25, Poletti 2018, 104-105 e n. 29.

dossi che investono il genere epico nel momento in cui è il *princeps* a (ri)scrivere la storia (più precisamente la storia delle guerre civili), a dettarne l'interpretazione all'apparato divino.

1.4. *Omina* e profezie dopo il passaggio del Rubicone: l'oscura provvidenza crudele di Lucano

In *Pharsalia* 1, dopo la narrazione del passaggio del Rubicone e della paura del popolo a Roma, incontriamo il più lungo catalogo poetico di prodigi a noi pervenuto, che ingloba ed espande qualsiasi trattazione precedente. Al di là dei punti di contatto con le fonti storiche⁴⁸, i *signa* e le profezie nel finale del libro primo (vv. 522-695) vanno letti soprattutto sullo sfondo della chiusa di *Georgiche* 1 e dell'ultima scena delle *Metamorfosi*. Proprio da questi testi, in modo strutturale, il poeta prende le mosse per costruire il suo rivoluzionario *epos* della guerra civile e, in special modo, il suo peculiare apparato divino⁴⁹.

A proposito della collocazione del catalogo, Paul Roche⁵⁰ richiama rapidamente i due precursori di Lucano e osserva:

48 Appiano presenta una lista di portenti in una simile posizione (App. *BC* 2, 36: cfr. Carsana 2007 *ad loc.*). Cassio Dione ritarda il resoconto dei prodigi fino all'arrivo di Pompeo a Durazzo per ragioni narrative (Dio 41, 14), ma afferisce alla medesima tradizione. La testimonianza di Dione, debitamente valorizzata da Radicke 2004, 194 n. 161 (cfr. anche Rambaud 1988 e Wiener 2006, 148), è generalmente trascurata (secondo Fantham 2011, 548 n. 37 i prodigi «are not found in Dio»; Roche 2009, 42 considera l'elenco di prodigi una probabile invenzione lucanea).

49 Sull'intertestualità con le *Georgiche* (e in special modo con il finale di *Georg.* 1) vd. Paratore 1943, Badali 1977, Bocchi 2011, Casali 2011, Nauta 2018, Kersten 2018 (in part. 56-59). Sul rapporto con Ovidio Feeney 1991, 292-298, Esposito 1995, Wheeler 2002, Tarrant 2002, Roche 2009, 25-27, Keith 2011, Watkins 2012. Sulla divinazione in Lucano Wiener 2006, 131-178, Roche 2009, 34-35, Santangelo 2015. Mi concentrerò sulla narrazione di prodigi e profezie di *Pharsalia* 1, ma si tengano presente anche i rapporti dell'elogio di Nerone (e della "teleologia" ivi proposta) con la tradizione panegiristica di età augustea, con Virgilio e Ovidio nello specifico (Wheeler 2002, 369-372, Kersten 2018, 264-312; sul tema torneremo nel cap. 4 § 5).

50 Roche 2009, 319 (cfr. anche pp. 24 e 27).

The “correction” is polemical: the destruction of the dictator is replaced by the destruction of the republic and the implication is clearly that the greater perversion of natural order was Caesar’s invasion of his fatherland rather than his assassination.

Questa osservazione sulla valenza anticesariana di tale “correzione”, rintracciabile in diversi studi su Lucano⁵¹, coglie senz’altro un aspetto importante della questione. Tuttavia, rischia di risultare un po’ troppo generica, appiattendo le differenze fra Virgilio e Ovidio. La morte di Cesare riceve una trattazione e un’enfasi ben diversa nelle *Georgiche* e nelle *Metamorfosi*. Lucano sembrerebbe rispondere più alle *Metamorfosi* che al Virgilio georgico, proprio perché in Ovidio i motivi encomiastici intorno alla dipartita del dittatore sono smaccati e viene proposta una prospettiva ottimistica/consolatoria alle soglie della guerra civile. Se si individuano gli accenti più scopertamente filocesariani di *Met.* 15 come riferimento polemico di Lucano, si potrebbe ipotizzare che la “correzione lucanea” vada letta più precisamente come risposta alla “correzione ovidiana”.

Lucano sembra ribattere alla scena che chiude le *Metamorfosi* (con gli *omina* e la profezia di Giove)⁵² e reagire alla complessa operazione intertestuale messa in atto da Ovidio (l’attualizzazione della profezia di *Aen.* 1 nell’imminenza del conflitto e la concomitante ricollocazione dei prodigi rispetto a *Georg.* 1, finalizzata ad aumentare il *pathos* in occasione della morte di Cesare). Questo ribaltamento di prospettiva, inevitabilmente, stimola il confronto con il finale del primo libro delle *Georgiche*, ove il successo di Ottaviano è auspicato ma non certo, e la sua lode si risolve soprattutto nella preghiera che abbia fine il disordine universale causato dalla guerra civile. In Lucano i pro-

51 Ad es. Feeney 1991, 271 e Narducci 2002, 58-59. Alcuni *omina* lucanei (le comete 1, 526-532; l’oscuramento del sole 1, 540-544; la divisione del fuoco di Vesta 1, 549-552; l’aruspicina 1, 609-629) sono stati interpretati come reazione “anticesariana” al modello virgiliano e ovidiano: Narducci 1974, Narducci 2002, 54-59, Ambühl 2015, 73-75, 78-85, Kersten 2018, 56-57 (Narducci e Ambühl sottolineano anche il rapporto con la tragedia senecana).

52 Uno spunto sul modello ovidiano in Narducci 1974, 99 e Narducci 2002, 142-143 n. 6.

digi avvengono in seguito a un atto umano, di fatto il primo “atto di guerra”: nelle *Georgiche* si tratta dell’uccisione di Cesare, nella *Pharsalia* del passaggio del Rubicone, un’azione bollata come illegale e scellerata dalla *Patria* in lutto (un’eccezionale apparizione divina nella *Pharsalia*)⁵³. Ciò, come è stato suggerito, può rappresentare una forma di polemica con Virgilio, ma è bene ribadire che nel passo virgiliano il *pathos* per la morte di Giulio Cesare e la componente encomiastica nei suoi confronti non trovano spazio significativo (discorso in parte diverso, come detto, per l’altro *Caesar*, Ottaviano). Sia nella *Pharsalia* che nelle *Georgiche* i prodigi preannunciano il *nefas* incombente: lo scontro fratricida⁵⁴. Lucano propone un catalogo di portenti agli albori del conflitto e sposta l’attenzione sulla sua causa prima: da qui guarda a Farsalo, quindi alla morte di Cesare e, infine, a Filippi, con una mossa intertestuale che illumina la pregnante specularità fra i diversi momenti delle guerre civili, fra *Pharsalia* e *Philippi* – una specularità centrale nel poema di Lucano, che trova la sua origine, *in nuce*, nelle stesse *Georgiche* (vd. *infra*).

Un dato ritorna costante: i portenti accompagnano un tragico, ineluttabile corso degli eventi. Nelle *Metamorfosi* gli *omina* mettono a fuoco l’impotenza degli dèi di fronte ai disegni del fato, in *Pharsalia* 1 quella degli uomini (con la parziale eccezione della *Patria*, pure non connessa direttamente ai *signa*, una rappresentazione “esplicita” del livello divino viene esclusa da Lucano, così come lo era, viceversa, la prospettiva umana nel finale di *Met.* 15). Nelle *Metamorfosi* gli *omina* sono segno della compassione dei *superi*, della loro apprensione per le vicende umane, ma sono inutili, perché la tragedia incombente è stabilita dal fato. Lucano si focalizza sul terrore causato dai *signa* fra gli uomini: i portenti, percepiti come segno dell’ira divina, forieri di una catastrofe ineluttabile, producono l’unico risultato di togliere ogni speranza, come rimarcato dal narratore in apertura e chiusura del catalogo di *omina* e delle pro-

53 Lucan. 1, 185-192. Cfr. Roche *ad loc.* e Feeney 1991, 270. Sulla scena torneremo nei capitoli seguenti (vd. in part. cap. 4 § 3.4-5).

54 Jal 1963, 242: «Ces présages [delle *Georgiche*] [...] n’annonçaient pas, en effet, comme on le déclare trop souvent, la “mort” du dictateur, mais bien le recommencement de la guerre civile». Cfr. anche Donié 1996, 27, Février 2006, 426, Wiener 2006, 151, Kersten 2018, 55-56.

fezie⁵⁵. Le affinità più evidenti sono ancora una volta con le *Georgiche*. Se Ovidio aveva risposto alle inquietudini del finale di *Georg.* 1 con il suo apparato divino filocesariano e filoaugusteo, Lucano reagisce ad Ovidio con un ritorno alla teologia oscura ed ambigua del poema virgiliano. Certo nelle *Georgiche* il tema della *miseratio* degli dèi, amplificato ad arte da Ovidio, compare fugacemente (*Georg.* 1, 466 *miseratus*). Lucano, per contro, demolisce il motivo della compassione divina, mettendo in primo piano il *timor* degli uomini (cfr. *Georg.* 1, 468 *timuerunt*) e sviluppando l'idea dell'ira dei *superi* intesa come accanimento crudele, le cui motivazioni rimangono precluse alla prospettiva umana e al narratore⁵⁶. Ai *fata* delle *Metamorfosi* – una forza inesora-

55 Cfr. Lucan. 1, 522-525 *tum ne qua futuri / spes saltem trepidas mentes levet, addita fati / peioris manifesta fides, superique minaces / prodigiis terras implerunt, aethera, pontum*; 1, 673-674 *terruerant satis haec pavidam praesagia plebem; sed maiora premunt*; 2, 14-17 *sit caeca futuri / mens hominum fati; liceat sperare timentis. / ergo ubi concipiunt [scil. i Romani] quantis sit cladibus orbi / constatura fides superum* (Fantham 1992, *ad loc.*: «Here *fides* [...] inverts the normal sense of a promise kept, to become a threat fulfilled»). Roche 2009, 35 sottolinea come questa presentazione della divinazione inverta l'idea della sua “utilità etica” tipica della concezione stoica, «according to which it [= la divinazione] is in essence a gift of a benevolent god by which man can forearm himself against the otherwise unknowable future».

56 Su *ira* e *saevitia* degli dèi cfr. almeno Lucan. 1, 524 *superi minaces*; 617 *iram superum*; 649-650; 2, 1 *iamque irae patuere deum* (ma cfr. già l'*invida fatorum series* in 1, 71). Sull'affinità con *Georg.* 1 cfr. Wiener 2006, 151, Bocchi 2011, 214-218, Kersten 2018, 248, 256 e *passim*. Sull'ira degli dèi nella *Pharsalia* (tipico elemento epico “reinterpretato” da Lucano) vedi in part. Feeney 1991, 272-285 (272-273 sui portenti), Fantham 2011, D'Urso 2019, 562-563, Barrière c.d.p.. Feeney 1991, 273 osserva acutamente: «There is no explanation or description of the divine anger, only a picture of its manifestations, and of attempts by characters and poet to understand those manifestations». A considerare la tradizione poetica precedente, tali *omina* potrebbero essere anche segno di pietà; tuttavia, il poeta della *Pharsalia*, insieme ai suoi personaggi, propone provocatoriamente come “ovvia” un'unica interpretazione (l'ira) e denuncia il “sadico preannuncio” rappresentato dagli *omina*. Fantham 2011, 547-549, 556, infine, nota come Lucano distacchi le cause umane, esposte all'inizio del primo libro, da quelle divine e lasci nel vago il nesso fra colpa umana e ira/punizione divina: «Neither in Lucan nor Tacitus are we told what Roman deeds the civil wars are sent to punish. [...] In declaring the gods' partisanship for Caesar and the Caesars the poet never brings this defeat of liberty together with a clear acknowledgement of Roman guilt: he thus continues angry with gods whose anger against Rome he seems neither to understand nor to forgive» (cfr. anche Jal 1962). Il calzante ri-

bile e impersonale che prevede la morte di Cesare, con i *signa* e il compianto degli dèi e gli onori riservati a lui (e a suo figlio) da Giove – corrispondono nella *Pharsalia* gli oscuri *superi minaces*, che preannunciano il *nefas* della guerra civile a un'umanità terrorizzata.

La componente profetica viene trasferita dalla figura di Giove al livello umano: Arrunte, Nigidio Figulo, la matrona invasata. Venuta meno una rappresentazione esplicita del “punto di vista degli dèi”, i *signa* devono essere interpretati. Arrunte e Nigidio, sgomenti, prevedono il *nefas*⁵⁷. Restii a rivelarlo, arrivano a mettere in dubbio i loro stessi mezzi interpretativi (Arrunte l'aruspicina, Nigidio Figulo le leggi degli astri)⁵⁸. Nigidio si interroga angosciosamente sul *telos/finis* della storia (Lucan. 1, 668-669 “*multosque exhibit in annos / hic furor. Et superos quid prodest poscere finem?*”): la collera divina richiede la fine della *libertas*, una pace a prezzo della schiavitù (1, 670 “*cum domino pax ista venit*”). Proprio a partire dalla riflessione di Nigidio sul *finis*, Emanuele Narducci ha acutamente interpretato questo passo come ripresa antifrastica della profezia di *Aen.* 1 e della sua teleologia⁵⁹. Recentemente Sergio Casali è tor-

ferimento a Tacito è *Hist.* 1, 3, 2.

- 57 Cfr. Lucan. 1, 626, 630, 635, 667 (il *nefas* in Ovidio è il cesaricidio: Ovid. *Met.* 15, 785). Sui personaggi lucanei (vd. Lucan. 1, 634-635 su Arrunte e in generale il terrore del popolo) si riverberano l'angoscia per la catastrofe imminente e il lamento contro l'*insuperabile fatum* che nelle *Metamorfosi* sono attribuiti a Venere (Ovid. *Met.* 15, 775 *timor*; 779 *anxia*; cfr. Verg. *Aen.* 1, 228 *tristior* e 257 *parce metu*). Il verbo *parare*, in Ovidio impiegato per l'assassinio di Cesare, si ritrova in Lucano per la disgrazia della guerra civile, che Nigidio, attonito, attribuisce ai *fata* e al volere divino: Ovid. *Met.* 15, 765-766 (Venere) “*adspice*” dicebat, “*quanta mihi mole parentur / insidiae quantaque caput cum fraude petatur*” – Lucan. 1, 649-650 (Nigidio) “*quod cladis genus, o superi, qua peste paratis / saevitiam?*” (cfr. anche vv. 644-645 “*si fata movent, urbi generique paratur / humano matura lues*”; v. 660 “*quid tantum, Gradive, paras?*”). Vd. anche l'auspicio del narratore 2, 14 *sit subitum quodcumque paras* [scil. Giove].
- 58 Cfr. Roche 2009, 360 e 365. Il tentativo di purificazione ordinato da Arrunte fallisce (cfr. vv. 584-638). Su Arrunte e Nigidio vd. da ultimo Santangelo 2015 (cfr. in part. p. 186: «Even the astrological prediction of Nigidius fails to make any real impact: it is a summary of what will happen, which cannot suggest any means to shape and influence the future»).
- 59 Narducci 2002, 107-111. Si tratta della sovversione dell'accorata domanda di Venere a Giove (*Aen.* 1, 241 “*quem das finem, rex magne, laborum?*”) e dell'imprigionamento del *Furor*

nato su questo rapporto intertestuale, sottolineando il riferimento alla «tremendously pessimistic and proto-Lucanian description with which Virgil closes *Georgics* 1»⁶⁰. Nell'analisi della profezia di Nigidio Figulo, Narducci cita cursoriamente come possibile intermediario anche l'episodio ovidiano in chiusura delle *Metamorfosi*⁶¹. La scena seguente (il vaticinio della matrona invasata: 1, 678-694) ha un debito ancor più esplicito col Giove ovidiano. Entrambe le profezie, collocate alle soglie della guerra civile (e alla fine di un libro), passano in rassegna le diverse tappe del conflitto imminente e, in particolare, includono il concettismo di Filippi come “doppio” di Farsalo⁶².

Nel discorso del Giove ovidiano Filippi è inserita in un elenco di vittorie di Augusto, dopo una menzione “abusiva” di *Pharsalia*. Lucano rivisita questa profezia, impiegando abusivamente *Philippi* per indicare (anche) *Pharsalia* e restituisce a *Philippi* la “tragica centralità” che la città detiene nel finale di *Georgiche* 1: è il *telos* catastrofico preannunciato dai presagi, il simbolo dell'eterno ritorno dello scontro fratricida che, nel suo campo di battaglia due volte bagnato di sangue, assomma la battaglia di Farsalo e quella di Filippi. Questo legame intertestuale fra i finali di tre libri (*Georgiche* 1, la chiusa delle *Metamorfosi*, *Pharsalia* 1) in contesto profetico costituisce un importante momento auto-riflessivo e programmatico. Lucano definisce qui la “materia

impius (1, 294-296).

60 Casali 2011, 104-109 evidenzia in particolare il rapporto di Lucan. 1, 663, 666-668 con Verg. *Georg.* 1, 505-511. A proposito di *finis*, cita anche il famoso *Aen.* 1, 279 “*imperium sine fine dedi*” e propone un confronto suggestivo sulla menzione dei *fata* in apertura delle due profezie: Verg. *Aen.* 1, 257-258 “*parce metu, Cytherea: manent immota tuorum / fata tibi*” – Lucan. 1, 644 “*si fata movent*” (cfr. un altro “movimento” in Verg. *Aen.* 1, 262 “*fatorum arcana movebo*”). Aggiungerei che, in apertura del discorso del Giove ovidiano, è Venere che cerca vanamente di *movere fatum* (Ovid. *Met.* 15, 807-808 “*sola insuperabile fatum, / nata, movere paras?*”).

61 Narducci 2002, 142-143 n. 6.

62 Cfr. le tappe della guerra civile in Ovid. *Met.* 15, 822-828 (la profezia della matrona mantiene certo un tono più oscuro, “oracolare”). Sul concettismo di *Philippi* cfr. i citati Verg. *Georg.* 1, 489-492, Ovid. *Met.* 15, 823-824 e Lucan. 1, 679-680 “*video [...] Philippas*”; 694 “*vidi iam, Phoebe, Philippas*” (ulteriori passi lucanei discussi in Poletti 2018, 107-111). Nella profezia della matrona si fa allusione anche alla morte di Cesare (Lucan. 1, 691), che porta alla seconda fase del conflitto (692 *consurgunt partes iterum*) e dunque alla “seconda Filippi”.

nefasta” del suo canto in relazione ai suoi predecessori e segnatamente alle *Metamorfosi*: Farsalo come premessa di Filippi, ovvero la tragica ciclicità dei *bella per Emathios plus quam civilia campos*⁶³.

Il modello ovidiano, tuttavia, non funge da punto di riferimento meramente polemico per la lettura anticesariana di Lucano, nella misura in cui la teleologia proposta da Ovidio contiene le notevoli ambivalenze sopra rilevate: una teleologia che si presta ad essere problematizzata, ad essere invertita di senso. Nell’episodio delle *Metamorfosi* la dissociazione fra dèi e *fata* crea un “vuoto di significato” circa il potere di Giove e l’esistenza di un disegno provvidenziale (per la storia e per l’epica). Lucano reagisce a queste sollecitazioni con il suo *epos* della guerra civile: rifiuta il punto di vista augusteo sul conflitto fratricida, rappresentato dal tradizionale *Götterapparat* epico, ridotto ormai a «creatura del *princeps*»⁶⁴, e risponde al vuoto interpretativo ovidiano

-
- 63 Sul ruolo di *Georg.* 1 e sul noto aspetto metapoetico della profezia cfr. da ultimo Casali 2011, 95-99: «As in the case of the recognition of the corpse of Pompey (*agnosco*), the matron has already seen *Philippi* either as a prophet, in the vision proper, or as the figure of the poet, in the text of the *Georgics*» – ma anche in un’altra profezia, quella che chiude *Met.* 15. Come osservato da Wheeler 2002, 374-375, Farsalo non viene citata da Ovidio fra i trionfi di Giulio Cesare (Ovid. *Met.* 15, 752-753): secondo il critico (seguito da Roche 2009, 25-26) il poema lucaneo vuole “riempire” questa lacuna nella narrazione delle *Metamorfosi*. Importante, però, è proprio la menzione “abusiva” di *Pharsalia* fra i trionfi di Ottaviano (Ovid. *Met.* 15, 823): nelle *Metamorfosi*, il “racconto” delle guerre civili (Filippi e Farsalo) viene demandato al punto di vista tendenzioso di Giove. Lucano riparte dalla narrazione di *Georgiche* 1, dalla “seconda strage” di Filippi, ma fa un salto all’indietro, raccontando come i campi dell’Emazia siano stati resi pingui dal sangue romano per la prima volta: «Was bei Vergil [ma anche in Ovidio] ein Rückblick ist (von Philippi zu Pharsalus), ist bei Lucan ein Vorausblick (von Pharsalus zu Philippi)» (Nauta 2018, 128). Sul legame strutturale fra *Georgiche* 1 e *Pharsalia* 1 cfr. Roche 2009, 24 e Kersten 2018, 55 n. 65. Efficace sintesi in Clement-Tarantino 2010, 22 n. 44: «Si le *Bellum civile* apparaît comme une continuation des *Métamorphoses*, à la fin desquelles il se rattache, il apparaît aussi comme une continuation des *Géorgiques*, ou, plutôt, comme des *Géorgiques* recommencées sur la base du chant I». Tralascio l’ipotesi (improbabile) che il piano originario del poema includesse la battaglia di Filippi (nella *Pharsalia* lucanea Filippi e Farsalo: cfr. Poletti 2018).
- 64 Feeney 1991, 294. Wiener 2006, 200-201 propone un rapido confronto fra Lucano e l’apparato divino degli altri poemi epici, considerando brevemente anche la *Götterszene* che chiude *Met.* 15.

con la sua “provvidenza crudele”, partendo proprio da una reinterpretazione degli strumenti di comunicazione fra divinità e uomo, i *signa* e le profezie, e del potere del sommo dio⁶⁵.

A riguardo è centrale la famosa (e discussa) requisitoria contro il *rector Olympi* che apre il secondo libro⁶⁶. In tale invocazione a Giove, la più elaborata dall'inizio del poema⁶⁷, il sommo dio viene chiamato in causa in prima persona a rispondere dell'utilità dei *dira omina* e del senso della divinazione. È possibile che il poeta, in questa lunga allocuzione al *rector Olympi*, voglia riallacciarsi alla *Götterszene* finale delle *Metamorfosi*, ove il padre degli dèi in persona interviene, subito dopo il racconto degli *omina*, a confermare la vanità di ogni tentativo di *movere fata*⁶⁸. Certo questo paradossale, polemico “dialogo *de divinatione*” con il sommo dio (una figura ormai muta e inattingibile per il poeta della *Pharsalia*) segna un punto di arrivo del percorso intertestuale che

65 Come anticipato, l’“impotenza” del Giove ovidiano trova le sue premesse nel Giove virgiliano: su Lucano e il rapporto Giove-*fatum* in Virgilio cfr. almeno Baier 2010, 116-117 e Bocchi 2011, 217-218.

66 Lucan. 2, 1-15 *iamque irae patuere deum, manifestaque belli / signa dedit mundus, legesque et foedera rerum / praescia monstrifero vertit natura tumultu / indicitque nefas. cur hanc tibi, rector Olympi, / sollicitis visum mortalibus addere curam, / noscant venturas ut dira per omina clades? / sive parens rerum, cum primum informia regna / materiamque rudem flamma cedente recepit, / fixit in aeternum causas qua cuncta coerces, / se quoque lege tenens, et saecula iussa ferentem / fatorum immoto divisit limite mundum; / sive nihil positum est, sed fors incerta vagatur, / fertque refertque vices, et habet mortalia casus: / sit subitum quodcumque paras; sit caeca futuri / mens hominum fati; liceat sperare timentis*. Rimando ai commenti di Fantham 1992 e Barrière 2016 *ad loc.* (della ricca bibliografia vd. almeno Johnson 1987, 5-9, Esposito 1991, Narducci 2002, 152-166, Sklenář 2003, 6-8, Pandey 2014, 76-77). Sugli interventi del narratore cfr. D’Alessandro Behr 2007 e Bartsch 2012.

67 Brevi allocuzioni a Giove anche nei discorsi di due personaggi: Cesare (1, 195-196; 198) e Arrunte (1, 632-633).

68 Forse si potrebbe pensare anche a un richiamo all’incalzante *redde rationem* che Venere rivolge a Giove in *Aen.* 1, 229-233 (la prima allocuzione al sommo dio nel poema). Pandey 2014, 120 propone un confronto fra Lucan. 2, 4-6 e le «theodical questions» del narratore epico virgiliano, come *Aen.* 1, 8-11 (cfr. anche *Aen.* 12, 503-504 a Giove). È significativo che il discorso di Giove al Sole nel primo libro delle *Argonautiche* di Valerio Flacco sia stato interpretato come una ripresa dell’incontro fra Giove e Venere in *Aen.* 1 e, al contempo, come risposta diretta alla requisitoria lucanea contro Giove che apre *Pharsalia* 2 (Stover 2012, 37).

abbiamo cercato di delineare. Lucano mette radicalmente in discussione l'utilità della divinazione, denuncia il "sadismo" del dio, che rivela una catastrofe inevitabile e che toglie all'uomo ogni speranza (un argomento importante nel *De divinatione* ciceroniano)⁶⁹, e, in una provocatoria contraddizione, arriva a metterne in dubbio il potere e la provvidenza: alla concezione stoica della divinità descritta in *Pharsalia* 2, 7-11 (possibile allusione polemica al Giove rappresentato nel frammento del *De consulatu suo* ciceroniano)⁷⁰ si affianca l'ipotesi di un mondo dominato dal caso (2, 12-13)⁷¹.

È però nel settimo libro, prima della battaglia di Farsalo, che avviene il passo successivo: dalla responsabilità di rivelare il *nefas* ineluttabile alla responsabilità di non impedirne la realizzazione. In un altro suo famoso inter-

69 Sull'argomento fatalista e sul "sadismo del dio" cfr. Cic. *Div.* 2, 54 e *Nat. deor.* 3, 14, richiamati da Narducci 2002, 160-161. Secondo diversi interpreti nell'*incipit* del secondo libro «viene [...] ribadito che la conoscenza di un futuro doloroso può apparire un male solo in una situazione di smarrimento della ragione. [...] Questa situazione negativa è opposta agli *exempla* positivi di Bruto [...] e di Catone» (Neri 1986, 1989; similmente Wiener 2006, 156-172; cfr. anche Fantham 1992, 67-68). Questa lettura, avanzata soprattutto dai sostenitori di una interpretazione "stoica" della *Pharsalia* e non priva di un certo fascino, permette di integrare questo passo nella *vituperatio* della paura del popolo romano (cfr. Barrière 2015 e Poletti 2018a) e, soprattutto, nel tema del rifiuto della prescienza da parte di personaggi "esemplari" come Catone (a riguardo vedi anche Narducci 2002, 141-142, 154-149 e Barrière c.d.p.). In questo senso, si può pensare a una ripresa (potenziata) degli *impia saecula* virgiliani (*Georg.* 1, 468); la generale decadenza morale emerge fra l'altro già nella descrizione dei *publica semina belli*. Se è evidente il contrasto che si crea fra il popolo impaurito e gli *exempla* positivi (cfr. 2, 234-325), nell'*incipit* del secondo libro Lucano sembra sviluppare *anche* un discorso diverso, passando da un piano umano pure degradato a una *vituperatio* dei "meccanismi divini" che regolano il mondo e il corso della storia – un discorso in cui il poeta sembra reagire agli spunti dei suoi modelli.

70 Cfr. Cic. fr. 10 Courtney, vv. 1-10: anche qui una divinità dai tratti scopertamente stoici, in un discorso sulla divinazione alle soglie di un conflitto fra cittadini (cfr. Lapidge 1989, 1386 e 1407). Sull'interpretazione di *parens rerum* (Lucan. 2, 7) vedi Fantham 1992 *ad loc.*

71 Come detto, Nigidio Figulo presenta una simile alternativa in apertura del suo discorso, quando dubita delle leggi degli astri nella sua previsione del *nefas* (1, 642-465). Il narratore epico porta il dubbio a un livello superiore, riflettendo sui costituenti stessi del suo racconto, sul *perché* degli *omina* e dell'apparato divino: cfr. Feeney 1991, 279-281, Pandey 2014, 118-121 («The epic narrator has effectively relinquished his exegetical role just as the gods have abdicated theirs»).

vento il poeta avanza varie (e radicali) ipotesi sul potere divino: gli dèi non esistono per l'uomo o non si curano delle vicende umane; il *regnum* di Giove è solo menzogna (come può il sommo dio limitarsi a guardare e trattenere i suoi fulmini davanti al *nefas*?), mentre è un'altra entità, il caso, a determinare il corso degli eventi⁷². In questo contesto, dopo un significativo riferimento al cesaricidio (v. 451 *Cassius hoc potius feriet caput*), si tocca proprio la divinizzazione degli imperatori⁷³: la pugnalata di Cassio, giusta punizione per i crimini commessi da Cesare, va ad occupare il posto lasciato vuoto dalla folgore di Giove; smascherata l'appropriazione del divino da parte dei Cesari, la loro apoteosi a seguito delle guerre civili viene ritratta provocatoriamente come una vendetta nei confronti dei *superi*⁷⁴. Da notare, infine, che poco prima il

72 Lucan. 7, 445-455 *sunt nobis nulla profecto / numina; cum caeco rapiantur saecula casu, / mentimur regnare Iovem. spectabit ab alto / aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes! / scilicet ipse petet Pholoen, petet ignibus Oeten / immeritaeque nemus Rhodopes pinusque Mimantis: / Cassius hoc potius feriet caput! astra Thyestae / intulit et subitis damnavit noctibus Argos: / tot similis fratrum gladios patrumque gerenti / Thessaliae dabit ille diem! mortalia nulli / sunt curata deo*. Vd. Lanzarone 2016 *ad loc.* (ulteriore bibliografia: Neri 1986, Leigh 1997, 82-99, Narducci 2002, 59-70, Nickau 2003, Sklenář 2003, 8-9, Lévi 2006, 79-81, Baier 2010, Chaudhuri 2014, 172-176, Ambühl 2015, 233-239, Kersten 2018, 249-256, D'Urso 2019). Come nota Narducci 2002, 61, «naturalmente vi è contraddizione con la rappresentazione, in apertura del libro II, degli dèi occupati a inviare ai romani presagi minacciosi: ma controsensi del genere non sono affatto infrequenti in Lucano» (cfr. anche Feeney 1991, 281-282, Fantham 2011, 535, Bartsch 2012). Come detto, contraddittoria risulta anche la stessa allocuzione al *rector Olympi*. La “provvidenza crudele” della *Pharsalia*, proprio in quanto espressione di un'assenza (quella dell'apparato divino epico, della sua capacità di dare significato alla narrazione epica), si nutre di questi “controsensi”. Anche la definizione molto libera delle forze sovranaturali (*fatum, Fortuna, superi* ecc.) e il ruolo sempre più preponderante di fato e Fortuna nell'epica lucanea costituiscono una spia significativa in tal senso: cfr. Friedrich 2010 [= 1938], Dick 1967, Feeney 1991, 280, Fantham 2011, 551-556, Eigler 2012 (cautela sull'interscambiabilità dei diversi termini in Wiener 2006, 255-256 e Walde 2012).

73 Lucan. 7, 455-459 *cladis tamen huius habemus / vindictam quantam terris dare numina fas est. / bella pares superis facient civilia divos, / fulminibus manes radiisque ornabit et astris / inque deum templis iurabit Roma per umbras*. Vd. ancora Lanzarone 2016 *ad loc.* Sul rapporto teomachia/divinizzazione cfr. Chaudhuri 2014, 166-176, sul Cesare lucaneo come dio 176-181 (cfr. anche Ambühl 2015, 238 n. 150 con bibl.).

74 Nella *Pharsalia* vi sono diverse allusioni all'assassinio di Cesare, da parte dei personaggi e

poeta ripropone un catalogo di *omina* (vv. 151-213), a partire da quello associato alla morte di Giulio Cesare, “la fuga del sole” (vv. 1-6)⁷⁵, e accenna di nuovo alla “sadica inutilità” del preannuncio della catastrofe⁷⁶.

Nella *Pharsalia*, ove una spinta ideologica fondamentale viene dalla messa in discussione della *πρόνοια* stoica, delle istanze ottimistiche della teleologia augustea e dell'appropriazione dell'apparato divino da parte dei Cesari, il poeta riprende ed estremizza le argomentazioni contro l'utilità della divinazione alle soglie della guerra civile per costruire la sua “provvidenza crudele”. Nella presentazione degli *omina* e delle profezie che aprono il *bellum civile*, per mezzo di una sofisticata operazione intertestuale, Lucano raccoglie l'eredità di un percorso poetico su questo tema, portando l'epica latina a una svolta rivoluzionaria.

del narratore stesso (cfr. Schrempp 1964, 39-50, Donié 1996, 133-134): 1, 691 sopra citato (profezia della matrona); 5, 206-208; 6, 791-792, 801-802, 810-811 (visione del cadavere); 7, 586-596 (cfr. Lanzarone 2016 *ad loc.*: «A tali premonizioni è spesso associato il motivo della vendetta (*ultrix... dies*), per i cittadini romani uccisi, per Pompeo, per la Repubblica»); 8, 609-610; 10, 341-342, 528-529. In questo Lucano esalta il disegno del “fato vendicatore” (cfr. Gärtner 2005, 79-84) – proprio quel disegno del fato che nelle *Metamorfosi* è oggetto di *miseratio* degli dèi. Sulla possibilità che la *Pharsalia* (come le *Metamorfosi*) si chiudesse con le idi di marzo vedi Pontiggia 2020. Riferimenti critici al racconto ovidiano dell'assassinio e dell'apoteosi di Cesare sono stati visti nell'ascesa al cielo di Pompeo in apertura del libro nono, che «rovescia polemicamente la tradizione sul catasterismo di Cesare» (Narducci 2002, 339; 349), e nel martirio del pontefice massimo Scevola (*Pharsalia* 2, 126-129 / Ovid. *Met.* 15, 777-778 e *Fast.* 3, 701; secondo Brena 1993 e Narducci 2002, 124-125, Lucano “smaschererebbe” l'uso improprio del modello di Scevola, applicato da Ovidio a Cesare).

75 Cfr. Narducci 2002, 51-74 (più di recente Ambühl 2015, 229-232). Sul rapporto fra l'*omen* dell'eclissi, la morte e la divinizzazione di Cesare vd. ancora Chaudhuri 2014, 166-169.

76 Lucan. 7, 151-152 *non tamen abstinuit venturos prodere casus / per varias Fortuna notas* (su cui vd. *infra* pp. 83-84). Cfr. anche il commento del narratore a 7, 185-187.

2. Dèi, *omina* e profezie nel *Bellum civile* di Petronio

2.1. La collocazione di *omina* e scena deliberativa

Nel *Bellum* la collocazione dell'incontro fra Dite e Fortuna e del catalogo di *signa* appare assai originale nel contesto delle fonti. I portenti seguono la scena deliberativa in cui si decide il destino di Roma, anticipando la comparsa dei protagonisti umani e nella fattispecie di Cesare, con tanto di nuovi *omina* dopo il suo discorso (vv. 177-182). In questa duplice serie di *omina* l'autore sta riprendendo:

1. i portenti che avvennero appena prima del passaggio del Rubicone e coinvolsero direttamente Cesare;
2. i portenti che avvennero dopo il passaggio del Rubicone spargendo il panico fra la popolazione, in Italia e a Roma.

Al di là della plateale sostituzione del fiume con le Alpi e del conseguente slittamento "all'indietro" che ne deriva, è chiaro che i presagi connessi a questi eventi ricevono in Petronio una radicale rielaborazione:

1. l'elenco di *omina* collocato nelle fonti dopo il passaggio del Rubicone (vd. soprattutto Lucano) precede nel *Bellum* la narrazione di qualsiasi sviluppo umano e non è messo in relazione diretta né alla popolazione terrorizzata dai portenti né ad azioni di Cesare⁷⁷;
2. subito dopo questo lungo elenco Eumolpo introduce il racconto del momento *clou* del passaggio delle Alpi (con il *cadat alea*) e in questo contesto compaiono altri presagi che incoraggiano il generale.

Questa complessa rielaborazione dei dati tradizionali contribuisce a definire il rapporto fra umano e divino in maniera decisiva. Il tema della respon-

⁷⁷ Connors 1989, 106 evidenzia l'intento sovversivo nei confronti di Virgilio che Petronio condivide con Lucano nel trasferimento dei presagi dalla morte di Cesare allo scoppio della guerra civile (come vedremo, il rapporto con Lucano è molto sfaccettato). In questo senso da segnalare l'apparizione di stelle nel catalogo del *Bellum* (v. 139 *fax stellis comitata novis incendia ducit*), che richiama inevitabilmente alla mente il *sidus Iulium* (cfr. Verg. *Aen.* 8, 681, Hor. *C.* 1, 12, 47, Ovid. *Met.* 15, 749 *in sidus vertere novum stellamque comantem*). Si tratta di una mossa "polemica" di Lucano che Petronio riprende (cfr. Lucan. 1, 526-529 con Roche 2009; Connors 1989, 104-105).

sabilità umana riceve una trattazione a doppio senso⁷⁸. Nel preambolo moralistico viene presentata la corruzione dei Romani che, inevitabilmente, porta alla guerra civile – una tematica ripresa nel discorso di Dite. Rilevante è che i portenti siano posizionati appena dopo il dialogo fra Dite e Fortuna, prima dell'introduzione delle vicende umane, anzi, più precisamente, quasi a incorinciare un passaggio decisivo delle azioni di Cesare. Per questa via si fa esplicito il piano divino che soggiace al catastrofico corso della storia, mentre Cesare appare semplice esecutore del disegno degli dèi e di un ineluttabile corso degli eventi. Gli *omina* sono manifestazione terrena di un'inesorabile volontà divina destinata a compiersi (vedi la prima serie) e un incoraggiamento per il generale (vedi la seconda serie). Sulla scena alpina e sui *signa* che Cesare riceve torneremo estesamente nel capitolo 4; in quanto segue ci concentreremo sul primo catalogo di *omina*, discendente diretto di *Georg.* 1, *Met.* 15 e *Pharsalia* 1.

2.2. Dèi e *signa* dopo Ovidio e Lucano

Il rapporto di Petronio con la tradizione precedente è complesso e sfaccettato. Il referente più immediato è, naturalmente, Lucano. Il catalogo di *signa* petroniano vuole essere una risposta all'opacità dei "moventi divini" della *Pharsalia*, a quelle *irae deum* cui Lucano allude ripetutamente senza darne esplicita rappresentazione: la collera degli dèi si fa manifesta nell'inconsueto incontro fra Dite e Fortuna. Questo evidente *pattern* macrostrutturale è confermato da una spia intertestuale. Il catalogo petroniano si apre con un'espressione che pare riecheggiare la già citata chiusa del catalogo lucaneo:

vv. 126-127

*continuo clades hominum venturaque damna
auspiciis patuere deum.*

78 Cfr. Connors 1989, 89; Yeh 2007, 141, 187, 190.

Lucan. 2, 1-4

*iamque irae patnere deum manifestaue belli
signa dedit mundus legesque et foedera rerum
praescia monstrifero vertit natura tumultu
indixitque nefas.*

Come notato acutamente da Feeney, in un poema che, in modo rivoluzionario, mette da parte il tradizionale apparato divino, questo “manifestarsi” delle *irae deum* contiene un forte elemento di “opacità”⁷⁹. Difficile che Petronio avvertisse la carica paradossale dell’affermazione lucanea alla maniera di Feeney, ma attrae l’idea che, con questo riferimento intertestuale, intendesse segnalare qui il tentativo di offrire una diversa (e più convenzionale?) rappresentazione di tali *irae deum*. La domanda da porsi è se e in che misura questa operazione sia riuscita al personaggio-Eumolpo.

La forte anticipazione dei presagi a prima dell’entrata di Cesare in Italia, prima dell’apertura delle ostilità, serve a staccare ancor di più il momento deliberativo divino da vicende e logiche umane, conferendogli un valore propriamente fondante per la narrazione. Spicca l’eliminazione della reazione intimorita degli uomini davanti ai portenti. Come detto, Lucano riprende e sviluppa un rapido cenno di Virgilio (*Georg.* 1, 468): nella *Pharsalia* gli *omina* hanno la funzione di aumentare il terrore dei cittadini alla notizia dell’avanzata di Cesare. La paura della popolazione è tema toccato da Petronio solo nel contesto della fuga da Roma (vv. 216-232), mentre in questa premessa “tutta divina” il *timor* di fronte ai presagi potrebbe essere alluso, al più, nella strana reazione di Plutone davanti al *fulgur* di Giove (v. 122)⁸⁰. Altra differenza rilevante fra Lucano e il *Bellum* è il punto di vista del narratore nei confronti delle divinità. Se il poeta della *Pharsalia*, pur sottolineando la decadenza morale di Roma, indulge in invettive contro la crudeltà degli dèi, nel *Bellum* c’è una sostanziale consonanza fra la tirata moralistica iniziale e le parole di Dite e Fortuna, per cui la guerra si configura come punizione per un’umanità cor-

79 Feeney 1991, 273: ‘And now the anger of the gods was obvious to see’. ‘Obvious’ is the last thing the anger of the gods is here».

80 Cfr. Connors 1989, 98-99, 106-107. Sul *fulgur* vd. § 5 di questo capitolo.

rotta e tracotante. Se Eumolpo cerca di raffigurare i crudeli moventi divini della *Pharsalia*, la polemica nei loro confronti (e nei confronti del *nefas* della guerra civile) viene di fatto rimossa⁸¹.

In *Metamorfosi* 15 Ovidio reagisce alle sollecitazioni presenti nelle *Georgiche*, risponde all’“enigma teologico” contenuto negli *omina* virgiliani e, più concretamente, fornisce una rappresentazione dei *superi* che inviano *signa* all’alba della guerra civile. Pertanto, proprio nelle *Metamorfosi*, e più precisamente nella peculiare dinamica intertestuale che lega *Georgiche* 1 e *Metamorfosi* 15, Petronio può trovare spunti per dar corpo alla sua risposta a Lucano, la cui narrazione appare coerente sviluppo dell’“oscura teologia” di *Georgiche* 1. Come Ovidio, Petronio si propone di disegnare un apparato divino alle soglie del primo atto di guerra (per Ovidio la morte di Cesare, per Petronio il passaggio del Rubicone/delle Alpi) – donde, in entrambi i casi, la notevole anticipazione dei *deorum ministeria* (e degli *omina* ad essi connessi) rispetto al modello. Come in Ovidio, sono i moventi divini ad essere messi in scena, mentre gli uomini e le loro reazioni ai portenti vengono tralasciati. Come in Ovidio, tale raffinata operazione è *escamotage* che segnala la presenza di una riflessione letteraria sull’apparato divino epico del suo predecessore: sul *Götterapparat* dell’*Eneide* nelle *Metamorfosi*, su quello della *Pharsalia* (ma anche dell’*Eneide* e delle *Metamorfosi*) nel *Bellum civile* di Petronio.

Questa “contaminazione” di modello ovidiano e lucaneo è evidente proprio nel già richiamato *incipit* del catalogo petroniano:

vv. 126-127

*continuo clades hominum venturaque damna
auspiciis patuere deum.*

Ovid. *Met.* 15, 799-800

*non tamen insidias venturaque vincere fata
praemonitus potuere deum.*

81 Sul rapporto fra dèi e voce narrante vd. § 6 di questo capitolo; sul preambolo moralistico e la scena divina vd. anche cap. 3 § 2.

Se l'apertura di *Pharsalia* 2 è allusa testualmente in *patuere deum*, proprio su questo singolo richiamo viene argutamente innestata la reminiscenza ovidiana, *praemonitus potuere deum* di *Met.* 15, 800, con il verbo al perfetto incastonato fra il genitivo *deum* e il termine per designare i *signa* che gli dèi mandano agli uomini (*praemonitus/auspiciis*); per di più la struttura del verso precedente risulta, nell'insieme, vicina a quella di *Met.* 15, 799 (si veda la coordinazione *insidias venturaque fata – clades venturaque damna*). Questi versi, al pari del v. 111 con cui si apre la profezia della Fortuna (su cui torneremo), si presentano carichi di molteplici echi allusivi, che invitano il lettore, fin dall'inizio, ad apprezzare la complessa intertestualità della scena.

Ora, l'apparato divino petroniano non solo risponde all'opacità degli dèi adirati lucanei, ma sembra invertire anche l'impotenza degli dèi ovidiani (*non ... potuere*). Petronio, per così dire, pare integrare una "lacuna lucanea" ispirandosi alla scena ovidiana, ma questa operazione è tutt'altro che indolore e comporta una profonda dissonanza dalle *Metamorfosi*. Se Ovidio aveva risposto alle inquietudini del Virgilio georgico circa i *superi* (così come agli dèi dell'*Eneide*) con un apparato divino tutto sommato "immobile" alle soglie della guerra civile, l'autore del *Satyricon* fa agire le suggestioni provenienti dalla *Pharsalia* sul ritratto delle sue divinità e ripropone il radicale ribaltamento del provvidenzialismo stoico proprio di Lucano: al posto di dèi impotenti davanti alle disgrazie umane, Petronio mostra un *Götterapparat* adirato (*le irae deum*), attivamente impegnato in un piano di distruzione di Roma, e cerca di rappresentare le leve, i moventi divini che mettono in moto il *bellum civile*.

In questo senso, la scelta stessa di protagonisti così poco convenzionali, Dite e Fortuna, induce a riflettere⁸². Come sopra accennato, la "crisi del divino" di *Metamorfosi* 15 ha posto le basi per la rivoluzione di Lucano; per l'apparato divino anticonvenzionale di Petronio il rapporto è ancora più esplicito e diretto. Giove e il *Götterapparat* hanno mostrato in Ovidio la loro "immobilità", demandando tutto a un disegno del destino su cui non esercitano alcuna autorità. Eumolpo si trova dunque intrappolato in questa crisi del tradizionale apparato divino. Da poeta epico postovidiano e postlucaneo

82 Sulla caratterizzazione di queste divinità anticonvenzionali (e sui suoi modelli) torneremo *infra* (vd. § 4 di questo capitolo e cap. 3 § 2).

vuole (ri)costruirne uno che possa “spiegare” la guerra civile: si ritrova così per certi versi obbligato a ricorrere a figure al di fuori della tradizione. Ecco allora entrare in scena una divinità marginale nell’epica, il dio degli inferi, che auspica caldamente queste disgrazie, e una Fortuna onnipotente, arbitra dei *fata*, che asseconda i desideri del dio dei morti. Appena prima del loro incontro, ai vv. 61-66 sui triumviri e la loro sorte, viene proposto un orizzonte teologico alquanto singolare: l’intera vicenda del *bellum civile*, una catastrofe che ha travolto tutti e tre i gloriosi generali, viene riassunta nell’azione della *Fortuna* e della *feralis Enyo*⁸³.

Proprio nella scelta di Fortuna, divinità che nell’epica non trova alcun precedente significativo, si fa particolarmente sentire l’influsso lucaneo. Nell’*epos* della guerra civile di Lucano il gioco crudele della Fortuna è motivo centrale⁸⁴. Nel poemetto petroniano il ruolo della Sorte è rappresentato concretamente nei *deorum ministeria*, è tradotto in forma drammatica in una *invida Fortuna* personificata. La dinamica di tradizione classicistico-*virgiliana* e di innovazione lucanea trova un singolare compromesso in questa personificazione. La colonna portante dell’apparato divino del *Bellum civile*, dunque, esula dal *pantheon* canonico, nasce dalle sollecitazioni presenti nella *Pharsalia* e dà un volto alle “divinità invisibili” di Lucano⁸⁵. L’enfatica premessa del v. 104

83 Vv. 61-66 *tres tulerat Fortuna duces, quos obruit omnes / armorum strue diversa feralis Enyo. / Crassum Parthus habet, Libyco iacet aequore Magnus, / Iulius ingratis perfudit sanguine Romam, / et quasi non posset tot tellus ferre sepulcra / divisit cineres. hos gloria reddit honores. Enyo* è dai Romani identificata con *Bellona*. L’epitaffio è materiale topico. Nel carme *AL* 411 (SB) v. 2 la catastrofe delle guerre civili induce a chiedersi se esistano dèi (*credimus esse deos?*); Lucano (6, 818; cfr. anche *AL* 397 [SB] vv. 3-4) attribuisce la responsabilità alla *Fortuna*; nel *Bellum* troviamo *Fortuna* ed *Enyo*.

84 Vd. la bibliografia nella n. 72 di questo capitolo. Non stupisce che negli studi si utilizzi spesso la formula, semplicistica ma non priva di una sua efficacia, della Fortuna lucanea come “sostituto” dell’apparato divino tradizionale: cfr. per es. Reed 2011, 25 («Lucan’s poem undoes Virgilian fate and collapses it into “fortune”. Fortuna functions as the chief god in this poem, replacing the gods that were always at home in Roman historical epic»).

85 Cfr. le acute considerazioni di Connors 1989, 86: «In choosing Fortuna as his divine agent, the poet looks to Lucan’s treatment of the role of the divine, and his reaction against Vergil’s anthropomorphic gods; when Eumolpus gives Fortuna a voice and a body, he imposes Virgilian conventions upon Lucan precisely where Lucan had resisted

(*si modo vera mihi fas est impune profari*), in cui la Fortuna par quasi chiedere il permesso di parlare, può essere letta come uno scrupolo circa la liceità di rivelare il futuro, ma sembra anche, metaletterariamente, attirare l'attenzione sulla non-convenzionalità della scena⁸⁶. È notevole che Lucano alluda al citato *Met.* 15, 799 (*non tamen insidias venturaque vincere fata* [...]) nel contesto dei presagi prima della battaglia di Farsalo (*Lucan.* 7, 151-152 *non tamen abstinnit venturos prodere casus / per varias Fortuna notas*)⁸⁷, ma agli impotenti dèi ovidiani sostituisce proprio l'onnipotente Fortuna. Nella *Pharsalia* la dea rivela il futu-

them most». Cfr. anche Feeney 1991, 270 n. 93 e Courtney 2001, 184 (già Collignon 1892, 202 accenna al rapporto fra Fortuna lucanea e petroniana). La Fortuna ha un ruolo centrale anche nelle tragedie senecane (cfr. Keulen a *Sen. Troad.* 2). Sebbene la dea non faccia parte del tradizionale apparato divino dell'epica, «daß diese Vergöttlichung eines Abstraktums in vollem, personenhaften Sinn zu verstehen ist (Personifikation), zeigt der Mythos von ihrer Beziehung zu Servius Tullius» (Fritz nel NP; si ricordi anche la rilettura del rapporto fra il re e la Fortuna nei *Fasti* ovidiani). La personificazione del *Bellum*, cioè, potrebbe in qualche misura presupporre le tradizioni mitiche in cui la Fortuna prende attivamente parte all'azione. Sulla Fortuna nel mondo romano Kajanto 1981, Champeaux 1982-1987, Billington 1996, Hecquet-Noti 2003, *Fortuna/Fors* nella *RE* (Otto) e nel NP (Fritz), Nisbet-Rudd 2004 a *Hor. C.* 3, 29, 49-50/51-52.

- 86 Connors 1989, 86-87, Connors 1990, 13. L'ambito infero è oggetto di reticenza e timore reverenziale: parlare di Dite (o con Dite) necessita di una premessa apotropaica sull'essere *fas*. Cfr. Verg. *Aen.* 6, 266-267 *sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro / pandere res alta terra et caligine mersas*, su cui si basa Sen. *HF* 660-661 [...] *ut iura abdita / et operta terris liceat impune eloqui* (in entrambi i casi in allocuzione agli dèi inferi); Ovid. *Met.* 10, 19-20 (Orfeo) "*si licet et falsi positis ambagibus oris / vera loqui sinitis*"; Stat. *Theb.* 8, 90-91 (Anfiarao) "*si licet et sanctis hic ora resolvere fas est / manibus*". Nel *Bellum* si allude probabilmente a questa tradizione, ma si va in una direzione diversa: la Fortuna è in condizione di superiorità rispetto al sovrano degli inferi. Il preambolo va dunque inteso soprattutto come scrupolo circa la liceità di divulgare quanto sta per accadere: è un fatto del tutto straordinario (nell'epica e non solo) che la Fortuna riveli a qualcuno quanto sta macchinando. Stubbe *ad loc.* razionalizza il tutto molto rigidamente: «Das müßige *si ... fas est* [...] ist hier mechanisch aus anderen geläufigen Zusammenhängen heraus entlehnt worden». Secondo Baldwin 64, il v. 104 suggerisce una qualche forma di subordinazione della Fortuna ai disegni del Fato (Stubbe, in ogni caso, fa notare il limite di sovrapposibilità fra le due entità). Beil 2010, 142 ritiene che il verso alluda all'ambigua natura del concetto romano di Fortuna, cieca casualità *vs* provvidenza.

- 87 Vd. anche Ovid. *Met.* 15, 780-782. La ricca nota di Lanzarone 2016 a *Lucan.* 7, 151-152 segnala la tessera virgiliana *non tamen abstinnit* (Verg. *Aen.* 2, 534) e la ripresa siliana (*Sil.* 8,

ro tramite gli *omina*; nel *Bellum* prende direttamente la parola (e al suo discorso seguono i *signa*).

2.3. Opacità degli *omina* petroniani

Proprio la scelta anticonvenzionale di Dite e Fortuna porta a meditare sul senso ambiguo, per non dire equivoco, del catalogo di *signa*, del “pezzo convenzionale” inserito nel *Bellum*. Nel poemetto petroniano si ha una rappresentazione esplicita delle *irae deum* lucanee nella scena dell’incontro fra Dite e Fortuna. Gli *omina* successivi appaiono come coerente e immediata (v. 126 *continuo*) propaggine di questo conciliabolo, preannunciando l’inevitabile attuazione del piano delle divinità adirate. Tuttavia, proprio il rapporto fra *dei* e *omina* è in Petronio particolarmente opaco, al contrario di quanto accade in Ovidio.

Nel *Bellum* il catalogo è introdotto da *auspicia deum* (v. 127), ma viene da chiedersi chi siano precisamente gli *dei* qui richiamati (cfr. per contrasto la trasparenza della scena divina in Ovidio, ove si parla di Venere e dei *superi*, che *signa* [...] *luctus dant* [*Met.* 15, 782]). Improbabile che questi siano da identificare *sic et simpliciter* con le non-convenzionali figure appena citate, Dite e Fortuna. *Dei*, con la sua genericità, sembra designare non solo le divinità che stanno per essere menzionate (v. 128 *Titan*, v. 130 *Cynthia*, v. 140 *Iuppiter*), ma, come in Ovidio (cfr. *praemonitus deum* [*Ovid. Met.* 15, 800]), anche il *pantheon* tradizionale in senso lato, proprio quelle divinità che nel *Bellum* non hanno preso né prenderanno la parola. Come nota giustamente Häußler, *Titan*, *Cynthia*, *Iuppiter*, in questo contesto, hanno soprattutto un valore metonimico (*Titan* = sole, *Cynthia* = luna, *Iuppiter* = cielo)⁸⁸. All’interno del *Bellum* un tale slittamento semantico diventa la spia di un’assenza, rimanda il lettore a una prospettiva olimpica su cui non è data alcuna informazione.

Auspiciis potrebbe far pensare alla partecipazione degli dèi al piano delle due malvagie divinità – viene in mente, in questo senso, il ruolo attivo dell’Olimpo nella teomachia dei vv. 264-270. Tuttavia, come il *sol* delle *Georgi-*

624-625 *nec tanta miseris iamiam impendente ruina / cessarunt superi vicinas prodere clades*).

88 Häußler 1978, 135.

che e le divinità ovidiane, *Titan* e *Cynthia* appaiono allarmati da ciò che sta per avvenire (uno *scelus* [v. 131], unica attestazione del termine nel poemetto), in maniera non dissimile dalla *mitis turba deum* che fugge davanti al *furor* bellico degli umani ai vv. 245-253, e subiscono loro malgrado il corso degli eventi⁸⁹. Proprio il primo elemento del catalogo, l'oscuramento del sole (un chiaro richiamo ai predecessori poetici), risulta emblematico⁹⁰. *Putares* del v. 129 (*civiles acies iam tum spectare putares*)⁹¹ sembra introdurre una sorta di "congettura" sul punto di vista di *Titan* (più trasparente, in questo senso, la descrizione

89 Vv. 127-131 *namque ore cruento / deformis Titan vultum caligine texit: / civiles acies iam tum spectare putares. / parte alia plenos exstinxit Cynthia vultus / et lucem sceleri subducit.*

90 La clausola del v. 128 arriva direttamente dalle *Georgiche*, in cui pure il sole è in posizione incipitaria: Verg. *Georg.* 1, 466-467 *ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine texit* (unica altra attestazione della clausola con *caligine* è Lucr. 6, 852). Di Ovidio, più che il sole (*Met.* 15, 785-786 *solis quoque tristis imago / lurida sollicitis praebebat lumina terris*: cfr. il *deformis* petroniano), è importante la descrizione di Lucifero e della luna insanguinata (*Met.* 15, 789-790 *caerulus et vultum ferrugine Lucifer atra / sparsus erat, sparsi lunares sanguine currus*). Da Lucano arrivano la *caligo*, che sostituisce la *ferrugo* virgiliana e ovidiana, e la denominazione *Titan*: Lucan. 1, 540-544 *ipse caput medio Titan cum ferret Olympo / condidit ardentis atra caligine currus / involvitque orbem tenebris gentesque coegit / desperare diem; qualem fugiente per ortus / sole Thyestae noctem duxere Mycenae*. Confrontando l'*omen* petroniano col *caput nitidum* virgiliano, Connors 1998, 111-112 osserva: «Unlike Virgil's sun, which is bright and beautiful, *nitidum*, behind its cover of gloom, Eumolpus' sun has been stained by the ugliness of the forthcoming Civil War, and is itself *deformis* and looking as if it has drunk blood, *ore cruento* (BC 127)». Sull'*omen* solare cfr. Narducci 2002, 51-74 («La fuga del sole») e Ambühl 2015, 74ss.

91 Al v. 129 *spectare* è congettura di Crusius/Anton (Crusius ha congetturato *veritum spectare*, ripreso da Anton che propone la sola correzione di *spirare*) in luogo del trádito *spirare*, accettato da diversi editori moderni, con significati vari e poco convincenti («es war, als lebten schon jetzt die Bürgerfeldzüge» [Stubbe]; «d'jà l'on eût cru respirer l'atmosphère des luttes civiles» [Ernout]; «avresti creduto di respirare già allora l'aria di guerra civile» [Guido]). La correzione, a mio parere persuasiva, è stampata, fra gli altri, da Bücheler-Heraeus, Müller¹⁻⁴ e Giardina-Cuccioli Melloni. *Spectare* permette di tracciare un legame preciso con quanto accade al v. 128 (*vultum caligine texit*) così come con il suo precedente virgiliano. L'idea trova sostegno anche nei versi seguenti sulla Luna: il Sole rimuove il suo *vultus* («volto splendente» e «vista») dalle *civiles acies* così come la Luna nega la sua luce allo *scelus* imminente. Sullo sguardo del Sole cfr. almeno Sen. *Med.* 28-31 «*spectat hoc nostrisator / Sol generis, et spectatur et curru insidens / per solita puri spatia decurrit poli? / non redit in ortus et remetitur diem?*»; Phae. 677-679 «*tuque, sidereum caput, / radiare Titan, tu nefas stirpis tuae*

della Luna) – un’ambivalenza che ritorna, significativamente, al v. 190, *iussa putares*, per il comportamento prodigioso dei *flumina*⁹².

A chiusura del catalogo si legge *haec ostenta brevi solvit deus* (v. 141)⁹³. Alquanto sorprendente è il vago *deus*. Difficilmente con *deus* si indica il Giove appena citato (v. 140 *sanguineoque recens descendit Iuppiter imbre*). Più probabilmente si designa “l’insieme delle divinità” (“der Himmel” traduce Ehlers). Viene da chiedersi se non ci sia anche una sorta di *Witz* sul *divus Iulius* che sta per entrare in scena: Cesare non è ancora tecnicamente un *deus*, ma lo diventerà proprio grazie alla guerra civile (v. 290 “*tu, dive*”). In ogni caso, è interessante che, in apertura (cfr. v. 127 *auspiciis...deum*), nello svolgimento e in chiusura del catalogo, regni una (ricercata) vaghezza sull’istanza divina che manda gli *omina* e sul suo punto di vista.

/ *speculare? lucem merge et in tenebras fuge*”. Sullo sguardo della divinità davanti allo *scelus* cfr. Lucan. 7, 447-448 *spectabit ab alto / aetbere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes* e Stat. *Theb.* 11, 121ss., in part. 135-136 (Giove e gli dèi distolgono lo sguardo dalla battaglia) *sic pater omnipotens visusque nocentibus arvis / abstulit et dulci terrae caruere sereno*. Sullo sguardo della divinità cfr. il già citato Narducci 2002, 51-74 e Lovatt 2013, 71-77 (“Limits of power and averting the gaze”).

- 92 Cfr. *infra* p. 295. In questo senso (paradossalmente) è più esplicita la presentazione del “punto di vista del Sole” nel famoso *omen* prima di Farsalo narrato in Lucan. 7, 1-6 (vedi il *voluit* del v. 4 e la proposizione finale del v. 6: *defectusque pati voluit [...] / ne Thessalico purus luceret in orbe*). Si ricordi anche il (*Sol*) *miseratus* ... *Romam* di Verg. *Georg.* 1, 466.
- 93 Tralasciando l’interpretazione improbabile di Baldwin («performed as an official duty»: OLD s.v. *solvo* 21), gli interpreti si dividono sulla resa di *solvo* del v. 141: “sciogliere, svelare, chiarire i prodigi” (interpretazione più diffusa, attestata già da Burman), con gli *ostenta* considerati alla stregua di enigmi (vd. l’espressione *aenigmata solvere*; Hyg. *Fab.* 136, 3 *ad monstrum solvendum augures convocavit*) oppure “adempiere, confermare i prodigi, portare a compimento quanto da loro preannunciato” (Stubbe *ad loc.*, interpretazione ripresa da Branham–Kinney, Holzberg e da Delz a Sil. 16, 126). In questa seconda interpretazione verrebbe sfruttata una particolare accezione di *solvo* (OLD s.v. *solvo* 20), indicante la realizzazione/la conferma di *fides*, *promissa*, *vota*, con un’allusione al concetto della “*fides* di *omina* e profezie”, della loro “veridicità” e della “conferma dei fatti” (cfr. TLL 6.1.684.73-685.18; cfr. Ovid. *Pont.* 3, 4, 98-99 *iam pondus dices omen habere meum. / crede, brevique fides aderit*; Iust. 17, 1, 4 *nec ostentis fides defuit, nam brevi post tempore [...]*). La *iunctura* avrebbe qui significato analogo a *implere fidem ominis* di Tac. *Hist.* 2, 78, 2 (*victoriae decus implese fidem ominis videbatur*).

In questi *auspicia deum* si apre, insomma, un non indifferente margine di ambiguità. Una stimolante linea di interpretazione riguarda proprio il grado di opacità di questi *signa* non solo in Lucano, ma anche in Petronio, nella misura in cui *entrambi* rinunciano agli dèi della tradizione. Gli *omina* petroniani non ci dicono nulla di quella prospettiva olimpica che appare sostanzialmente ininfluyente nel contesto del *Bellum civile* e si fanno pertanto espressione della crisi dell'apparato divino epico e della sua capacità "significante", crisi presente, in diversi modi e forme, negli intertesti del poemetto e segnatamente in Lucano. In questo il tentativo di "ricostruzione" di Eumolpo mostra pericolose crepe.

3. La profezia della Fortuna

3.1. La profezia della catastrofe

Nel percorso sugli dèi e sugli *omina* alle soglie della guerra civile uno spazio a sé richiede la componente profetica, che Petronio sintetizza nelle parole della Fortuna ai vv. 111-115⁹⁴:

*cerno equidem gemina iam stratos morte Philippos
Thessaliaeque rogos et funera gentis Hiberæ.
iam fragor armorum trepidantes personat aures.
et Libyæ cerno tua, Nile, gementia claustra
Actiacosque sinus et Apollinis arma timentes.*

94 Il passo è afflitto da gravi problemi testuali e interpretativi. Il più spinoso è senz'altro quello del v. 113, trasposto dalla maggior parte degli editori prima del v. 111 (Bouhier, seguito da Müller² e Schmeling-Setaioli) o dopo il v. 115 (Suringar, seguito da Bücheler in app. e Müller^{3,4}), con interpunzione dopo *Libyæ* e coordinazione dei due genitivi (*funera gentis Hiberæ / et Libyæ. Cerno...*). Questa coordinazione è però a mio parere forzata e poco convincente. Si tratta di un passo molto dibattuto e se non si vuole accettare il pesante *Libyæ ... tua, Nile, gementia claustra* al v. 114, si potrebbe tentare un *Libyæ ... tē Nile, gementia claustra*. Lucano, in due delle tre attestazioni del termine *claustrum* nella *Pharsalia*, utilizza un simile costruito apposizionale: Lucan. 10, 313 *regni claustra Philæ*; 10, 509 *claustrum pelagi cepit Pharon*.

Punto di partenza obbligato è, ancora una volta, la chiusa del primo libro delle *Georgiche*. Il v. 111 (*cerno equidem gemina iam stratos morte Philippi*) richiama la rappresentazione della ripetuta strage fratricida “vista da Filippi” (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.*

Il riferimento alle *Georgiche* si rivela particolarmente efficace proprio nelle sue implicazioni teologiche: Virgilio si lamenta che gli dèi abbiano permesso un *indignum* (*bis sanguine nostro, iterum videre* ecc.) e prega che Ottaviano ponga fine ai ripetuti spargimenti di sangue romano; Petronio presenta la Fortuna, una divinità adirata, che, nella sua profezia, vede il perpetuarsi della strage, e non è prospettata alcuna via d'uscita.

Sul passo petroniano agisce a livello strutturale anche il finale del quindicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 807-842), un altro pezzo di “*epos* storico” in cui le tappe della guerra civile vengono preannunciate dall'apparato divino a conclusione del poema, ma non raccontate dal narratore epico – a questo riguardo si confrontino anche le parole di Discordia al termine del *Bellum* (vv. 283-295), un importante doppio della profezia della Fortuna. Alla disperazione di Venere Giove risponde con una confortante predizione (le vittoriose battaglie di Ottaviano, il venturo periodo di pace). Petronio riprende senz'altro la scena ovidiana nella preghiera del costernato Dite a Fortuna e nella rivelazione di quest'ultima sulle imminenti guerre civili⁹⁵. Il v. 111, certo legato a Verg. *Georg.* 1, 489-492, risente della mediazione di Ovid. *Met.* 15, 824 (*iterum...caede Philippi*). Come detto, Ovidio relativizza il pessimismo delle *Georgiche* con il quadro consolatorio proprio delle profezie dell'*Eneide*⁹⁶. Petronio inverte il meccanismo: portando alle estreme conse-

95 Sul rapporto con la preghiera di Venere a Giove in *Aen.* 1 vd. cap. 3 § 1.1.

96 Meritano almeno una menzione Manilio e Calpurnio Siculo. Nel finale del primo libro degli *Astronomica*, dopo la menzione dei *signa* e delle guerre civili, viene descritto l'imprigionamento della Discordia sotto Augusto (Manil. 1, 922-924 *sed satis hoc fati fuerit: iam*

guenze la teologia incerta e ambigua del finale di *Georgiche* 1, intacca e sovverte qualsiasi prospettiva a lieto fine. Le parole della Fortuna non lasciano intravedere nessun salvifico orizzonte augusteo: il sangue è fine a se stesso, destinato a saziare la sete di malvagie divinità.

Come per Lucano, l'intermediazione ovidiana di *Met.* 15 non preclude certo il dialogo con Virgilio, ma, al contrario, stimola la problematizzazione delle istanze virgiliane, prime fra tutte la funzione teleologica delle profezie di Giove e il ruolo di Augusto nella storia. In effetti, l'attualizzazione ovidiana cela i citati "germi sovversivi" che Petronio svela e potenzia. Il Giove ovidiano non si può opporre ai disegni dei *fata*, che prevedono l'assassinio di Cesare e il ciclo delle guerre civili, ma si limita a una semplice "lettura" e "interpretazione" dei *tabularia*, proponendo Augusto come *telos* della storia solo alla fine del poema. La Fortuna di Eumolpo, per contro, appare arbitra dei *fata*, attivamente impegnata nell'imminente catastrofe da lei profetizzata. Ovidio, con la sua "teleologia paradossale", ha aperto la strada alla più radicale messa in discussione del modello virgiliano (e delle convenzioni epiche) di Lucano e dunque di Petronio, ove la medesima teleologia viene reinterpretata da un altro punto di vista divino – da una divinità, Fortuna, che sui *fata* ha un reale dominio.

Il modello lucaneo svolge naturalmente un ruolo fondamentale nella dinamica sovversiva messa in atto da Petronio. In generale, viene ripresa la teleologia tutta "catastrofica": il disegno del destino prevede la rovina di Roma. Più in particolare, fin dai primi commentatori è stata notata la vicinanza del passo con la profezia della matrona invasata che chiude il primo li-

bella quiescent / atque adamanteis Discordia vincta catenis / aeternos habeat frenos in carcere clausa). Chiaro è l'apporto della profezia di Giove di *Eneide* 1, ma un'intermediazione ovidiana è probabile (si veda il lungo elenco delle battaglie; cfr. Bramble 1982, 481). Nella prima ecloga di Calpurnio Siculo e segnatamente nella profezia di Fauno (1, 33-88) si fondono elementi di *Georgiche* 1 e della profezia di Giove (ad es. *Bellona incatenata*: vv. 47-50 *post tergum Bellona manus spoliataque telis / in sua vesanos torquebit viscera morsus / et, modo quae toto civilia distulit orbe, / secum bella geret*; cfr. Henderson 2013, 177-178). L'intreccio del finale di *Georgiche* 1 e della profezia di Giove di *Eneide* 1 sembra diventare, sulla scorta di Ovidio, una movenza di prammatica.

bro (Lucan. 1, 678-694; anche qui, per il “movimento di chiusura”, confrontato obbligato sono gli *iussa* della Discordia)⁹⁷. Snodo centrale è proprio l'idea della ciclicità della guerra civile, indicata con l'inizio di un nuovo viaggio dopo la morte di Cesare (vv. 692-693 *iterum, rursus*) e con la ripetizione di *Philippi*. Filippi è la prima e ultima località vista dalla matrona:

Verg. *Georg.* 1, 489-492
ergo inter sese paribus concurrere telis
Romanas acies iterum videre Philippi;
nec fuit indignum superis his sanguine nostro
Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.

Lucan. 1, 679-682, 692-694
video Pangaea nivosus
cana iugis latosque Haemi sub rupe Philippos.
quis furor hic, o Phoebe, doce, quo tela manusque
Romanae miscent acies bellumque sine hoste est.
 [...]
 consurgunt partes iterum, totumque per orbem
rursus eo. nova da mihi cernere litora ponti
telluremque novam: vidi iam, Phoebe, Philippos.

Lucano fa un uso massiccio, ostentato e ideologicamente consapevole dell'identità del campo di battaglia di Farsalo/Filippi per trasmettere l'idea dell'eterno ritorno della strage fratricida, un *escamotage* retorico introdotto per la prima volta nel vaticinio della matrona, che vede Filippi due volte (*bis*), all'inizio e (*iterum*) alla fine. Nella ben più sintetica profezia di Fortuna il con-

97 Sul rapporto fra matrona lucanea e Fortuna vd. già González de Salas; sulla matrona e la Discordia cfr. Collignon 1892, 193 e più di recente Yeh 2007, 126. Sulla scena di Lucano cfr. almeno Roche 2009 *ad loc.* e Sannicandro 2010, 135-139. Ovviamente ci sono differenze evidenti, non solo per il contesto, ma anche per forma e struttura. La profezia della matrona è molto più lunga ed elaborata (si veda la prospettiva “aerea” da cui descrive i diversi scenari), oltretutto ordinata dal punto di vista cronologico (con l'eccezione dei vv. 688-689; vd. n. di Roche).

retto della ciclicità della guerra civile è affidato tanto allo spiazzante riferimento a Filippi, quanto alla potenziale ambiguità di altre indicazioni⁹⁸. Intrigante è l'analoga ripresa del nesso *videre Philippi* di Verg. *Georg.* 1, 490: sia in Petronio che in Lucano Filippi da soggetto di *video* diventa oggetto dell'azione, mentre il soggetto è un personaggio che formula una predizione sulle guerre civili⁹⁹. Petronio pare riprendere questa ingegnosa “trovata intertestuale” lucanea in modo alquanto sottile: l'avverbio *iam*, che in Lucano marca in modo significativo il *vidi*, una sconcertante “(pre)visione già avvenuta”, viene associato nel *Bellum* al presente *cerno*, una “(pre)visione in atto”, quasi

98 Cfr. Poletti 2018, 111-113. L'ambiguità che caratterizza il campo di battaglia di *Philippi* nella tradizione poetica (*duplex proelium* ivi storicamente avvenuto, con la “doppia morte” di Cassio e di Bruto, o identificazione poetica fra Farsalo e Filippi?) viene riproposta da Petronio in modo più netto e sconcertante. La *Thessalia* del v. 112 potrebbe denunciare il tentativo di separare il doppio scontro di Filippi da Farsalo, che è appunto in Tessaglia (al v. 294 Petronio, in effetti, descrive il “capolinea” di Pompeo come *Thessalici sinus*). La rilevanza di questo elemento, tuttavia, dipende proprio da quanto peso si voglia dare alla “geografia lucanea”, che colloca anche lo scontro con i cesaricidi in Tessaglia. Bisogna inoltre considerare il contesto profetico, con le sue ricercate ambiguità. La prima posizione della spiazzante *gemina mors* a Filippi, in un elenco pure non ordinato cronologicamente, stimolerebbe l'identificazione con lo scontro imminente, quello fra Cesare e Pompeo. Esattamente come nella profezia della matrona di Lucano, non si menziona Farsalo, ma unicamente *Philippi*. Certo in Lucano si può tentare di distinguere le due “Filippi”, all'inizio (= Farsalo) e alla fine (= Filippi) della visione, mentre in Petronio un'unica menzione assommerebbe entrambe le battaglie. Il riferimento alla battaglia di Filippi d'altra parte appare simmetrico rispetto alla menzione finale di Azio, una specie di cornice augustea per gli eventi narrati all'inizio e alla fine della visione. La mancanza di qualsiasi riferimento a protagonisti umani, al di là del vaghissimo *timentes* del v. 115, contribuisce all'oscurità della profezia in maniera decisiva (per Fortuna e il suo interlocutore Dite contano solo *mortes, rogi, funera*). Altre indicazioni geografiche sono ambigue e passibili di diverse interpretazioni: v. 112 *funera gentis Hiberæ* potrebbe riferirsi sia alle operazioni militari di Cesare del 49 a.C. che a quelle del 45 a.C., culminate nella battaglia di Munda; v. 114. *Libya/Nilus* richiamano tanto le campagne di Cesare (assassinio di Pompeo, *Bellum Alexandrinum* e *Africum*) quanto quelle di Ottaviano del 31-30 a.C.

99 Nelle *Georgiche* si designa la passiva visione della strage fratricida con una personificazione ricca di *pathos* (il passato *videre Philippi* si riflette nel futuro [*agricola*] *mirabitur ossa* [*Georg.* 1, 497]), una movenza che sarà ripresa da Ovidio (Ovid. *Fast.* 3, 707-708 *testes estote, Philippi, / et quorum sparsis ossibus albet humus*). Cfr. anche la personificazione di Modena, Farsalo e Filippi in Ovid. *Met.* 15, 822-828.

Petronio stesse cercando di sintetizzare in un unico verso il concettismo lucaneo sul “doppio Filippi” (*video Philippos / vidi iam Philippos – cerno ... gemina iam stratos morte Philippos*). Al pari degli esempi sopra citati, anche il verso iniziale della profezia della Fortuna si propone come complesso e stratificato momento intertestuale, che sembra enucleare diverse rivisitazioni poetiche della battaglia di Filippi.

Un’ovvia differenza fra Lucano e Petronio riguarda lo statuto del personaggio che pronuncia la profezia. Nella *Pharsalia* l’anonima matrona incarna tipiche caratteristiche di indovini e profetesse, segnatamente l’ispirazione da Apollo (v. 678 *o Paeon*; v. 681 *o Phoebe*; v. 694 *Phoebe*) – un dato tradizionale che però, in questo contesto, potrebbe assumere un significato polemico-politico (si ricordino la mitologia imperiale e l’intervento del dio ad Azio)¹⁰⁰. In Petronio la Fortuna è una figura indipendente da Apollo: il dio è parte della sua visione, non la ispira, non la domina (v. 115; cfr. *infra*). La Fortuna, in questo senso, ha uno statuto ibrido: se l’utilizzo della formula *cerno* la avvicina a indovini, profetesse e dunque alla matrona, la dea è presentata però come entità autonoma e sovrana, connotati che la rendono simile al Giove epico tradizionale e, al contempo, la collocano al di fuori e al di sopra della gerarchia olimpica.

Dal rapporto con il finale di *Pharsalia* 1 emerge come la visione della Fortuna passi attraverso la visione della matrona di Lucano (nel tono, nei temi). La ciclicità o, che dir si voglia, il *telos* catastrofico delle guerre civili nascono da una riflessione sul finale di *Georgiche* 1, così come da un’inversione della teleologia eneadeica (la predizione si limita ad annunciare la catastrofe), tutti spunti lucanei che Petronio pare assorbire. D’altra parte, nel *Bellum* si sta rappresentando un livello superiore: la profezia è integrata all’interno dell’apparato divino ed è pronunciata da una divinità che macchiana la catastrofe per Roma.

L’influsso delle “profezie lucanee” permea anche la parte finale del discorso della Fortuna. Nella descrizione del mondo dei morti che si prepara all’immensa strage¹⁰¹ Petronio si appoggia al discorso del soldato rievocato

100 Cfr. in generale Miller 2009.

101 Vv. 116-119 “*pande, age, terrarum sitientia regna tuarum / atque animas accerse novas. vix navita Porthmeus / sufficet simulacra virum traducere cumba; / classe opus est*”. Come già notato da

da Eritto e, soprattutto, alle parole di Giulia¹⁰². Mentre i personaggi in questione fungono da intermediari con il mondo sovrannaturale, nel *Bellum* si dà voce direttamente agli esseri di tale realtà¹⁰³.

Questa esplicita messa in discussione della teleologia augustea, che si accompagna a una reinterpretazione dell'elemento profetico e divino, appare pienamente coerente con la presentazione a tinte fosche dell'imperialismo romano che apre il *Bellum*: secondo una dinamica lucanea, fin dal primo verso (vv. 1-3 *orbem iam totum victor Romanus habebat / ... / nec satiatum erat*) è invertita la visione, tipica delle profezie eneadiche, di un impero mondiale foriero di pace e di ordine¹⁰⁴.

Bouhier *ad loc.* (e da Müller², che stampa *tenvia* al posto di *navita*), *navita* è superfluo di fianco a *portheus* ("traghetto"). Se non si tratta di una sorta di "dotta autoglossatura petroniana", magari con ironia nei confronti delle goffaggini dello stile di Eumolpo, si potrebbe plausibilmente pensare a una vera e propria glossa penetrata a testo (interessante, in questo senso, il pesante guasto presente nel ramo degli *excerpta longa*, ove troviamo *certe* al posto di *portheus*, forse ulteriore traccia di materiale estraneo). Su questa linea, piuttosto che epiteti ornamentali (vd. *tenuia* di Müller²), proporrei un termine che enfatizzi la quantità delle anime che Caronte riuscirà a stento a fronteggiare: un generico *omnia*, che non stonerebbe vicino a *vix* e renderebbe l'idea dello sforzo richiesto al traghetto per adempiere al proprio dovere (cfr. e.g. [Ovid.] *Ep. Drusi* 357-358 *omnis expectat avarus / portitor et turbae vix satis una ratis*).

102 Lucan. 3, 14-19 "*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*". Nel regno dei morti si trovano spazi immensi (cfr. e.g. Sen. HF 673-674 *ampla vacuis spatia laxantur locis, / in quae omne mersum penetrat humanum genus* con n. di Billerbeck 1999), ma, a partire da Lucano, è attestata l'idea iperbolica dell'Ade costretto a "far spazio" per l'eccessivo numero di morti, come in Petronio, in profezie delle guerre civili: vd. Lucan. 3, 17 *in multas laxantur Tartara poenas*, 6, 799-800 *regni possessor inertis / pallentis aperit sedes*. La "flotta di Caronte" è un «truly diabolical witticism» (George) che difficilmente si potrà ridurre a una dipendenza da fonti comuni (George 1974, 126-127, Smith 216 e Hunink 1992 a Lucan. 3, 16 pensano a *Aen.* 6, 413 + [Ovid.] *Ep. Drusi* 357-358).

103 Così acutamente già Mössler *ad loc.*: «[...] *eam [scil. praedictionem] usus illo suo ministerio deorum [...] Fortunae attribuit, quo exemptae ex vanitate somniorum vim et potestatem divini consilii conciliavit*».

104 I commentatori hanno rilevato la consonanza con Lucan. 1, 109-111 *populique potentis, / quae mare, quae terras, quae totum possidet orbem / non cepit fortuna duos*. Cfr. Verg. *Aen.* 1, 236

3.2. Lo sguardo di Apollo, lo sguardo della Fortuna

Il confronto con un altro importante momento profetico dell'*Eneide* conferma una siffatta tendenza. Nel v. 115 del *Bellum* viene richiamato lo scudo di Enea¹⁰⁵ (*Aen.* 8, 704-706):

*Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
desuper: omnis eo terrore Aegyptos et Indi,
omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei.*

Sebbene non manchino altre più o meno elaborate rappresentazioni poetiche della battaglia di Azio e si possano riconoscere anche altre reminiscenze¹⁰⁶, la preminenza del passo eneadico si fa sentire per più motivi. Una rete di echi lessicali rende il rapporto particolarmente stretto: l'accoppiata ravvicinata dell'aggettivo *Actius/Actiacus*, in entrambi i casi ad inizio di verso (in Pe-

(Venere ricorda a Giove la sua promessa) [Romani] “*qui mare, qui terras omnis ditione tenerent*” (cfr. 4, 227-231); 7, 98-101 *generi, qui sanguine nostrum / nomen in astra ferant, quorumque ab stirpe nepotes / omnia sub pedibus, qua Sol utrumque recurrens / aspicit Oceanum, vertique regique videbunt* (si tratta dell'oracolo di Fauno, ricordato poco dopo da Latino: 7, 258 [*progenies*] *totum quae viribus occupet orbem*). L'evidente vicinanza del v. 2 del *Bellum* a Verg. *Aen.* 1, 236 e 7, 100-101 ha indotto alcuni a “svalutare” possibili reminiscenze lucaee, pure ispirate ai luoghi virgiliani, quali Lucan. 1, 109-111 e 7, 423-424 (vd. soprattutto l'approccio scettico di George 1974, 123 e Grimal 1977, 59ss.; Soverini 1985, 1768-1769; Schmeling-Setaioli *ad loc.*; contra Courtney 2001, 185-186). Questo ragionamento non tiene conto della possibilità che Lucano funga da intermediazione della movenza virgiliana, dissacrando l'ideale di un saldo *imperium* universale *sine fine* (cfr. Connors 1998, 105-106 e Stein-Hölkeskamp 2010, 140-141). Che un eventuale rapporto con Lucano vada inteso in senso meramente parodico è una prospettiva senza dubbio limitante. Il verso ha una notevole somiglianza con *AL* 398 (R.) v. 1 *Pompeius totum victor lustraverat orbem* (vd. anche il ritmo spondaico) segnalata da Breitenbach 2009 *ad loc.*

105 Sul tema cfr. almeno Hardie 1986, cap. 8, Quint 1993, 21-31, Gurval 1995, cap. 5, Miller 2009, 66-75.

106 L'attacco *Actiacosque sinus* del v. 115 del *Bellum* è attestato in Manil. 5, 52 (sempre in relazione alla famosa battaglia). Altrove Apollo/*Actiacus* solo in Ovid. *Met.* 13, 715 *Actiacus quae nunc ab Apolline nota est*; con *Phoebus* significativi sono Prop. 2, 34, 61 *Actia* [...] *custodis litora Phoebi* e 4, 6, 67.

tronio riferito a *sinus*), e di *Apollo*; la menzione contestuale degli *arma* del dio (v. 704 *arcum intendebat*) e del terrore da essi provocato (vv. 705-706); nel verso precedente i *gementia claustra* del Nilo potrebbero evocare il *maerentem Nilum* di *Aen.* 8, 711; piccola spia, su cui ritorneremo, è la presenza del verbo *cerno* (v. 704). Ma è soprattutto la macrostruttura, il contesto profetico, a incoraggiare il confronto, un confronto che mette in luce essenziali divergenze, come fa notare Connors¹⁰⁷:

[...] in Eumolpus' *Bellum Civile*, Actium is the final catastrophe which Fortuna predicts for Rome. Eumolpus claims a precedent for his choice to use gods to tell the story of the Civil War by alluding to the only place in the *Aeneid* where Virgil narrates the role of the gods in the Civil War fought between Octavian and Antony; but by placing this allusion in Fortuna's list of the terrible things which will happen to Rome, he adapts his Virgilian model to new purposes and subverts the traditional praises of Octavian's triumph.

Spesso, in effetti, si decontestualizza il v. 115 del *Bellum civile*, riducendolo a un semplice tributo alla scena virgiliana¹⁰⁸. Anche in questo caso, invece, è in azione il meccanismo fin qui delineato: la profezia viene slegata da prospettive teleologiche ed encomiastiche e attribuita a una divinità interessata alla distruzione di Roma. Lo scudo di Enea, "icona cosmica", "climax dell'*Eneide*" (secondo le pregnanti definizioni di Hardie), è piegato a dipingere il caos della guerra civile, i desideri di sanguinarie divinità. Tuttavia, più che di un'inversione *sic et simpliciter*, si tratta di una sottile messa a fuoco delle tensioni del modello: Petronio sta sfruttando alcune inquietudini del suo intertesto (segnatamente i mostruosi "orrori della guerra" ritratti sullo scudo) e imposta un sofisticato gioco sullo "sguardo della divinità", suggerendo una diversa prospettiva da cui guardare (e dominare) Azio.

Consideriamo *Aen.* 8, 698-705:

107 Connors 1989, 91-92 sulla scorta delle intuizioni di Zeitlin 1971, 76.

108 Miller 2009, 72 lo definisce «one-line summary of Virgil's Actian battle»; Rudich 1997, 351 n. 159 lo interpreta addirittura come «sign of his [di Petronio] loyalty to the regime».

*Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
 contra Neptunum et Venerem contraque Minervam
 tela tenent. saevit medio in certamine Mavors
 caelatus ferro, tristesque ex aethere Dirae,
 et scissa gaudens vadit Discordia palla,
 quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.
 Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
 desuper [...].*

Virgilio rappresenta la battaglia di Azio come scontro fra Roma, protetta dalle divinità olimpiche, e un nemico straniero con i suoi orrendi dèi (vv. 698-700). Prima dell'entrata in scena di Apollo (vv. 700-704) sono ritratti i demoni che raffigurano allegoricamente gli orrori della guerra, secondo una diffusa movenza epica¹⁰⁹. Difficilmente si possono liquidare questi versi come semplice stilema tradizionale e ignorare (o edulcorare) l'interpretazione di questo quadretto mostruoso che precede l'apparizione di Apollo¹¹⁰. Sarebbe più prudente leggere tali figure, collocate *medio in certamine*, alla stregua del *Furor impius* della profezia di Giove, un'entità complessa e ambigua, il cui imprigionamento prelude alla *pax Augusta* (post-Azio) e, al contempo, allude al prezzo di sangue pagato per arrivarci¹¹¹. Si ricordi, ancora, il finale di *Georg.* 1, uno scenario pre-Azio¹¹², ove si dice *saevit toto Mars impius orbe* (*Georg.* 1, 511; cfr. *Aen.* 8, 700 *saevit medio in certamine Mavors*). Virgilio dissimula sapientemente la caratterizzazione della battaglia come *bellum civile* (in questo allineandosi alla propaganda augustea)¹¹³, ma la *Discordia* richiama proprio lo

109 «These correspond to Homeric clusters of mostly personified deities inspiring indiscriminate slaughter»: così Miller 2009, 70, con esempi da Omero e Virgilio.

110 Significativa, in questo senso, la reticenza di Hardie 1986. Miller 2009, 70 pensa che *Mavors* e le *Dirae* siano entità positive a sostegno di Roma, mentre *Discordia* e *Bellona* sarebbero a sostegno di Antonio e Cleopatra; Quint 1993, 28 (similmente Lovatt 2013, 176) ritiene, invece, che le forze del caos dei vv. 700-704 siano *de facto* accomunate alle forze orientali.

111 *Aen.* 1, 294-295 *Furor impius intus / saeva sedens super arma*; Gurval 1995, 238-239, 245.

112 Wilkinson 1969, 159ss.

113 Sul delicato tema cfr. però Lange 2009, 79-94.

scontro fratricida¹¹⁴. Gli orrori della guerra civile si affacciano anche sull'icona cosmica dello scudo di Enea. In questa cornice trova adeguato senso l'apparizione di Apollo: lo sguardo del dio sul caos appena descritto – *cernens haec* – determina istantaneamente non solo la fuga dei nemici, ma anche la ricostituzione del cosmo turbato dall'*Eris*¹¹⁵.

Tornando al *Bellum*, un dettaglio particolarmente significativo è la ripresa di *cerno*, vera e propria chiave di volta sia della scena virgiliana che di quella petroniana. Assai argutamente, lo sguardo di Apollo sulla battaglia viene trasferito alla vista della Fortuna, una quanto mai inconsueta profetessa. Petronio sta giocando con i suoi intertesti nel campo semantico della vista al fine di rimarcare le promesse della Fortuna, il suo protagonismo, il suo dominio assoluto. Come nell'acuta ripresa del *videre Philippi* del Virgilio georgico, assistiamo qui a un altro gioco intertestuale sulla "vista", questa volta con il *cernens haec* dell'Apollo eneadico. Nel *Bellum* non si dissimula l'intervento degli *arma* del dio (la messa in fuga dei nemici, *Apollinis arma timentes*), ma è Apollo ad *essere visto*, ad esser ridotto a tessera di un mosaico più grande, in cui non appare più quale figura dominante. In altre parole, il punto di vista viene spostato dalla divinità olimpica a una divinità che si erge a emblema di (o, perlomeno, si allinea a) quelle allegorie del male ritratte sullo scudo di Enea.

Nell'*Eneide* Apollo vede gli orrori della guerra (la Discordia) e vi pone un limite; nel *Bellum* la Fortuna (novella Discordia) vede Apollo partecipare al proprio piano di stragi. Nella profezia della Fortuna il fatto che sarà proprio il dio, nella battaglia di Azio, a porre fine alla spirale delle guerre civili è forse sottinteso (questo suggerirebbe la posizione finale nell'elenco), ma non riceve alcuna enfasi, proprio perché la prospettiva è diversa: si enfatizza non la fine, ma la durata e, più sottilmente, la ciclicità dei *bella civilia* (Azio, come

114 Cfr. Servio *ad loc.*: *Discordia, quia unius civitatis (et cives principes add. SDan.) erant* (cfr. anche Gransden 1976 *ad loc.*, Connors 1989, 140, Casali 2011, 105-106 n. 82).

115 Quint 1993, 28 commenta finemente il *crescendo* che porta al v. 704: «Apollo is the god of Western rationality and his decisive intervention in the battle is apparently a reaction to the confusion and destruction bred by the Furies of War, Disorder, and Strife». Cfr. anche Lovatt 2013, 176 («Apollo embodies the powerful divine gaze») e Hardie 1986, 110 («the divine order of the cosmos is inherently superior to the forces which threaten its disruption»).

suggerisce Connors, appare semmai come «final catastrophe»). L'intento sovversivo nei confronti dell'*Eneide* è palese, ma tale “cambiamento del punto di vista” è frutto dell'esacerbazione di una componente virgiliana. Petronio narra gli scontri civili (Azio compreso) dalla prospettiva delle entità demoniache che godono delle guerre. La *Todeszone*¹¹⁶ (*medio in certamine*), appannaggio delle forze del caos, è certo rappresentata da Virgilio (con tutte le venature di ambiguità e inquietudine che ciò comporta), ma riceve scarsa enfasi, è destinata a sparire istantaneamente davanti allo sguardo di Apollo, personaggio decisivo ad Azio, vero *deus ex machina*. In Petronio, al contrario, sono proprio tali entità malefiche a guidare gli eventi e a raccontare Azio (e Apollo) dal proprio punto di vista.

Questa lettura del rapporto con lo scudo di Enea è confermata dalla teomachia che chiude il *Bellum civile*, pure ispirata al finale di *Aen.* 8: il nudo elenco di divinità olimpiche che accorrono a sostegno di Cesare e Pompeo (vv. 264-270) appare strozzato fra il potente quadro delle divinità infernali (vv. 254-263) e, ben più importante, l'apparizione della Discordia (vv. 271-295). Quest'ultima, quasi fosse un nuovo Apollo, impartisce da una posizione dominante i propri cruenti *iussa*, i quali, di fatto, costituiscono una nuova, breve profezia su quanto sta per accadere, parallela a quella della Fortuna¹¹⁷.

J. O'Hara ha posto l'accento sulla reticenza delle ottimistiche profezie dell'*Eneide*, in cui viene dissimulato il prezzo di morte che comporta il raggiungimento del *telos*¹¹⁸. L'approccio di O'Hara offre uno spunto prezioso per comprendere l'operazione messa in atto da Petronio, che, come Lucano, sembra puntare i riflettori proprio sul “lato oscuro” delle profezie virgiliane.

4. La divinità assetata di sangue

La teologia del *Bellum* porta al centro della scena “divinità assetate di sangue”, a discapito dell'apparato divino tradizionale, per spiegare lo scoppio della follia fratricida. In quanto segue il motivo della “sete di sangue” della

116 Sul concetto di *Todeszone* vd. Hömke 2012.

117 Vd. cap. 3 § 3.

118 O'Hara 1990. Cfr. Schiesaro 1993; per un approccio opposto Henry 1989.

divinità verrà contestualizzato nella tradizione letteraria, soprattutto riguardo le guerre civili. Anche in questo campo è riconoscibile una precisa dinamica intertestuale, che inverte la teleologia di stampo augusteo e racconta il *bellum civile* dal punto di vista di divinità malefiche relegate ai margini del tradizionale *Götterapparat*.

4.1. La sete di sangue della Furia

Le battaglie portano con sé spargimenti di sangue e non stupisce che i demoni a vario titolo implicati in esse siano ansiosi di goderne¹¹⁹. Nella letteratura greca creature sovranaturali con marcati tratti vampireschi sono le *Keres* dello *Scudo* pseudoesiodico, esseri mostruosi che si nutrono del sangue dei guerrieri caduti ([Hes.] *Aspis* 248-257)¹²⁰, e le Erinni di Eschilo¹²¹. Nel primo caso abbiamo a che fare con un demone meramente “parassita”, quasi la sua unica funzione sia quella di esprimere allegoricamente gli orrori della guerra; nel secondo caso la caratterizzazione vampiresca delle Erinni è invece strettamente connessa alla loro funzione punitiva dei delitti.

119 La “divinità assetata di sangue” è una figura tipica che va dall’Ares-vampiro di *Il.* 5, 289 o dall’Ade che ha desiderio di “assaggiare” gli umani nell’*Elettra* di Sofocle (Soph. *El.* 542-543 δαισασθαι), passa per l’immagine lucanea dei Mani dei Cartaginesi vendicati, che probabilmente Petronio ha presente (Lucan. 1, 39 *Poeni saturentur sanguine manes* con n. di Roche 2009 e Giusti 2018, 4-6), e arriva fino alla Giunone di Silio, *optatum Latii tandem pectura cruorem* (8, 204). Talvolta, però, questi elementi ricevono, come in Petronio, particolare enfasi e concretezza: cfr. Dieterich 1893, 49ss., Garvie 1986 *ad* Aesch. *Ch.* 577-578, Thome 1993, 178 n. 419, Geisser 2002 (indice s.v. “Vampir”). A questa *imagery* (ma in senso diverso, non necessariamente malvagio) afferiscono le divinità oltretombali che bevono il sangue dei sacrifici (ad es. il Thanatos in Eur. *Alc.* 843-845; anime dei morti in *Od.* 11, 96).

120 Hainsworth 2000 a *Il.* 12, 326-327: «Lucanesque horrors».

121 Aesch. *Agam.* 1188-1189, *Ch.* 577-578, *Eum.* 183-184, 264-267, 302, 305. Questo elemento di ascendenza folklorica non sembra essere molto diffuso nella letteratura latina: fra le testimonianze più esplicite da citare le *striges* di Ovid. *Fast.* 6, 138 (*plenum poto sanguine guttur habent*) e, in linea con la rappresentazione di Eschilo, la Megera ritratta da Claudiano (*In Rufin.* 1, 77-79 *non nisi quaesitum cognata caede cruorem / illicitumve bibit, patrius quem fuderit ensis, / quem dederint fratres*; Levy 1971 *ad loc.* cita Amm. 14, 1, 2 *Megara quaedam mortalibus [...] humani cruoris avida*, detto di una donna).

A partire dall'Alletto virgiliana, tuttavia, le Furie «not only [...] avenge evil, but they cause it»¹²². Le divinità infernali del *Bellum* non sfuggono a questa logica e si pongono su un piano ambiguo: la reazione alla *hybris* e alla decadenza dei Romani e una connaturata, “egoistica” sete di sangue si intrecciano in una teodicea anomala e cupa che non conosce l'Olimpo e che, tanto sul piano umano quanto su quello divino, restituisce l'orrore e il *furor* della strage fratricida¹²³.

Se si accetta la datazione tradizionale neroniana del *Satyricon*, Plutone nella poesia epica e mitologica precedente è un personaggio marginale e non assume tratti malvagi e “satanici”; in Petronio diventa invece protagonista, un dio assetato di sangue, evidentemente sotto l'influsso dell'Alletto di Virgilio (e delle figure a lei ispirate). Proprio il personaggio della Furia, nelle rappresentazioni poetiche successive al Mantovano, sembra guadagnarsi una graduale indipendenza rispetto alla sfera olimpica e, al contempo, tale caratterizzazione “malvagia” si estende all'ambito infero nel suo complesso. In quanto segue ci concentreremo su una coerente rete di reminiscenze (virgiliane e non solo) che sono sottese alla “sete di sangue” di Dite¹²⁴.

4.2. *Sītis* e *satiētas* di guerra civile nella poesia augustea

Iam pridem nullo perfundimus ora cruore (v. 96): così si lamenta il Dite petroniano. *Leitmotiv* del poemetto è proprio la richiesta di sangue (volti e fauci insanguinati costituiscono un'*imagery* ricorrente: vv. 259-260 *Furor*; vv. 272-273 *Discordia*; cfr. anche l'ominoso *Titan* ai vv. 127-128).

Immediata e spontanea è l'associazione fra i *perfusa ora cruore* del Plutone petroniano e l'*os cruentum* del *Furor impius* eneadico, simbolo delle guerre civili: Verg. *Aen.* 1, 296 *fremet horridus ore cruento*. Il Giove dell'*Eneide*, nella sua profezia consolatoria, descrive un demone che si è nutrito di sangue ed è de-

122 Hershkowitz 1998, 52-53.

123 Sulla Furia come codice poetico della guerra civile cfr., fra gli altri, Franchet d'Espèrey 2003, che dedica però ben poco spazio a Petronio.

124 Nel prossimo capitolo analizzeremo nel dettaglio il lascito della figura di Alletto nella definizione del “conciliabolo infernale” del *Bellum*, soffermandoci sull'evoluzione del personaggio-Furia, in cui rientrano anche le personificazioni ovidiane e l'Eritto lucanea.

stinato ormai a rimanere a bocca asciutta (per quanto “fremente”); nel *Bellum* il dio infernale si lamenta che da troppo tempo non riceve il suo tributo di *cruor* e viene rassicurato dalle parole della Fortuna. In tal senso, questi versi fungono da preludio al ritratto del *Furor* scatenato nel finale del poemetto (vv. 258-263). Nella formulazione generale dei vv. 96-97 non può sfuggire, inoltre, un possibile richiamo alla famosa similitudine fra Turno e un lupo da lungo tempo a digiuno (*Aen.* 9, 63-64 *collecta fatigat edendi / ex longo rabies et siccae sanguine fauces*): il sentimento di Turno viene riproposto per una divinità, Dite, un nuovo e potente nemico degli Eneadi, a cui la Fortuna permetterà di saziare la propria sete di sangue¹²⁵.

L'influsso di *Georgiche* 1, la cui funzione strutturale è stata sopra rilevata, traspare anche a livello di reminiscenze puntuali. La “quartina cruenta” dei vv. 96-99 del *Bellum* è scandita da allusioni a due luoghi virgiliani:

vv. 96-99

iam pridem nullo perfundimus ora cruore
*nec mea Tisiphone sitientis perluit artus*¹²⁶
ex quo Sullanus bibit ensis et horrida tellus
extulit in lucem nutritas sanguine fruges.

Verg. *Georg.* 1, 491-492, 501-502
nec fuit indignum superis bis sanguine nostro
Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.

[...]

satis iam pridem sanguine nostro
Laomedontae luimus periuria Troiae.

125 Cfr. Dingel 1997 *ad loc.* per il retroterra epico della similitudine. Il *Furor* e Turno condividono molti tratti: in un'altra similitudine di Turno si dice *fremat ore cruento* (*Aen.* 12, 8 con Tarrant 2012 *ad loc.*; anche per Niso in *Aen.* 9, 341). Per una simile caratterizzazione di Mezenzio cfr. *Aen.* 10, 727-728 (Mezenzio) *lavit improba taeter / ora cruor*.

126 Se il richiamo alle *Georgiche* è centrale, bisogna rilevare il precedente ovidiano del sintagma *perluit artus* (Ovid. *Met.* 4, 310 *fonte suo formosos perluit artus*): l'aggraziato quadretto del bagno di Salmacide si trasforma nell'orrido bagno di sangue cui aspira Tisifone.

Virgilio riflette sull'oltraggiosa quantità di sangue (v. 491 *bis*, v. 501 *satis*) versato durante la guerra civile. Il perno della riflessione è *sanguine nostro*, ripetuto enfaticamente due volte, cui rimanda l'insistenza petroniana su *cruore* e *sanguine*. Alla speranza del Mantovano (*satis iam pridem sanguine nostro... / lui-mus*) corrispondono i mostri infernali, che, secondo l'*imagery* del Turno-lupo, *iam pridem non perluunt artus* e ora potranno *satiari*. Con l'immagine della "messe di sangue" (v. 99 *extulit in lucem nutritas sanguine fruges*) Petronio porta al parossismo il tema della terra resa pingue dal sangue romano e la sovversione dell'universo georgico, motivi virgiliani già sviluppati da Lucano nel finale di *Pharsalia* 7¹²⁷. La temporalità espressa da *iam pridem* è inevitabilmente invertita (siamo a un nuovo inizio delle guerre civili): la strage fratricida, che in Virgi-

127 La terra "resa fertile dal sangue" è motivo molto antico: risalirebbe addirittura ad Archiloco (fr. 292 W., in Plut. *Mar.* 21, 3), ma nella letteratura greca è poco presente (Aesch. *Sept.* 587; West 1997, 236-237 per altri paralleli). Nella letteratura latina punti di riferimento sono il citato Verg. *Georg.* 1, 491-492 e la probabile imitazione oraziana in Hor. *C.* 2, 1, 29-32 *quis non Latino sanguine pinguior / campus sepulcris inopia proelia / testatur auditumque Medis / Hesperiae sonitum ruinae?*, entrambi in relazione agli spargimenti di sangue delle guerre civili. Nel luogo petroniano si elabora un'immagine pure presente all'interno della topica ma meno diffusa, quella del raccolto che nasce dalla sanguinolenta concimazione (cfr. il cit. Plut. *Mar.* 21, 3). Questo specifico elemento ha due notevoli attestazioni, in Ovid. *Her.* 1, 53-54 *iam seges est, ubi Troia fuit, reseccandaque falce / luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus* e nel finale di *Pharsalia* 7, nella maledizione della Tessaglia dopo la battaglia di Farsalo (Lucan. 7, 851 *quae seges infecta surget non decolor herba?*; 853-854 *scelerique secundo [scil. Filippi] / praestabis nondum siccos hoc sanguine campos*; 864-865 *nullusque auderet pecori permittere pastor / vellere surgentem de nostris ossibus herbam*). *Efferre* è assai comune per la produzione di frutti/messi (TLL 5.2.143.46ss.), ma è possibile uno specifico rapporto con Lucr. 1, 178-179 *vivida tellus / tuto res teneras effert in luminis oras?* (cfr. anche Lucr. 2, 654), il cui *ethos* viene in Petronio rovesciato (cfr. Fucecchi 2006 a Val. Fl. 6, 76). Il sorgere *in lucem* di *nutritae sanguine fruges* è un'apparizione demoniaca, assimilabile alle emersioni di mostri infernali assetati di sangue ritratte nel *Bellum* (v. 76 *Ditis pater extulit ora*, v. 259 [Furor] *sanguineum late tollit caput*, v. 272 [Discordia] *extulit ad superos Stygium caput*) e nell'archetipo di Verg. *Georg.* 3, 551-553 (*saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris / pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque, / inque dies avidum surgens caput altius effert*). Sul tema cfr. Nisbet-Hubbard 1978 a Hor. *C.* 2, 1, 29, Barchiesi 1992 a Ovid. *Her.* 1, 53-54 e, sulle pregnanti "propagginazioni staziane", Briguglio 2017 a Stat. *Theb.* 1, 329; sulle varie "perversioni" della terra durante la guerra civile, Ambühl 2015, 172-175.

lio si spera relegata al passato e destinata a mai più ripetersi, è auspicata da Dite per il prossimo futuro.

Il finale del discorso della Fortuna riprende le tematiche di quello del dio dei morti, insieme al richiamo a *Georg.* 1, soprattutto nell'invito a Tisifone a saziarsi (vv. 119-120 *tuque ingenti satiare ruina / pallida Tisiphone, concisaque vulnera mande*). Il v. 119, con il termine *satiari*, rimanda all'idea del sangue versato "a sufficienza" durante le guerre civili presente in Verg. *Georg.* 1, 501 (*satis iam pridem sanguine nostro*). L'inquieta preghiera di Virgilio auspica che la misura sia ormai colma e che sia giunta la fine degli spargimenti di sangue, lasciando aperto un margine di ambiguità sulla responsabilità degli dèi che li hanno permessi. L'imperativo della Fortuna, invece, incita le divinità infernali, nella figura di Tisifone, a godere dello spargimento di sangue fino alla sazietà.

Nei loro commenti al *Carmen Arvale*, E. Norden e Th. Birt riconducono al concetto della *lues-ruina* (v. 2 *lue rue*) da stornare e all'invito a Marte alla sazietà (v. 3 *satur fu, fere Mars*) le famose preghiere di *Georgiche* 1 (cfr. in part. i vv. 501 *satis iam* ecc. e 511 *saevit toto Mars impius orbe*) e di Hor. *C.* 1, 2 (v. 1 *iam satis* ecc.; v. 37 [Marte] *heu nimis longo satiate ludo*), entrambe sulle guerre civili. È singolare che, a questi esempi, venga aggiunto anche il luogo petroniano¹²⁸. Se i due studiosi, con i richiami a Virgilio e Orazio, mettono ben a fuoco un *pattern* tipico di tali implorazioni alla divinità nella poesia augustea ("sii ormai sazia delle rovine che abbiamo finora subito"), l'imperativo petroniano *satiare ruina* inverte tale formula liturgica: l'invito alla sazietà coinvolge la *ruina* che sta per arrivare, non la *ruina* passata (*satis iam*).

In questa inversione Petronio ha un precedente illustre, ovvero l'Ottaviano che, nei *Fasti* di Ovidio, invoca Marte sul campo di battaglia di Filippi: "*Mars, ades et satia scelerato sanguine ferrum*" (Ovid. *Fast.* 5, 575). Le risonanze si-

128 Birt 1900, 177-178, Norden 1995, 135 n. 1. Cfr. anche Nisbet-Hubbard 1970 a Hor. *C.* 1, 2, 37. L'idea della divinità da saziare con morte e distruzione è frequente nelle tragedie di Seneca: vd. ad es. Sen. *Agam.* 519-520 *nondum malis / satiate tantis* (cfr. Töchterle 1994 a Sen. *Oed.* 201 per una rassegna). Concetto e clausola del v. 119 del *Bellum* sono ripresi in Claud. *In Ruf.* 2, 206 "*numina Romanis necdum satiata ruinis*" (l'ulteriore *ruina* è Rufino). Petronio riprende il tema in 139, 2 v. 5 *gemini satiavit numinis iram* a proposito di Laomedonte (su cui Setaioli 2011, 269-271), mito rievocato anche in Verg. *Georg.* 1, 502.

nistre di questa preghiera sono state debitamente sottolineate¹²⁹. E. Gee ha richiamato l'attenzione sulla rappresentazione di *Philippi* in *Georg.* 1, 461-497, ma l'importanza dello sfondo virgiliano si comprende appieno considerando la supplica agli dèi nei vv. 498-502 e in particolare il citato v. 501 (*satis iam pridem sanguine nostro*), che rievoca praticamente *verbatim* l'immagine del sangue versato a Filippi con il "benestare" degli dèi. Ovidio capovolge la retorica oraziana e soprattutto virgiliana: la strage è incombente (non passata) e Marte è invitato a saziare la spada (a saziarsi) di sangue romano. L'imperativo della Fortuna a Tisifone s'inserisce nella stessa linea e, ancora una volta, le inquietudini del modello sono portate al parossismo attraverso un'inversione del punto di vista: lo spargimento di sangue non è parte di una confortante cornice augustea; la prospettiva è quella di divinità assetate di sangue e di una Fortuna pronta a nutrirle. Dopo la battaglia di Azio sullo scudo eneadico, la Fortuna dissacra anche questa ulteriore "tessera augustea" – nientemeno che le parole stesse del *princeps*. *I pia arma* (Ovid. *Fast.* 5, 569) di Augusto si tramutano nei mezzi che un *Furor/Mars impius* usa per saziarsi.

In Petronio, anche grazie a questa audace rivisitazione del discorso del *princeps* ovidiano, vengono potenziate le inquietudini virgiliane per una teodicea in cui non sono *indigna* i ripetuti spargimenti di sangue romano; si cerca di rappresentare, a livello di *deorum ministeria*, quale leva possa effettivamente mettere in moto lo scatenarsi del *Furor*, un evento che Virgilio ritrae *ex post* e nel contesto della confortante profezia di Giove. L'ineluttabile ripetizione dello scontro fratricida è certo riconducibile a colpe umane, ma è altresì legata a stretto giro al capriccio di divinità sanguinarie, un capriccio destinato ad essere soddisfatto ogniqualvolta trascorra un po' di tempo (*iam pridem*) fra una strage e l'altra. In quest'ottica la temporalità dei *bella civilia* si prospetta come fatale ciclicità.

4.3. Potenze inferi e *Fortuna* in Lucano

Nella relazione fra mondo infero e guerra civile si ritrova un importante elemento di continuità fra Lucano e *Bellum*.

129 Barchiesi 1997, 126-130, Barchiesi 2002, 10-16, Gee 2002, 61-66, Newlands 2013, 66.

Una delle poche divinità esplicitamente ritratte da Lucano è proprio un'Erinni, che appare fra i *signa* nel primo libro¹³⁰. Inoltre, il poeta della *Pharsalia*, chiedendosi quali dèi Cesare abbia invocato nell'imminenza del nefasto combattimento di Farsalo, propone proprio il *Götterapparat* infernale come promotore dei *bella impia*¹³¹. Sulla stessa linea, durante la battaglia stessa, la figura tirannica e demoniaca di Cesare, "assetato di sangue", è paragonata proprio a sanguinarie divinità guerriere¹³².

È però il personaggio di Eritto che assurge a simbolo del rapporto fra potenze inferie e *bellum civile* (Lucan. 6, 507-830). La strega è stata interpretata come erede di Alletto, con cui condivide un compiaciuto desiderio di strage fratricida¹³³, e, più in generale, come rappresentante (e "sostituto") del mondo infernale nella *Pharsalia*¹³⁴. Proprio questa figura fantastica, potente finzione poetica slegata dalla narrazione storica del conflitto, è quanto di più vicino al tradizionale apparato divino si possa rintracciare nel poema lucaneo¹³⁵.

130 Lucan. 1, 572-574 *ingens urbem cingebat Erinys / excutiens pronam flagranti vertice pinum / stridentisque comas*. Cfr. Feeney 1991, 271-273 e Thome 1993, 184 n. 432.

131 Lucan. 7, 168-171 *at tu, quos scelerum superos, quas rite vocasti / Eumenidas, Caesar? Stygii quae numina regni / infernumque nefas et mersos nocte furores, / impia tam saeve gesturus bella, litasti?*. Thome 1993, 184 e n. 431 osserva che il rifiuto lucaneo dell'apparato divino non permette una vera e propria entrata in scena di questi demoni, ma il passo della *Pharsalia* li presenta come «Vertreter des Bösen». Thome connette dunque con finezza questo passo al Dite petroniano («hier sind wir [...] in einer Zeit, in der die Unterwelt eindeutig höllenhafte Züge angenommen hat»).

132 Lucan. 7, 568 *sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum*, ripreso al v. 277 del *Bellum*: *sanguineam tremula quatiebat lampada dextra* (al v. 256 la dea Bellona è parte del *Ditis chorus*; cfr. anche la *feralis Enyo* del v. 62). Sull'associazione fra Cesare (ed Eritto) e le potenze infernali cfr. Nicolai 1989, 133, Hershkowitz 1998, 218-221, Tesoriero 2004, 201-207, Hardie 2012, 186 n. 21, Chaudhuri 2014, 176ss., Ambühl 2015, 89-90 n. 96.

133 Hardie 1993, 77. Sul desiderio di strage fratricida cfr. ad es. Lucan. 6, 577-588 Sull'associazione col mondo infero cfr. in part. Lucan. 6, 513-515 *coetus audire silentum, / nosse domos Stygias arcanaque Ditis operi / non superi, non vita vetat*. In generale su Eritto e la sua caratterizzazione (su cui ci soffermeremo) cfr. l'introduzione di Korenjak 1996.

134 Thome 1993, 184 n. 432: «Einen vollwertigen Ersatz für den ausgesparten Auftritt des Höllenfürsten bildet außerdem die Hexe Erichtho, fast eine Übersatan, parallel dazu auf 'menschlicher' Ebene in gewissen Sinn natürlich auch der Caesar Lucans».

135 Il suo status resta indeterminato (Arweiler 2006, 33: «Mensch, Dämon, Göttin?»; cfr. anche Korenjak 1996, 23). Su Eritto come personaggio "fantastico" cfr. in part. Radicke

La scena di cui è protagonista permette di gettare uno sguardo nell'oscura, desolante e paradossale teologia che domina la *Pharsalia* – un'importante fonte di ispirazione per la singolare costruzione del divino che ritroviamo in Petronio.

Nell'episodio di Eritto spicca il ribaltamento della funzione degli inferi rispetto all'*Eneide*¹³⁶. Nel poema virgiliano l'incontro con Anchise si conclude con un'ottimistica profezia sulla potenza di Roma e del suo *imperium*, in cui pure non manca il riferimento alla guerra civile, che Petronio sembra riprendere (e invertire) al v. 143 *Gallica proiecit, civilia sustulit arma*¹³⁷. Come nel caso dell'Eritto lucanea, anche nel *Bellum* la sede infernale viene connessa a previsioni di morte e distruzione, senza alcun *telos* salvifico per Roma. Il *Plutonium* petroniano diventa lo scenario in cui viene profetizzata non la gloria, ma la rovina di Roma e, non a caso, fonde reminiscenze da *Aen.* 6, dal *locus horridus* ove Eritto pratica la sua negromanzia e, insieme, dallo *spiraculum* in cui rientra Alletto dopo aver scatenato la guerra¹³⁸. Eumolpo, distinguendosi da Virgilio, sceglie per il suo *spiraculum* i Campi Flegrei, con un deliberato richiamo alla Gigantomachia, metafora della guerra civile e del disordine cosmico che è destinata a recare con sé¹³⁹.

2004, 101 e Hömke 2006.

136 Cfr. Danese 1992, Narducci 2002, 126-137, Casali 2011, 104-109 (con ulteriore bibliografia).

137 Si tratta del famoso passo Verg. *Aen.* 6, 826-835, in part. v. 835 *proice tela manu* (sulla ripresa petroniana Connors 1989, 110-111 e Barnes 2002, 124-125). Anche Lucano riprende e "potenzia" il passo (cfr. Casali 2011, 85-86).

138 *Bellum* v. 67 *est locus exciso penitus demersus biatu* – Verg. *Aen.* 6, 237 *spelunca alta fuit vastoque immanis biatu*; Verg. *Aen.* 6, 42 *excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum*. Cfr. l'ekphrasis sul *Plutonium* di Alletto in Verg. *Aen.* 7, 563-570. Sul *locus horridus* di Eritto cfr. in part. Lucan. 6, 642-643 *haud procul a Ditis caecis depressa cavernis / in praeceps subsedit humus*.

139 Sulla simbologia gigantomachica cfr. Connors 1998, 121-125. Nel *Bellum* (v. 68 *Parthenopen inter magnaue Dicarchidos arva*) si indica una zona dei Campi Flegrei (cfr. Sbordone 1984) e più precisamente la Solfatara: «The place described is the Phlegraean fields proper, the Forum Vulcani or the Solfatara crater, that is, and is here said to be, between Naples and Pozzuoli, but the description as a whole is a fantastic combination of volcanic and Underworld features culled from the whole area» (Muecke 2007, 83). Questa sembra essere la zona descritta anche da Sil. 12, 133-157 (Muecke 2007, 80 e Spaltenstein 1986-1990 *ad loc.*). Come suggerisce Stärk 1995, 82, la collocazione dello *spiraculum* rende

La costruzione del racconto da una “prospettiva infernale”, aspetto caratterizzante del *Bellum*, deve molto al personaggio di Eritto¹⁴⁰. Nell’abnorme *Erichthoszene* il narratore lucaneo sembra in sostanza farsi da parte e cedere la scena alla strega e al suo personale «poem of criminal and successful civil war»¹⁴¹. Eritto (per i suoi caratteri di “*vates*”) è stata interpretata come “doppio metapoetico” del poeta, specialmente (ma non solo) dai sostenitori della “fractured voice” della *Pharsalia*¹⁴². Può essere rischioso, a mio parere, percorrere la via dell’identificazione Eritto-narratore e dunque di una “scissione ideologica” all’interno del poema lucaneo. Appare più promettente interpretare la figura come espressione di un “punto di vista” da cui raccontare (poeticamente) l’orrore della guerra fraticida – un punto di vista che Lucano, nel suo *epos* sovvertito della guerra civile, lascia emergere nella sua narrazione¹⁴³ e che viene adottato e sviluppato dal *poeta furens* Eumolpo nel suo apparato divino.

Eritto è una *Kriegsprofiteurin*, un personaggio che rappresenta la quintessenza del “piacere del male” e della sete di sangue (di morte, di cadaveri) che

particolarmente pregnante il *locus de saeculo* declamato da Dite contro i Romani-Giganti e le loro opere ingegneristiche («Hier hatten die großen Bauherren der ausgehenden Republik gewirkt, hier ihre kaiserlichen Nachfolger, Caligula und Nero vor allem»; cfr. *infra* nn. 202-203, cap. 3 § 2.2). Secondo S. Harrison (*per litteras*) potrebbe non essere casuale «the location of the plutonium near or at the *Graeca urbs* which is the main setting of the *Satyricon*» (per il dibattito sull’identificazione della *Graeca urbs* cfr. Vannini 2007, 387-391).

140 Sul rapporto fra le divinità inferie petroniane ed Eritto vd. Wiener 2006, 215.

141 Cfr. Hardie 2012, 392: «In her own Thessalian landscape, and in her own poem of criminal and successful civil war, Erictho exercises her powers without opposition or rivals. In a world turned upside down a demonic female has no difficulty in impersonating the male epic poet». Vd. anche Finiello 2005, 182.

142 O’Higgins 1988, Feeney 1991, 289-290, Masters 1992, 205-216, Finiello 2005, 181-182, Arweiler 2006, Fratantuono 2012, 238-267, Pillinger 2012, Celotto 2018.

143 Sul narratore-Lucano come espressione di un punto di vista concorrente e alternativo al “trionfo della morte” di Eritto cfr. ad es. Fratantuono 2012, 267: «Brooding over it all is the threat that madness will rule out in the end, that chaos will reclaim the universe and no paladin, Augustan or otherwise, stand against the darkness. It will be for the poet Lucan, and not his rival creation Erictho [...] to see if there is a way to conquer the night that always threatens still darker shadows». Su Eritto come “Emergenz” e “momentary monster” cfr. rispettivamente Arweiler 2006 e Johnson 1987.

connota le figure di cui ci siamo occupati in questo paragrafo e a cui gli dèi petroniani sono evidentemente ispirati¹⁴⁴. Una differenza significativa, che la distingue dai modelli e ne fa un importante precursore dell'apparato divino del *Bellum*, è proprio l'inusitato spazio epico che le viene concesso. Nell'episodio di Eritto non solo il "degradato" Sesto Pompeo che la consulta, ma anche Cesare vengono presentati come meri strumenti di oscure potenze divine, destinati a soccombere. Si tratta di un trionfo della morte che trova consonanze con i vv. 61-66 del *Bellum* e con la brama di sangue e distruzione del *Götterapparat* petroniano, che non sembra dimostrare attaccamento nei confronti del personaggio-Cesare¹⁴⁵. Da questo punto di vista la strega è l'unica vera vincitrice della guerra civile, e, come Dite e l'apparato divino del *Bellum*, potrà godere dell'esito ultimo del conflitto, un'immane catastrofe che travolgerà Roma e i protagonisti del *bellum civile*, «un cumulo di cadaveri di cui la strega sarà la regina»¹⁴⁶. Giustamente, fin da Collignon, si menziona il "guadagno" per il regno dei morti rinfacciato dalla maga alle divinità inferie (Lucan. 6, 718 "*si bene de vobis civilia bella merentur*"). Come visto in questo ca-

144 Cfr. Finiello 2005, 181, Rosati 2017, 59.

145 Sul tema torneremo *infra* (§ 6 di questo capitolo; cap. 3 § 2.3; cap. 4).

146 Sannicandro 2010, 181-185, in part. 184, da cui riprendo la definizione di Eritto come "vera vincitrice" della guerra civile (a riguardo cfr. in part. Lucan. 6, 587-588 *hic ardor solusque labor, quid corpore Magni / proiecto rapiat, quos Caesaris involet artus*). Cfr. anche Korenjak 1996, 160: «Weder Pompeius noch Caesar werden in Pharsalos fallen. Das Bild, das die zwei Kontrahenten einer dritten, noch schlimmeren Macht unterworfen und im Unglück vereint zeigt, hat [...] insofern eine gewisse Aussagekraft, als der Bürgerkrieg, wie auch der tote Soldat feststellt (810f), sie schließlich beide vernichten wird». Tutto il passo richiamato da Korenjak (Lucan. 6, 805-811 "*nec gloria parvae / sollicitet vitae: veniet quae misceat omnis / hora duces. properate mori magnoque superbi / quamvis e parvis animo descendite bustis / et Romanorum manes calcate deorum. / quem tumulum Nili, quem Thybridis alluat unda, / quaeritur; et ducibus tantum de funere pugna*") rappresenta un trionfo della morte sulla gloria terrena che ha molto da spartire con i vv. 61-66 del *Bellum* (cfr. Castorina 54). In Lucano, tuttavia, questa considerazione si lega a una «rivelazione di importanza capitale», ovvero la «futura beatitudine dei Pompei [...], una sorta di 'compensazione' per la sconfitta storica della loro causa» (Narducci 2002, 136). Del vincitore si dice "*paratque* [scil. Dite] / *poenam victori*" (Lucan. 6, 801-802). Nella *Pharsalia* emerge (in casi eccezionali) il concetto della morte di Cesare come "punizione fatale" per i suoi misfatti (cfr. n. 74 in questo capitolo).

pitolo (§ 3.1), nelle parole del fantasma di Giulia e del soldato-cadavere il regno dei morti (Dite compreso) è impegnato a “far spazio” alle nuove anime che stanno per arrivare¹⁴⁷. In questo senso, la citata “invocazione” delle forze infernali da parte di Cesare, *trait-d’union* con Eritto, si colora di una certa ironia: queste lo eleggono loro “campione”, rappresentante in terra della forze demoniache, e lo portano alla vittoria, ma col fine ultimo dell’immensa strage di cui Cesare stesso cadrà vittima.

Nell’episodio di Eritto l’apparato divino tradizionale è ancora una volta fortemente problematizzato, con consonanze interessanti (e sicuramente non casuali) con il poema petroniano. L’Olimpo viene assimilato al mondo sovvertito di cui Eritto fa parte¹⁴⁸. La maga è in grado di dominare gli dèi e addirittura di usurpare il potere di Giove, impossessandosi del suo tuono – in un depotenziamento del simbolo del dio che, come vedremo, ha una parte importante in Petronio e nella sua “scena infernale”¹⁴⁹. L’unica autorità che la strega riconosce è, non a caso, quella della Fortuna (Lucan. 6, 614-615 (*Thessala turba fatemur*) / *plus Fortuna potest*)¹⁵⁰.

Ulteriori spunti sul rapporto con Lucano provengono dal ricordo di Silla nelle parole del dio dei morti (vv. 98-99 *ex quo Sullanus bibit ensis et horrida tellus / extulit in lucem nutritas sanguine fruges*)¹⁵¹. Nella rievocazione del vecchio

147 Per quanto nell’opaco apparato divino della *Pharsalia* si delinei una “provvidenza crudele”, non viene tuttavia rappresentata espressamente la “felicità” di Dite per la strage delle guerre civili (in Lucano si allietano solo le anime dei sovversivi: Lucan. 6, 793-799).

148 Sulla presenza dell’Olimpo nel panorama tessalo Dinter 2012, 67-69.

149 Lucan. 6, 467 *tonat ignaro caelum Iove*. Dinter 2012, 72: «Lucan fills the role of *Iuppiter Tonans* with *Erichtho*, who seems to have forces at her command that rival those of a dark goddess». Sulla folgore di Giove cfr. il § 5 di questo capitolo. Sugli dèi dominati da Eritto vd. *infra* pp. 175-176.

150 Sul “dominio di Eritto” cfr. la sintesi di Sannicandro 2010, 184: «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 dèi, che la temono e la assecondano (vv. 527-528: *omne nefas superi prima iam voce precantis / concedunt carmenque timent andire 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».

151 Ci potrebbe essere una motivazione prettamente retorica per concludere la preghiera di Dite alla Fortuna con la menzione di Silla. Com’è noto, Silla si era attribuito l’*agnomen* di

padre in *Pharsalia* 2 (vv. 223-224 *haec rursus patienda manent, hoc ordine belli / ibitur, hic stabit civilibus exitus armis*) Lucano ha immortalato l'idea del conflitto fra Cesare e Pompeo come replica esacerbata di quello fra Mario e Silla. Si tenga comunque presente che il timore del ripetersi degli orrori sillani davanti agli eventi del 49 a.C. è tematica già testimoniata nell'epistolario di Cicerone e diffusa nelle fonti storiografiche¹⁵². Tale motivo appare di norma in relazione al panico della popolazione; Petronio non lo cita in quel contesto (se non indirettamente: cfr. vv. 215-216), ma lo propone unicamente e sinteticamente all'interno dei *deorum ministeria*, del suo apparato divino mosso dalla brama di sangue. Si dà dunque plastica rappresentazione alle forze malefiche desiderose del male di Roma, responsabili di questa tragica catena di spargimenti di sangue, che si affacciano a più riprese nella rievocazione del padre lucaneo: l'oscura macchinazione dei fati¹⁵³, nella *Pharsalia* vista *dall'esterno*, dalla prospettiva umana, nel *Bellum* viene rivisitata *dall'interno* e drammatizzata, dando voce ai protagonisti divini e alla loro logica sanguinaria.

4.4. Un pasto cruento: il discorso di Pitagora e la terminologia culinaria

Nell'*imagery* della “nutrizione” delle demoniache divinità petroniane si concentra un intreccio di riferimenti intertestuali (al discorso di Pitagora delle *Metamorfosi* ovidiane) e intratestuali (alla *Cena* e alla “guerra civile” di Crotone)¹⁵⁴. Ripartiamo da *ora cruore* del v. 96. Il rapporto *os-cruor* di solito carat-

felix, di “protetto dalla Fortuna”: cfr. Lucan. 2, 221; 6, 787 *Sullam de te, Fortuna, querentem* (cfr. Casamento 2005, 194ss., Santangelo 2007, 207-221, Lancellotti 2020). Se Dite aveva aperto il suo discorso con una *captatio benevolentiae* finalizzata a ricordare alla *Fors* la sua instabile natura e a spingerla ad abbattere i *fata* romani (vv. 79-83), lo chiude ora ricordando il “bagno di sangue” che la Fortuna aveva concesso a un suo “protetto” qualche tempo prima.

152 Cfr. l'introduzione di Fantham 1992 *ad* Lucan. 2, 67-233, Radicke 2004, 203-207, Henderson 2010, 446ss., cfr. anche Conte 1985, 94.

153 Lucan. 2, 68 “*non alios, inquit, motus tunc fata parabant*” (la Fortuna è apostrofata in apertura al v. 72 e chiusura al v. 230).

154 Connors 1998, 112ss. analizza altri paralleli fra *Cena* e *Bellum* (quelli qui proposti non sono da lei menzionati); sul *Bellum* e l'episodio di Crotone cfr. Rimell 2002, 84ss. Aresi

terizza le fauci di bestie feroci (spesso in similitudini) o morti/moribondi ricoperti di sangue¹⁵⁵. Come detto, è probabile che la presentazione delle divinità sanguinarie di questi versi si ispiri principalmente all'*os cruentum* del *Furor impius* e al finale di *Georgiche* 1. Non è da escludere, tuttavia, che alla rappresentazione di questo “pasto cruento” concorrano anche altre *tesserae*.

Innanzitutto va considerata l'unica altra attestazione della clausola *ora cruore* prima dell'età neroniana, Ovid. *Met.* 15, 98 *nec polluit ora cruore*, dal discorso di Pitagora contro il sacrilegio del cibarsi di carni animali¹⁵⁶. Il v. 120 conferma questo possibile rapporto intertestuale. La singolare espressione *concisaeque vulnera mande* richiama Ovid. *Met.* 15, 92-93 “*nil te nisi tristia mandere saevo / vulnera dente iuvat ritusque referre Cyclopum?*”. Petronio si serve di un paragone con i mostri odissiaci e la loro antropofagia per dipingere il pasto della mostruosa divinità infera¹⁵⁷.

Il verbo *concidere* può essere messo in relazione alla violenza subita dai corpi, ma in questo contesto antropofagico è interessante anche il possibile richiamo all'ambito culinario, con le sue attestazioni nel *Satyricon*. *Concido* è termine tipico della macelleria, che incontriamo nella *Cena* (59, 7) a proposito dell'*Aiax scissor*, dove ben sintetizza il *mix* di guerra e cucina. Ricorre anche nel cannibalismo previsto dal testamento di Eumolpo (141, 2 *si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint*), un evento che s'inserisce nella bizzarra guerra civile crotoniate. *Lacero* (v. 121) riprende evidentemente l'*imagery* dello smembramento di *concisae vulnera*. Il campo semantico della *laceratio* ritorna anche altrove nel contesto della lotta intestina. L'icastica descrizione di Crotone offre, ancora una volta, un panorama in cui il conflitto si risolve in un'immagine di *laceratio* e cannibalismo: Petr. 116, 9 *cadavera quae*

2019 si concentra sul parallelo fra il discorso di Pitagora e la tirata moralistica iniziale di Eumolpo.

155 Per limitarci a *or* cruor** in clausola: Verg. *Georg.* 3, 516; *Aen.* 10, 349; Ovid. *Met.* 15, 98; Val. Fl. 6, 705; Sil. 1, 424; 4, 166; 10, 246; 10, 276; 15, 432; Prud. *Psych.* 31; Drac. *Orest.* 524 *pallida puniceo perfunderat ora cruore*, unico caso con *perfuncto*.

156 Cfr. Rimell 2002, 107 e 178 n. 2.

157 Significativo potrebbe essere anche un altro caso ovidiano, in cui l'accoppiata *ora cruore* si riferisce a episodi di cannibalismo: Ovid. *Met.* 14, 237-238 *tertius e nobis Laestrygonis impia tinxit / ora cruore suo* (il nesso *os/cruor* in Ovidio si trova solo per gli antropofagi mostri odissiaci).

lacerantur aut corvi qui lacerant (cfr. anche 115, 18). Petronio, soprattutto nella *Cena*, utilizza il verbo *de scissoribus carniū*¹⁵⁸. Come per *concido* si gioca sull'ambivalenza fra le lacerazioni provocate dalla guerra, il feroce smembramento cui partecipano le divinità infernali e l'ambito culinario. La terminologia della *Cena* viene così grottescamente rifunzionalizzata al banchetto degli dèi inferi, e, a sua volta, allude e prelude alla guerra "antropofagica" di Crotona, anche grazie a un singolare reimpiego di alcune tessere del discorso pitagorico delle *Metamorfosi*¹⁵⁹. Dèi e uomini si ritrovano preda di una fame simile, della brama di divorare iperbolicamente l'intero *orbis* (anch'esso, non a caso, termine insieme cosmico e culinario)¹⁶⁰.

5. La folgore di Giove

La scena deliberativa petroniana agli albori del *bellum civile* si propone di leggere lo scoppio della guerra da una prospettiva non olimpica. In questa cornice bisogna valutare il senso della strana e fugace apparizione di Giove nel poemetto. A conclusione del discorso della Fortuna, una folgore squarcia il cielo e provoca la subitanea uscita di scena di Dite, spaventato "dai colpi del fratello" (vv. 122-125):

*vixdum finierat, cum fulgure rupta corusco
intremuit nubes elisosque absceidit ignes.
subsedit pater umbrarum gremioque reducto
telluris pavitans fraternos palluit ictus.*

La comparsa del sommo dio nel poemetto petroniano si accompagna a una sottile reminiscenza virgiliana, all'entrata in scena del Giove eneadico, associato fin da subito al *finis/telos*¹⁶¹:

158 Petron. 36, 6; 40, 5; 74, 5; 137, 12.

159 Com'è noto, la Crotona pitagorica subisce un rovesciamento paradossale nella Crotona petroniana: Conte 1997, 141ss..

160 Sulla *fames* che accomuna mondo divino e umano vd. cap. 3 § 2.3.

161 Non mi pare che questa possibile reminiscenza sia stata finora segnalata.

v. 122 *vixdum finierat, cum fulgure rupta corusco [...]*
 Verg. *Aen.* 1, 223 *et iam finis erat, cum Iuppiter aethere summo [...]*

Nel *Bellum civile* il dio appare in modo indiretto e più discreto, tramite il *fulgur*, fenomeno naturale e sua arma-simbolo. L'eco del modello eneadico crea inevitabilmente aspettative. Il Giove di Eumolpo viene fin da subito messo a confronto con la famosa scena virgiliana: lì il sommo dio si mostra in tutta la sua potenza, come garante supremo del *kosmos* e del *finis/telos* della narrazione epica (e della storia di Roma), dopo il caos scatenato da Giunone, coadiuvata da Eolo¹⁶².

La folgore, che sembra ratificare il *foedus* fra Dite e Fortuna, costituisce un piccolo enigma. Se da una parte allude ai rapporti di forza della tradizione (Giove è superiore a Dite, che fugge alla vista del *fulgur*), dall'altra segnala l'impotenza dell'apparato divino tradizionale (e in special modo della sua "capacità significante") nel contesto del *bellum civile* e ne sancisce l'irrelevanza all'interno degli anticonvenzionali *deorum ministeria* di Eumolpo. Anche qui un *omen*, un "segno divino", assurge a simbolo paradossale dell'opacità e dell'ambiguità di questo *Götterapparat* postlucaneo. Il *fulgur* petroniano si pone come punto di arrivo del percorso poetico (da Ovidio a Lucano) che mette in scena gli dèi (e il sommo dio) alle soglie della guerra civile. In un'ottica più generale, la singolare interazione fra Dite, Fortuna e *fulgur* ai Campi Flegrei rappresenta un significativo capitolo nella storia degli ambigui rapporti (e confini) fra cielo e inferno nella poesia epica postvirgiliana¹⁶³.

162 Nel *Bellum* il verbo *finierat* segna la fine del discorso della Fortuna, ma, al contrario di quanto accade nell'*Eneide*, non c'è un vero e proprio cambio di scena e il "ritratto di Giove" viene demandato alla descrizione del *fulgur* e della paradossale reazione di Dite. Sul problematico significato di *finis* di Verg. *Aen.* 1, 223 e sull'associazione Giove-*finis* nell'*Eneide* cfr. Austin 1971 *ad loc.*, Feeney 1991, 137-138, Hershkowitz 1998, 106-112, Fowler 1998. Sul rapporto con *Aen.* 1 e sul *finis* nel *Bellum* (appannaggio della *Discordia*) torneremo nel prossimo capitolo (vd. in part. § 4).

163 Hardie 1993 (cap. 3).

5.1. *Foedus e omen*

Nel *Bellum* la folgore di Giove è uno strano *praesagium*, la cui funzione va analizzata, prima di tutto, sulla base di scene e formulazioni analoghe nell'epica latina. Al di là del richiamo ad *Aen.* 1, 223, il nesso *vixdum finierat, cum* (v. 122) varia una movenza virgiliana, il *vix ea fatus erat (cum)*, di norma a conclusione di una preghiera, cui segue un prodigio che esaudisce la richiesta formulata agli dèi. Interessanti ai nostri fini sono quegli episodi in cui il presagio è costituito da elementi associati a Giove, folgori o (più frequentemente) tuoni¹⁶⁴. La folgore petroniana non è del tutto riconducibile a quei casi in cui viene rivolta una preghiera alle divinità, una richiesta esplicita di *omen* o di sostegno; può ricordare, piuttosto, l'incoraggiamento di Venere in *Aen.* 8, 520-529, che scioglie un momento di tensione e incertezza dopo il patto fra Evandro ed Enea¹⁶⁵.

In Petronio il ruolo del *fulgur* è di confermare che quanto detto dalla Fortuna e auspicato da Dite sta per accadere: ai *vota* viene assicurato un *bene cedere* (v. 105). Si possono rilevare, tuttavia, alcune palesi "asimmetrie": la preghiera è rivolta non a Giove, ma a un'altra divinità con cui Dite interloquisce direttamente, la Fortuna, la quale, per di più, dà già per sicura la realizzazione dei desideri del dio dei morti. In tal senso, l'evento pare suggellare questa specie di *foedus* fra Dite e Fortuna¹⁶⁶. La folgore funge da perfetto *pendant* al

164 *Vix ea fatus erat* + prodigio in Verg. *Aen.* 1, 586; 2, 692; 3, 90; 6, 190 (con n. di Austin 1977). Da ricordare anche altri casi di invocazioni/preghiere "confermate" da presagi/dall'intervento divino: *Aen.* 5, 693-699 (*vix haec ediderat, cum* ...); 7, 135-145; 9, 624-631. Tuoni e/o folgori in Verg. *Aen.* 2, 692-693; 7, 141-143; 9, 630-631. Cfr. anche Ovid. *Met.* 14, 816-817 (Giove dà il suo assenso alla richiesta di un dio, Marte) e *Fast.* 3, 369.

165 I prodigi avvengono dopo la formula *vix ea fatus erat* (*Aen.* 8, 520) e, fra di essi, c'è un *fulgor* (524). Anche al discorso del Cesare petroniano seguono confortanti *omina* (vv. 156-184). Al singolare rapporto fra Cesare, *omina* e dèi è dedicato il cap. 4.

166 Cfr. lo scolio di Servio a Verg. *Aen.* 12, 200: *QVI FOEDERA FVLMINE SANCIT confirmat, sancta esse facit, quia cum fiunt foedera, si coruscatio fuerit, confirmantur*. Nel passo eneaidico il *fulmen* appare garanzia del *foedus*, ma l'interpretazione precisa del verso è discussa e la notizia serviana non è accettata dagli interpreti moderni (Tarrant 2012 *ad loc.* chiosa «Jupiter enforces covenants by punishing oathbreakers with his thunderbolt» e non considera lo scolio). S. Harrison (*per litteras*) suggerisce un «parallel between the ratifying

goffo e rovinoso tentativo di *iunctio dextrarum* dei vv. 100-101 (*haec ubi dicta dedit, dextrae coniungere dextram / conatus rupto tellurem solvit biatu*), caratteristica tipica del *foedus*¹⁶⁷; d'altra parte va interpretata anche in relazione a quanto segue, alla lunga serie di *omina* che viene aperta proprio dai vv. 122-123¹⁶⁸.

Se la funzione del *fulgur* sembra quella di *omen* e di suggello del *foedus*, l'intervento del sommo dio segna anche un momento critico dei *deorum ministeria* del poemetto. Se ci si limita a una lettura di tipo prettamente “funzionale”, si perdono la complessità teologica di tale momento e gli ambigui rap-

earth tremor of Jupiter at *Aen.* 10, 101-102 *eo dicente* [...] *tremefacta solo tellus* and his thunderbolt in the *Bellum civile*. Interessante è anche un altro tipico segno di “ratifica”, ovvero il giuramento sullo Stige a chiusura del discorso del sommo dio (Verg. *Aen.* 9, 104-106 = 10, 113-115, con Harrison 1991 *ad loc.*). Questo significativo *trait d'union* fra Giove e Plutone può peraltro trasformarsi in un simbolo dell’«ominous bond between Jupiter and the Underworld» (Hardie 1993, 79 n. 45, in riferimento alla *Tebaide*).

- 167 Si tratta di una *dextrarum iunctio* “perversa”, che sigla un patto distruttivo, come suggerisce il concomitante “terremoto” (così già González de Salas). Tale *hiatus* può essere paragonato ai fenomeni sismici che accompagnano le parole di Giove (Verg. *Aen.* 10, 102; 115: cfr. n. prec.) o i movimenti di altre divinità (vd. Poseidone in *Il.* 13, 17-19; cfr. Schnur e Baldwin). L'immagine rinvia al topos della terra che si apre per permettere il “transito” di un abitante del regno dei morti (cfr. e.g. Sen. *Oed.* 579-583; *Troad.* 178-180), richiamando anche la sortita di Plutone in occasione del ratto di Proserpina (inabissamento in Ovid. *Met.* 5, 421-424 e *Fast.* 4, 449; emersione in *Hymn. Hom. Dem.* 16 *χάινε δὲ χθὼν* e Claud. *DRP* 2, 172-187, in part. 186-187; Castorina 1971, 108, Duc 1994, 205, Onorato 2008 al passo claudiano). Forse Dite è emerso solo con una parte del suo corpo dallo *hiatus* del v. 67 (con il capo descritto ai vv. 76-77), donde l'emersione della *dextra* provoca qui un altro *hiatus*. Secondo molti interpreti *conatus* del v. 101 implicherebbe peraltro un fallimento della stretta di mano (Stubbe, Schnur, Connors 1989, 80). Ci sarebbe un'allusione al *topos* dell'interlocutore che sfugge al contatto e, più precisamente, ad *Aen.* 6, quando Enea chiede (invano) al padre di *iungere dextram* (Verg. *Aen.* 2, 792-794 = 6, 700-702: l'*imago* del defunto è *levis* e *volucris* come la Fortuna, come suggerisce Baldwin). Secondo Fucecchi 2013, 46 la stretta di mano sarebbe invece impedita dal *fulgur* dei vv. 122-123. Al contrario dei casi citati, il fallimento del *conari* viene lasciato qui in una vaghezza sorprendente. Inoltre, un “rifiuto” da parte della Fortuna sarebbe poco sensato. *Conatus* parrebbe legato soprattutto allo sforzo del dio e al poderoso evento sismico prodotto dal suo movimento. Sui risvolti ironici di questo *hiatus* vd. *infra*.

- 168 Nel *Bellum* il *fulgur* non avviene *sine nube*, come nei presagi di guerra civile di Verg. *Georg.* 1, 487-488 e Lucan. 1, 530-532 (con n. di Roche 2009; cfr. Nisbet-Hubbard 1970 a Hor. C. 1, 34). Vd. la presenza di nubi nei presagi di Ovid. *Met.* 14, 816 e in Verg. *Aen.* 7, 143.

porti di forza – fra Dite e la Fortuna da una parte e Giove dall'altra – che si delineano nella scena.

5.2. La superiorità di Giove. I confini dei regni e i tradizionali rapporti di forza

Perché Dite fugge alla vista del fulmine del fratello? Nella bibliografia sul passo è stata sottolineata la caratterizzazione “comica” del dio dei morti¹⁶⁹. Una buona dose di ironia è innegabile, ma l'ironia, presa in se stessa, risulta criterio interpretativo vago e generico. Anche in questo caso può essere produttivo un confronto con la possibile “*humus epica*” che soggiace alla bizzarra scena petroniana, così da tentarne una più precisa contestualizzazione.

Innanzitutto si impone il richiamo alla famosa teomachia di *Il.* 20, causa di un cataclisma che sembra minacciare il regno dei morti. Sebbene Poseidone ne sia il principale responsabile, anche Zeus ha la sua parte nel gran frastuono che genera la reazione intimorita di Ade¹⁷⁰. Come suggerisce acutamente Fucecchi, «Dite pensa istintivamente al fulmine del fratello forse proprio in quanto ‘memore’ della tradizione omerica»¹⁷¹. Molto dell'improvviso e un po' enigmatico finale del conciliabolo, in effetti, si può spiegare come “ricordo intertestuale” dell'*Iliade*, in un'elaborata dinamica di riprese e inversioni. In *Il.* 20 il tuono di Zeus era iscritto in un contesto potenzialmente

169 Connors 1989, 79-80, 84-85, Connors 1998, 119, Beil 2010, 142, Puccioni 1979, 277 e *passim*, Fucecchi 2013, 46 e *passim*, che pensa a una caratterizzazione satirica.

170 Si noti anche l'uso di perifrasi analoghe a *pater umbrarum*: cfr. *Il.* 20, 56-57 δεινὸν δὲ βρόντησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε / ὑψόθεν [...], 60-61 ἔδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρον Αἰδωνεύς, / δέισας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο; anche nella *Teogonia* di Esiodo sono attestati un tuono (Hes. *Theog.* 845) e una simile reazione di Plutone (850 τρέε δ' Αἰδης ἐνέροις καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν). Sulle riprese latine (cfr. in part. Ovid. *Met.* 2, 261; 5, 356-359 *et rex pavet ipse silentium* [...] / *banc metuens cladem* [...]; Stat. *Theb.* 8, 32 *nec solitus sentire metus expavit*) vd. cap. 3 § 2.2. In Ovid. *Met.* 5, 359-361 il timore dell'apertura di uno *hiatus*, conseguente ai terremoti causati da Tifeo, induce il dio a una straordinaria sortita per controllare, «da buon sovrano preoccupato della tranquillità dei suoi sudditi, la stabilità del proprio regno» (Rosati 2009, 196). In questo contesto Ovidio colloca il ratto di Proserpina.

171 Fucecchi 2013, 46 n. 32.

catastrofico per Plutone, foriero di un possibile *hiatus* della terra e di una violazione del suo regno. Nel *Bellum* il *fulgur* sembra invece assicurare l'integrità dell'Ade contro i Romani-invasori (vv. 90-91 “*en etiam mea regna petunt. perfossa debiscit / molibus insanis tellus*”), ma contemporaneamente denuncia che Dite per primo sta violando i confini del proprio reame (non solo con la sua presenza in superficie, ma anche, ironicamente, con lo *hiatus* provocato poco prima nel tentativo di stringere la mano alla Fortuna)¹⁷². In tal modo si ha una vera e propria ricostituzione della scena di *Il.* 20 e della tradizionale separazione dei regni: il dio dei morti, in accordo con la topica, si ritrova sotto-terra a tremare impaurito (ἔδεισεν δ' ὑπένερθεν). La reazione di Dite, pertanto, parrebbe dettata dalla consapevolezza di aver travalicato i limiti della sua giurisdizione, ritrovandosi faccia a faccia con il paventato fulmine del fratello.

Un altro passo dell'*Iliade* può aiutare a contestualizzare adeguatamente questa ritirata, il timore del dio e il problema dei confini dei regni: il diverbio fra Poseidone e Zeus (*per Iridem*) in *Il.* 15, 158-219. Qui il sommo dio, chiedendo al fratello di lasciargli il comando delle operazioni e di abbandonare la terra, afferma imperiosamente la propria superiorità, che si manifesta nel timore degli altri dèi (*Il.* 15, 182-183 “σὸν δ' οὐκ ὄθεται φίλον ἦτορ / ἴσόν οἱ φάσθαι, τὸν τε στυγέουσι καὶ ἄλλοι”). Poseidone, prima di ritirarsi rancorosamente nelle acque, rinfaccia al fratello la propria parità a livello di divisione dei tre regni e ribadisce di non temerlo. Dite si comporta in maniera antitetica al Poseidone di *Il.* 15, in pieno accordo con la gerarchia illustrata da Zeus: il re delle ombre lascia immediatamente il campo e rientra nei confini del proprio regno, in preda a quell'*horror* (στυγέω) che tutti gli dèi provano davanti alla potenza del Tonante e a cui lui, per lunga tradizione, è particolarmente soggetto.

Secondo Connors la folgore petroniana va interpretata come un riferimento alla rivalità fra i due fratelli¹⁷³:

172 Cfr. Connors 1998, 119: «The divine machinery of Dis' gesture recreates the rupturing of the earth by Romans which Dis has just described» (vd. anche Connors 1989, 79-80, 84-85 e Beil 2010, 142). Anche questo tratto contribuirebbe a una caratterizzazione satirico-menippea del dio secondo Puccioni 1979, 277 e Fucecchi 2013, 46.

173 Connors 1998, 119-121 (vd. Connors 1989, 97-99), che cita anche acutamente Plut.

Dis' fear of the lightning brings fraternal rivalry between Dis and Jupiter into focus. In Dis' mind at least, the ancient discord between Jove and the giants could be replayed at any time, with Dis himself as a potential victim. [...] Eumolpus [...] constructs a picture of gods who correspond closely to men in their conflicts, rivalries, and potential for fraternal strife.

Certamente l'espressione *fraternos ictus*¹⁷⁴ richiama il tema del *bellum civile* fra dèi e il suo archetipo, la Gigantomachia: Giove sta ostentando minacciosamente il *fulgur* in uno scenario significativo, i Campi Flegrei, sede della lotta contro i Giganti, quasi a voler scongiurare qualsiasi nuovo tentativo di insubordinazione. D'altra parte, *fraternos ictus* evoca, con pregnante anfibologia, l'incombente conflitto civile: anche in questo si avverte il valore del *fulgur* come *signum* di quanto sta per accadere. Si tratta però di un'eventualità che Dite non teme affatto, ma auspica di tutto cuore. Connors ritiene che «*fraternos ictus* might also suggest that Dis fears the approaching civil/fraternal strife among the Romans»¹⁷⁵, ma il *calembour* va inteso in senso paradossale: il dio teme *per se stesso* ciò che auspica *per i Romani*, ovvero “i colpi del fratello/dei fratelli”.

In generale, il testo petroniano si muove in una direzione diversa da quella indicata da Connors. In Dite e nella sua reazione intimorita non si ravvisa alcuna traccia di “fraternal rivalry” o di risentimento nei confronti del fratello. Il suo rientro nei ranghi rappresenta soprattutto una sua adesione all'ordine costituito: è come se (metaletterariamente) si fosse ricordato all'improvviso del suo tradizionale ruolo (e spazio) nell'epica. Il laconico fulmine parrebbe da interpretare in due modi: come invito (per quanto perentorio e minac-

Pomp. 53, 7, con il parallelo ivi proposto fra il conflitto fra Cesare e Pompeo e la divisione dei regni dei tre dèi (su cui vd. *infra*).

174 Il medesimo nesso in [Verg.] *Culex* 142 *fraternos plangat ne populus ictus*: sebbene il contesto sia diverso (e problematico), è possibile che il termine *ictus* alluda proprio alla folgore di Giove (cfr. la nota di Seelentag 2012 *ad loc.*).

175 Connors 1989, 97 n. 6.

cioso!) al fratello a ritornare al suo posto¹⁷⁶ e, nel contempo, come conferma che gli interessi di Dite saranno tutelati. Non credo si possa leggere il *fulgur* come manifestazione di dissenso nei confronti del piano di Dite e Fortuna¹⁷⁷ o come atto di ostilità *tout court* nei confronti del dio dei morti. Altri poeti percorrono ben più esplicitamente la strada della rivalità fra Giove e Dite, prendendo a modello (ed esacerbando) proprio il Poseidone di *Il.* 15. Nella *Tebaide* di Stazio la discesa agli inferi di Anfiarao (anche qui un’“infrazione” dei confini dei regni) dà il destro per spostare il tema della guerra fraticida sulla coppia Giove-Dite: quest’ultimo si presenta come insoddisfatto del suo triste regno, rancoroso nei confronti del fratello e minaccia un’invasione del mondo supero¹⁷⁸. Il Plutone staziano (con le sue minacce di una “guerra civile” e di una nuova Gigantomachia) viene sviluppato da Claudiano nel *De raptu Proserpinae* (1, 89-120), dove Giove si dimostra interlocutore comprensivo¹⁷⁹. Il Dite petroniano si rivolge alla Fortuna (non a Giove: una singolare

176 Cfr. l’invito di Giunone ad Alletto a lasciare le *aetheriae auras*, che mette in luce la sensibilità di Giove per la divisione dei regni (Verg. *Aen.* 7, 557-560 “*te super aetherias errare licentius auras / baud pater ille velit, summi regnator Olympi. / cede locis*”), e l’inversione ovidiana nell’invito di Tisifone a Giunone (Ovid. *Met.* 4, 477-478 “*inamabile regnum / desere teque refer caeli melioris ad auras*”): vd. *infra* pp. 170-171. La tematica epica dei confini dei regni ricorre anche in un’altra famosa scena eneidea, quella di Nettuno che rimprovera l’invasione di Eolo (Verg. *Aen.* 1, 124-156, in part. 124-141). La lamentela del dio per la violazione dei confini è un modello sia per il Dite petroniano che per quello staziano (vd. cap. 3 § 2.2).

177 Sebbene la bibliografia prenda raramente in considerazione la “fuga” di Dite, non si è mai messo in dubbio che il *fulgur* costituisca un *omen* favorevole.

178 Venini 1968, 137 afferma che il Plutone petroniano «appare, come nella *Tebaide*, antagonista di Giove» (anche Ganiban 2007, 119-120 n. 9 propone un confronto in questo senso, a dire il vero in modo alquanto vago e generico). Sul tema della rivalità fra Giove e Dite nella *Tebaide*, cfr. almeno Feeney 1991, 350-353, Ganiban 2007 cap. 6 (che precisa: «Jupiter nowhere gives any indication that he himself is at war with his brother. [...] There is strife between Dis and Jupiter, but it is extremely one-sided» [p. 120]), Bennardo 2010 *passim* e Augoustakis 2016, 79 (indice s.v. “Pluto, fight with Jupiter”). Cfr. già la glossa di Lact. Plac. *In Stat. Theb.* 8, 36 *convenienter proposito carmini a Thebanorum odio germanorum inducit de regno et fratres caelestes dissensisse*.

179 Claudiano mette in scena in modo originale l’ira dello scapolo Plutone (come nel *Bellum*, l’ira di Dite dà inizio all’*epos*), riproponendo il motivo staziano della rivalità fra i due fratelli: cfr. Wheeler 1995, 119 n. 9 («The theme of Pluto’s anger is not what one would ex-

scelta politico-diplomatica, che analizzeremo fra breve) anche perché l'autorità sul regno dei morti gli è stata attribuita proprio da questa divinità nel famoso sorteggio fra i tre fratelli divini (la Sorte deve preservare la spartizione che lei stessa ha deciso), ma, al contrario del personaggio staziano e claudiano, non mostra insoddisfazione per il suo reame né sembra serbare rancore nei confronti della Fortuna o del "più fortunato" Giove¹⁸⁰.

I paralleli iliadici (*Il.* 15 e 20) permettono di vedere sotto una luce diversa l'ironia della scena petroniana e di contestualizzarla all'interno dell'apparato divino tradizionale: il tema dei rapporti di forza fra Giove e i suoi fratelli e quello, collegato al precedente, dei confini dei diversi regni offrono un'importante cornice per la strana fuga di Dite.

pect at the beginning of a myth that traditionally focuses on the anger of Ceres»; pp. 117-119 sul rapporto con Stazio). Com'è noto, nel mito del ratto di Persefone/Proserpina l'eccezionale apparizione del dio dei morti sulla terra è foriera di una crisi diplomatica nel mondo divino, con potenziali conseguenze catastrofiche per l'ordine universale. La complicità di Zeus/Giove nel rapimento (e dunque nell'"irregolare sortita" del fratello dal suo regno) è attestata in buona parte della tradizione (cfr. Gruzelier 1993 a Claud. *DRP* 1, 121). Nel poema di Claudiano, l'assenso di Giove all'azione di Plutone si manifesta fra l'altro in una folgora che invita Diana e Pallade a ritirarsi (Claud. *DRP* 2, 228-232; Gruzelier 1993 *ad loc.* riporta come parallelo l'intervento di Zeus per indurre la ritirata di Diomede in Hom. *Il.* 8, 133-144).

- 180 Fucecchi 2013, 44 n. 27 richiama il tema della divisione dei regni e del ruolo della Fortuna. Sul sorteggio dei regni (e sull'insoddisfazione del dio) cfr. Stat. *Theb.* 8, 38-39 "*nam cui dulce magis? magno me tertia victum / deiecit fortuna polo*" (con n. di Augoustakis 2016) e Claud. *DRP* 1, 94-96 "*sic nobis noxia vires / cum caelo fortuna tulit?*", 99-103 "*nonne satis visum grati quod luminis expers / tertia supremæ patior dispendia sortis / informesque plagas, cum te laetissimus ornet / Signifer et vario cingant splendore Triones, / sed thalamis etiam prohibes?*". Gruzelier 1993 a Claud. *DRP* 1, 94-95 annota: «Usually this motif [*scil.* della divisione dei regni] arises when a god feels that his domain and privileges are being threatened by another – Poseidon by Zeus (Hom. *Il.* 15, 184ff.), Neptune by Aeolus (Virg. *Aen.* 1, 132ff.), Dis by one of his brothers (Stat. *Theb.* 8, 34ff.) – but Claudian's Dis complains without any external attack».

5.3. La subalternità di Giove. La marginalità dell'Olimpo, un altro punto di vista sulla guerra civile

La riflessione fin qui condotta permette di spiegare la “superiorità” sul fratello che Giove manifesta nei vv. 122-125, ma la contestualizzazione nella tradizione (e convenzione) epica descrive solo una faccia della medaglia. Un aspetto su cui gran parte della critica ha mancato di concentrarsi è il carattere decisamente ambiguo di questa manifestazione muscolare da parte del sommo dio. Diversi studi hanno colto dell'ironia nella fuga di Dite – un'ironia, come detto, molto sottile, che affonda le sue radici in un raffinato gioco con le convenzioni epiche. A mio parere, tuttavia, tale ironia si riflette anche (se non soprattutto) sulla causa di tale fuga: il *fulgur*. Che significato ha il fulmine *in relazione a quanto precede*, al colloquio che ha per protagonisti le due malvagie divinità? Che ruolo ha in esso il sommo dio, cardine del tradizionale *Götterapparat* dell'epica?

Se si considera la laconica folgore sullo sfondo della scena precedente, la supposta superiorità di Giove, fin qui tratteggiata, viene messa in dubbio e si coglie, piuttosto, la subalternità del dio non solo rispetto all'onnipotente Fortuna, che di fatto lo sostituisce¹⁸¹, ma anche, in una certa misura, nei confronti del fratello Plutone. La folgore, *signum* dell'assenso di Giove, sortisce un effetto paradossale dopo le parole della Fortuna. La dea illustra quanto sta per accadere come sua propria decisione, o meglio, come proprio “capriccio” e non si preoccupa certo di richiedere il sostegno di Giove (come previsto dalla topica in cui appaiono simili presagi). E come autorità autonoma e sovrana la concepisce Dite: il dio dei morti avrà pure paura “dei colpi del fratello”, ma si è rivolto a una divinità che lui considera evidentemente ben più potente del fratello, lo ha scavalcato costringendolo a una semplice sanzione *ex post*.

Si assiste a un vero e proprio corto circuito dell'apparato divino del *Bel-lum*, in cui elementi convenzionali e non convenzionali si incontrano/scon-

181 Cfr. Baldwin 65 («Even Jupiter merely falls in with her plans. His lightnings, which terrify his brother, make no impression on her except as aids») e Häußler 1978, 137, che al tema dedica poche, ma assai acute considerazioni («Juppiter [schickt] ein – unverlangtes – Zeichen, das einen Beschluß Fortunens bestätigt»).

trano in una dinamica complessa. Petronio fa interagire ingredienti eterogenei in modo paradossale, introducendo un tipico *omen* (il fulmine) in una scena che vede protagoniste due figure molto atipiche, Fortuna e Dite. La superiorità di Giove si manifesta nella fuga di Dite, che pare una specie di tributo ai rapporti di forza del tradizionale *Götterapparat* (e c'è del gusto per il paradosso già solo nell'immagine del dio dei morti faccia a faccia con un fulmine). Il dato della tradizione viene però drasticamente relativizzato nel momento stesso in cui si inserisce il “terzo incomodo” di un'assai poco convenzionale divinità, l'onnipotente Fortuna. Al lettore potrebbe perfino sorgere il dubbio che il *fulgur* sia in qualche modo provocato dalla Fortuna e venga frainteso da Dite ovvero venga da lui inteso *in senso tradizionale*.

Insieme a Connors, l'unico ad aver tentato un'interpretazione dell'enigmatico fulmine di Giove è Fucecchi¹⁸²:

Un altro effetto spiazzante si produce indirettamente quando il fulmine di Giove interrompe il dialogo fra Dite e Fortuna e dà, per così dire, il segnale d'inizio delle ostilità. Questo sembra richiamare l'attenzione sul fatto che stiamo assistendo a qualcosa che si verifica al di fuori del ‘palazzo’, sede del potere regale [...]. La scena a cui stiamo assistendo potrebbe attestare come l'epica *sui generis* del BC adotti un punto di vista parziale e marginale tipico della satira, dove la realtà è spesso commentata da ‘outsiders’. [...] In Petronio l'istanza moralistica non trova portavoci autorevoli nell'Olimpo ‘restaurato’: il fulmine di Giove ha il potere di far rientrare Dite sotto terra, ma non è seguito da alcuna esplicita presa di posizione nel merito; il dio supremo rimane a margine della sceneggiatura e non ha più neppure un vero ruolo di indirizzo.

Fucecchi utilizza il concetto di “marginalità” in modo ambiguo (forse consapevolmente):

182 Fucecchi 2013, 49-50 (cfr. anche p. 46).

a. la folgore di Giove induce *effettivamente* il lettore a immaginare l'esistenza di un altro consesso, dove ha luogo il *vero* processo decisionale, mentre l'incontro Dite-Fortuna è qualcosa di "satiricamente marginale"?

b. O ad essere presentato come "marginale" è Giove, che si limita a sancire una risoluzione concordata da Dite e Fortuna?

Con la prima spiegazione la folgore di Giove alluderebbe ad una "prospettiva olimpica", che, pur confermando che gli eventi profetizzati dalla Fortuna stanno per accadere, potrebbe leggerli in una maniera diversa e, soprattutto, fornire "cause divine" differenti per la guerra civile imminente. La folgore, tuttavia, sembra porre l'accento proprio sulla mancanza di una siffatta prospettiva nel contesto del *Bellum*, spingendo verso l'idea di una "Fortuna onnipotente" e dunque verso la seconda spiegazione.

Al di là dell'interpretazione di Fucecchi della degradazione dell'apparato divino come tratto satirico-menippeo (che non mi sento di condividere), della prima spiegazione vanno salvate alcune importanti suggestioni. Cifra caratterizzante del *Götterapparat* petroniano è proprio il cambiamento del punto di vista sulla guerra civile, dall'Olimpo alle forze degli inferi e del caos: viene portata al centro della scena e ha il predominio un punto di vista che in Virgilio è marginale. In altre parole, se la folgore di Giove dischiude una lettura alternativa degli eventi – la tradizionale (eneadica?) "prospettiva olimpica" –, tale suggerimento è di natura prettamente *intertestuale*: il lettore è invitato a confrontare il ruolo cardinale di Giove nell'epica in generale e nell'*Eneide* in particolare con la sua funzione nel mutato contesto. Questo confronto non può che risolversi in una maggiore consapevolezza della scoperta dinamica *intratestuale* operante nel *Bellum*, ove divinità infernali, malvagie e capricciose, detengono il primato. Per questo la folgore di Giove diventa simbolo emblematico della "marginalizzazione dell'Olimpo".

Vanno pertanto considerate con cautela interpretazioni (pur ingegnose) come quella di Friedrich, che, nel suo famoso saggio *Cato, Caesar und Fortuna bei Lucan* (Friedrich 2010 [= 1938]), tocca il rapporto fra il poemetto e Lucano. Friedrich, richiamandosi all'assenza del sommo dio durante l'incontro fra Giunone e Alletto in *Aen.* 7, sostiene che Giove non interviene in modo significativo nel *Bellum* solo perché la narrazione si limita alle premesse del conflitto. È indubbio che lo scenario epico assai ristretto dell'*impetus* di Eu-

molpo giochi con simili assenze e aspettative e che, scientemente, lasci aperti simili interrogativi: questo è senz'altro uno dei paradossi del "giocattolo epico" in mano al *poeta furens* del *Satyricon*. Ma il punto resta proprio la sistematica frustrazione di queste attese nell'orizzonte narrativo del poema. La prospettiva di Friedrich, pure acuta, rischia di sottovalutare il peso dello strano *fulgur* nell'economia del *Bellum*¹⁸³.

Su questa base conviene considerare brevemente le altre citazioni di Giove all'interno del componimento. Il sommo dio chiude il catalogo degli *omina*: v. 140 *sanguineoque recens descendit Iuppiter imbre*. Come abbiamo sopra suggerito, anche questa menzione, al pari di quella di altre divinità (*Titan*, *Cynthia*), sembra essere spia della mancanza della prospettiva olimpica nel poema. Peraltro, all'interno dello stesso catalogo di *signa*, si ritrova una sorta di "sovversiva" risposta al *fulgur* di Giove: l'Etna manda fulmini contro il cielo (vv. 135-136 *iamque Aetna voratur / ignibus insolitis et in aethera fulmina mittit*). Ammesso che il *fulgur* che appare sui Campi Flegrei vada interpretato come

183 La sfaccettata opinione di Friedrich sul tema (con pregi e difetti) va letta nel dettaglio (Friedrich 2010, 372 [= 1938, 393]): «Auf solche Art würde also ein Erscheinen der olympischen Götter, insbesondere Jupiters, möglich. Freilich tritt er in den knapp 300 Versen Petrons gar nicht auf, und die Teilnahme von Venus, Minerva und anderen an den Ereignissen wird nur eben erwähnt (265ff.), während die Mächte der Finsternis, *Dis pater* mit seiner Helferin [*sic*] Fortuna sowie die unvermeidliche Discordia handelnd und redend vorgeführt werden. Wir haben es hier eben mit keinem Epos zu tun, sondern nur mit einer Einleitung dazu, und es ist unwahrscheinlich, daß Petron, falls seine Überlegungen überhaupt jemals über das vorliegende Stück hinausgingen, die notwendigen Götterszenen fast ausschließlich mit dem Fürsten der Unterwelt und seinem Anhang zu bestreiten gedachte; vielmehr mußte die ungeheure Erschütterung des Weltreiches früher oder später auch die Aufmerksamkeit des Göttervaters erregen, und der *pater umbrarum* fürchtet dementsprechend schon jetzt, von jenem in seine Schranken gewiesen zu werden. [...] Auch beim vergilischen Kriegsausbruch mußte Jupiter zunächst zurücktreten und den bösen Mächten das Feld überlassen, bis das Unheil in vollem Gange war. Bei Petron ist das um so weniger wunderbar, als das höllische Werk [...] dem höchsten Rat-schluß nicht zuwiderlief, sondern leichter mit ihm in Einklang zu bringen war als in der Aeneis. Petrons Gedicht gibt uns also keine Auskunft darüber, wie Lucan bei seinem düsteren Urteil über die Geschehnisse das Wirken der höheren Wesen hätte darstellen können». Contro la valorizzazione dell'ipotesi di una continuazione (avanzata da Stubbe per primo) si sono espressi Ehlers 256 e Häußler 1978, 136 n. 77. Cfr. cap. 3 § 4.

assenso del dio alla guerra civile, questa decisione gli si ritorce prontamente contro: l'Etna (un altro scenario vulcanico-gigantomachico) sfida minacciosamente il cielo¹⁸⁴. Altrettanto interessante è la presentazione del rapporto fra Giove e umani. Ai vv. 240-241 si dice che il dio aveva tremato di paura davanti ai trionfi di Pompeo (*modo quem ter avantem / Iuppiter horruerat*). Tradizionalmente egli ebbe paura solo una volta: davanti ai Giganti¹⁸⁵. Nello scenario mitologico della similitudine dei vv. 206-208 (Cesare scende dalle Alpi come Giove si slancia dall'Olimpo per combattere i Giganti), il dio non appare spaventato, bensì *torvus* (v. 206 *torvo Iuppiter ore*). Quando però si confronta con i "Giganti" della Roma delle guerre civili, il Giove del mito ostenta decisamente minor sicurezza¹⁸⁶.

Naturalmente espressioni come *Iuppiter horruerat* sono iperboliche e, come tali, non vanno sovra-interpretate, ma è notevole questa coerente caratterizzazione di Giove, ridotto a spettatore passivo e intimorito. In un certo senso

184 «When in Eumolpus' account of the eruption of Aetna the flames go toward the sky, the effect is to emphasize that Jove's own weapons are turned against him in a resurgence of gigantic aggression» (Connors 1998, 125 con confronto con le eruzioni dell'Etna in Verg. *Georg.* 1, 471-473 e Lucan. 1, 545-547; Connors 1989, 101-103). I Ciclopi (o addirittura il mostro ivi sepolto, Encelado) si appropriano abusivamente di una prerogativa di Giove, *fulmina mittere* (Lucr. 2, 1101, Hor. *C.* 1, 12, 59-60, Ovid. *Met.* 1, 596, *Trist.* 2, 33, [Sen.] *HO* 1995-1996 *fortius ipso genitore tuo / fulmina mitte* [scil. Ercole]). Anche nei presagi prima della battaglia di Canne raccontati da Silio il Vesuvio, paragonato all'Etna, è presentato mentre attacca il cielo (Sil. 8, 653-655 *Aetnaeos quoque contorquens e cantibus ignes / Vesvius in tonuit, scopulisque in nubila iactis / Phlegraeus tetigit trepidantia sidera vertex*). Hardie 2009, 89, 227 riconduce la "minaccia gigantomachica" dell'Etna petroniano a Lucr. 1, 722-725 *hic Aetnaea minantur / murmura flammaram rursum se colligere iras, / faucibus eruptos iterum vis ut vomat ignis / ad caelumque ferat flammai fulgura rursum*. Sull'Etna cfr. *Aitne* [1] nel NP (di Mattia).

185 Hor. *C.* 3, 4, 49-50 (con Nisbet-Rudd 2004), Ovid. *Met.* 1, 182-184, Lucan. 9, 655. Cfr. Connors 1998, 124: «The suggestion that Jove feared Pompey triumphing three times figuratively associates Pompey's triumphs with the giants' triple assault on the heavens (cf. Virg. *G.* 1.281-283)».

186 Anche la similitudine dei vv. 206-208, qui toccata brevemente, può essere interpretata come ulteriore sintomo dell'assenza di Giove nel poema (vd. cap. 4 §§ 4.3 e 5). Oltre a quelle citate, l'unica altra menzione di Giove nel *Bellum* si ha al v. 156, nell'invocazione di Cesare.

non è diverso da Dite, che si sente minacciato dagli uomini, e si può speculare se una simile connotazione possa contribuire a spiegare il *fulgur* (Giove è d'accordo con Dite, vuole punire gli uomini e si felicitava per il discorso della Fortuna, che promette un'uscita dall'*impasse*). Credo però che il fine sia soprattutto quello di trasmettere l'impressione di un "Olimpo marginale", di un Giove privato della sua tradizionale autorità epica. Dite e Giove sono accomunati dal timore – un timore che si esprime in termini molto concreti, umani (*pavitans palluit*¹⁸⁷, *horruerat*), e per questo tanto più vergognoso per un dio. Dite teme Giove, Giove teme gli uomini: tutto ciò rende ancor più paradossale il timore del temibile dio dei morti.

5.4. Il *fulgur* e il timore di Dite sullo sfondo di Lucano e Lucrezio

Fin qui abbiamo messo a fuoco l'ambiguità del *fulgur* come segno inviato da Giove: si sta introducendo una riflessione sul potere del sommo dio attraverso una rappresentazione ambivalente della sua arma-simbolo.

Questa ambiguità sembra inserirsi coerentemente nel percorso poetico sul tema degli dèi alle soglie della guerra civile (da Ovidio a Lucano), in cui il dominio di Giove viene problematizzato, in forme e modi diversi. Nelle *Metamorfosi* ovidiane, la mancanza di qualsiasi *signum* da parte del dio (fulmini, tuoni ecc.) negli *omina* che precedono l'assassinio di Cesare (e una nuova fase di guerre civili) va ascritta alla sua consapevolezza che è impossibile cambiare il corso degli eventi. Alcuni famosi passi della *Pharsalia* offrono una prospettiva stimolante sulla marginalità del Giove petroniano e della sua folgore. Oltre alla profezia di Nigidio Figulo e alla requisitoria contro Giove in apertura del secondo libro, il passaggio più rilevante in questo senso è nel settimo libro, prima della battaglia di Farsalo: qui il poeta lamenta che Giove sia rimasto immobile davanti a cotanto *scelus* e definisce come menzogna la stessa esistenza del suo *regnum* (Lucan. 7, 445-455). Il tema è molto presente an-

187 L'espressione che indica il timore (v. 125 *pavitans ... palluit*) appare un po' sovrabbondante: probabilmente essa mira a mettere in rilievo il paradossale timore del dio dei morti, per natura "pallido" (cfr. la *pallida Tisiphone* del v. 120), che si ritrova a "impallidire per la paura".

che in Seneca tragico, dove si ritrova uno stretto legame fra la messa in discussione del *fulgur* (e della provvidenza del sommo dio) e il dominio della Fortuna¹⁸⁸.

In Lucano la denuncia dell'assenza/impotenza di Giove è esplicita e diretta. Nel *Bellum* il tono cambia: la polemica nei confronti degli dèi è rimossa e, anzi, Eumolpo pare allinearsi appieno al disegno divino rappresentato nel poemetto¹⁸⁹. La folgore non viene connessa, come in Lucano, alla funzione di strumento della giustizia divina, ma il passo petroniano è consegnato per sollevare nel lettore analoghi dubbi sul ruolo di Giove nell'imminenza del *bellum civile* e serve a suscitare l'impressione che il suo *regnum* sia illusorio, che egli sia del tutto subalterno alla Fortuna. Il dubbio lucaneo, come spesso nel *Bellum*, viene "oggettivato" in una *Götterszene*. Con modi e soluzioni diversi, Stazio attua una simile operazione nell'undicesimo libro della *Tebaide*: il suo Giove, ormai ridotto all'impotenza, decide di ritirarsi e invita gli altri dèi a fare altrettanto¹⁹⁰.

La tirata lucanea richiama le argomentazioni dell'epicureismo lucreziano (pur senza comportare una qualche forma di adesione a questa filosofia, naturalmente). Proprio Lucrezio, in effetti, aveva provveduto a decostruire il potere di Giove, anche per mezzo della lunga spiegazione sul funzionamento dei fulmini¹⁹¹. Lucrezio si propone di combattere la paura che coglie l'uomo davanti a questi fenomeni naturali e che lo induce a postulare l'azione degli dèi per spiegarli¹⁹². La scena petroniana va dunque letta non solo in relazione

188 Narducci 2002, 59ss.

189 Vd. § 6 in questo capitolo.

190 Ganiban 2011, 340ss. interpreta il discorso di Giove in Stat. *Theb.* 11, 119-135 come risposta al citato passo della *Pharsalia*: «Statius' Jupiter displays not lack of concern, but impotence». La debolezza di Giove (e della sua arma-simbolo) è tematica lucanea centrale nell'epica flavia: cfr. almeno Criado 2013 e Pontiggia 2018. Nella *Tebaide* l'Olimpo e gli inferi, Giove e Dite, concorrono al *nefas* della guerra fratricida, ma le forze infernali, soprattutto a partire dalla citata apparizione del Dite "antiolimpico" in *Theb.* 8, prendono il sopravvento e il sommo dio non sembra in grado di controllare gli eventi (cfr. Feeney 1991, 350-351, Criado 2000, 44-99, Ganiban 2007, cap. 6, in part. 117-123; sull'"autonomia epica" degli inferi torneremo nel cap. 3 § 2.3).

191 Cfr. ancora Narducci 2002, 62-63 e, su Lucano e Lucrezio, Esposito 1996.

192 Cfr. ad es. Lucr. 5, 1218-1221 *praeterea cui non animus formidine divum / contrahitur, cui non*

a Lucano (che si esprime esplicitamente sul *regnum* di Giove e sulla sua folgore nell'imminenza di uno scontro del *bellum civile*), ma anche alla luce della tematica lucreziana del rapporto fra *fulgur* e *timor*, una tematica ben presente a Petronio, come dimostra Petron. fr. 28 Müller¹⁹³. Nella descrizione della folgore ai vv. 122-123 (*cum fulgure rupta corusco / intremuit nubes elisosque abscidit ignes*) è accuratamente tralasciata una menzione *esplicita* di Giove, al contrario di quanto accade tipicamente in simili contesti ominosi¹⁹⁴. Si tratta, per così dire, di una descrizione oggettiva del fenomeno celeste, che riecheggia la terminologia lucreziana¹⁹⁵. L'idea che dietro questo fenomeno si celi Giove arriva solo dopo (vv. 124-125)¹⁹⁶: è un pensiero che nasce dal *pavor* di Dite, secondo la dinamica descritta da Lucrezio nella sua lotta contro le vacue angosce degli uomini.

correpunt membra pavore, / fulminis horribili cum plaga torrida tellus / contremuit et magnum percurrunt murmura caelum? Il passo è ripreso da Virgilio nella lamentela di Iarba (*Aen.* 4, 208-210): “*an te, genitor, cum fulmina torques / nequiquam borremus, caecique in nubibus ignes / terrificant animos et inania murmura miscent?*”.

193 Petron. fr. 28 Müller vv. 1-3 *primus in orbe deos fecit timor, ardua caelo / fulmina cum caderent discussaque Maenala flammis / atque ictus flagraret Athos* [...]. Analisi del carme e del suo rapporto con la dottrina teologica epicureo-lucreziana in Sommariva 2004, 19ss.

194 Vd. per es. Verg. *Aen.* 7, 141-142 *hic pater omnipotens ter caelo clarus ab alto / intonuit* e 9, 630-631 *auduit et caeli genitor de parte serena / intonuit laevum*.

195 Lucr. 2, 214-215 *abrupti nubibus ignes / concursant*, una formulazione ripresa da Virgilio (Verg. *Aen.* 3, 199 *ingeminant abruptis nubibus ignes*) e variata da Ovidio (Ovid. *Met.* 6, 696 *exsiliantque cavis elisi nubibus ignes*; 8, 339 *fertur ut excussis elisi nubibus ignes*), da cui Petronio trae *elisis*. Modello dei vv. 122-123 è anche Verg. *Aen.* 8, 391-392 *non secus atque olim tonitruum rupta corusco / ignea rima micans percurrit lumine nimbos*, una similitudine su Vulcano infiammato d'amore. La “fiamma amorosa” si trasforma in un catastrofico *signum* di guerra civile (cfr. *infra* pp. 145-146 su un'analoga “inversione intertestuale” nella descrizione della *flamma* che tormenta la Fortuna).

196 Può essere interessante un confronto con il *fulgur* che abbatte il Capaneo staziano. Giove non viene ritratto nell'atto di scagliare la sua folgore, mentre il processo di formazione del fulmine viene descritto come fenomeno spontaneo, con una terminologia “scientifica”, ricca di reminiscenze del *De rerum natura* (Stat. *Theb.* 10, 913-927). Come osserva Reitz 2017, questo “fulmine lucreziano” rappresenta una punizione appropriata per un eroe, come Capaneo, dai marcati tratti epicurei. Proprio in bocca a Capaneo ritroviamo l'emistichio petroniano *primus in orbe deos fecit timor* (Stat. *Theb.* 3, 661).

Un ulteriore paradosso riguarda proprio questa umanizzazione del dio dei morti: Dite, rivolgendosi a Fortuna e apostrofandola come onnipotente, sembra ignorare il *regnum* di Giove, ma basta una folgore e si ritrova a temere il dio, seguendo un comportamento “umano, troppo umano”. Se si considera la scena su uno sfondo epicureo-lucreziano, le conseguenze sono radicali: non ne esce degradato solo Dite, ma anche il *fulgur*. Ammesso che, come pensa il dio dei morti, ci sia Giove dietro alla folgore, resta il fatto che non vengono date indicazioni precise ed esplicite di nessun tipo sul suo significato. Il testo stimola le diverse chiavi di lettura che abbiamo indagato sopra (il *fulgur* come invito al dio dei morti a rientrare nel proprio regno, come consacrazione del *foedus* fra Dite e Fortuna, come *signum* dell’incombente guerra civile). Tuttavia, la carica ambigua e dissacrante della scena sta proprio nella *reticenza*, nell’*opacità*, nella riduzione di Giove a *fulgur*, senza ulteriori specificazioni, senza approfondimenti. Non si può appurare con certezza quale sia l’autorità divina (il messaggio, il disegno) che invia l’enigmatico segno – o, addirittura, se ve ne sia davvero una.

6. Gli dèi della guerra civile e il loro poeta

L’apparato divino di Eumolpo può essere interpretato come rappresentazione *esplicita* della teologia *implicita* della *Pharsalia*. Ben diversa appare però la posizione del poeta nei riguardi degli dèi. Nel poema lucaneo la “rimozione” dei *deorum ministeria* segna un punto di rottura fra la voce narrante e la materia narrata: il poeta giudica un *nefas* la guerra civile e si oppone al disegno divino considerato favorevole alla *victrix causa* (Lucan. 1, 128). L’assenza dei tradizionali agenti divini appare presupposto necessario perché il poeta possa esprimere questa sua opposizione.

Può essere utile un confronto con la *Troiae halosis*, in cui pure qualsiasi teologia celebrativa/imperiale è accuratamente esclusa e le crudeli e oscure forze divine che macchinano la distruzione della città non vengono raffigurate esplicitamente – in una modalità molto “lucanea” (come è stato notato, importante è però anche l’influsso di Seneca tragico)¹⁹⁷. Nel racconto di

197 Sulla *Troiae halosis* vd. in part. Zeitlin 1971, Connors 1998 (cap. 3), Rimell 2002 (cap. 4),

Aen. 2 un *telos* positivo nella catastrofe (ovvero la possibilità di una “via di fuga”, per i Troiani e per gli dèi della città, di una salvezza e di un futuro per Troia) si disvela ad Enea nell’apparizione di Ettore (Verg. *Aen.* 2, 289-295) e nell’*auspiciu*m interpretato dal padre Anchise (*Aen.* 2, 679-704); l’eroe può anche accedere alla visione del *coté* divino della vicenda terrena nell’*akmé* della tragedia, grazie alla madre Venere (*Aen.* 2, 589-633). In una chiara allusione all’Enea virgiliano, nella *Troiae balosis* emerge il punto di vista di un Troiano, cosicché, seppur in un complesso gioco di focalizzazione, la narrazione risulta più affine al racconto di un messaggero tragico che alla descrizione di un’opera d’arte¹⁹⁸. Il narratore non rappresenta esplicitamente gli dèi in azione (il vago *Delio profante* [Petron. 89 v. 4] indica che la costruzione del cavallo avvenne per “ispirazione divina”), ma si limita a constatare pateticamente che, dopo la prodigiosa morte di Laocoonte e dei suoi figli e la conquista del fuoco delle *arae* da parte dei nemici, gli dèi hanno abbandonato la città al suo destino di morte, senza alcuna speranza di salvezza (Petron. 89, vv. 51-53, 64-65)¹⁹⁹.

Vinchesi 2007, Simons 2009, 112-118, Gärtner 2009a, Gioseff 2011, 29-32, Setaioli 2011, 9-10, Ragno 2018. Connors 1998, 96-97 confronta acutamente la rilettura disillusa del mito di Troia nel *Satyricon* con la visita di Cesare alle rovine della città nella *Pharsalia* (Lucan. 9, 950-999; sulla scena lucanea vd. recentemente Kersten 2020, 14-17 ed Esposito 2020, con bibliografia). Ragno 2018, 11 mette in evidenza l’influsso dell’interpretazione “antivirgiliana” del mito troiano nelle *Troades* di Seneca.

198 Cfr. in part. Petron. 89 vv. 11-12 *o patria, pulsas mille credidimus rates / solumque bello liberum* (Connors 1998, 89, Courtney 2001, 142, Vinchesi 2007, 27, Setaioli 2011, 9). Sulle incoerenze nella focalizzazione vd. Gärtner 2009a e Ragno 2018, 28-29 (cfr. però Horsfall 2008, 389 su Enea narratore in *Aen.* 2: «He is so very clearly employed as impersonal, all-seeing, all-hearing messenger»).

199 Sono stati riconosciuti altri tratti di *oppositio in imitando* nei confronti del modello virgiliano, mirati ad accentuare l’ostilità degli dèi e del destino. Apollo, tradizionalmente filotroiano, viene presentato come divinità ostile (sul problema e il rapporto col discorso di Sione in Virgilio vd. Habermehl *ad loc.*). Laocoonte appare come debole, anche a causa dei *fata* che rendono inefficaci i suoi attacchi al cavallo (Petron. 89, vv. 20-24). Infine, il *prodigium* dei serpenti avviene quando il cavallo è già stato portato in città (non nel contesto del dibattito sul cavallo, come in Virgilio), ponendosi pertanto come «sinnlose Grausamkeit dunkler Mächte» (Habermehl 176). Cfr. Connors 1998, 89-90, Courtney 2001, 142, Simons 2009, 114-115, Ragno 2018, 10-11. Sul prodigio e sul ruolo di Apollo nel

Nel *Bellum* la situazione è programmaticamente diversa. Il poeta Eumolpo si propone di rappresentare gli dèi del *bellum civile* (gli dèi di una nuova *Troiae balosis*) e, più precisamente, in polemica con Lucano, di riscrivere l'inizio del conflitto da questa prospettiva superiore, che solo il poeta epico può (anzi deve) avere. Cosa accade dunque nel *Bellum civile* quando gli dèi rientrano in scena? Le divinità petroniane sono sanguinarie, egoiste, degradate, le uniche che possano “spiegare” lo scatenarsi dello scontro fratricida, una catastrofe cosmica, su cui non si apre alcun orizzonte salvifico. Questo, come detto, sembra essere un punto d'incontro con la “teologia in negativo” di Lucano e con la sua rimozione dell'Olimpo (ma anche una risposta al “Giove depotenziato” di *Met.* 15). Vanno però rilevate due differenze fondamentali con Lucano. In primo luogo, gli dèi petroniani non sembrano interessati né a Cesare, pure presentato con una certa simpatia dalla voce narrante, né alla sua *causa*, né al suo trionfo, ma mirano unicamente alla distruzione di Roma (un dato importante su cui ritorneremo)²⁰⁰. In secondo luogo – quel che qui più ci interessa – nel *Bellum*, dopo che gli dèi sono rientrati in gioco, la voce del poeta epico si ritrova ad essere “complice” delle divinità.

L'affinità fra la tirata moralistica iniziale e le argomentazioni di Dite e della Fortuna denuncia un allineamento del narratore alla prospettiva catastrofica espressa dall'apparato divino²⁰¹. Il moralismo del dio dei morti, interpretato da molti studi come diretto contro la *domus aurea* e altri progetti ingegneristici di Nerone²⁰², va letto soprattutto nei suoi risvolti ironici. Dite viene caratterizzato come un moderno declamatore; oggetto dell'ironia petroniana sono le forme e i modi del discorso moralistico, che passano dalla bocca di

mito di Laocoonte vd. *infra* pp. 244-246.

200 Vd. in part. p. 186 e cap. 4.

201 Su questo tema cfr. in generale Fucecchi 2013.

202 Fin da Burdeltius e González de Salas nella *vituperatio* dei vv. 87-90 (in part. *aedificant auro / [...] mare nascitur arvis [...] / et etiam mea regna petunt*) sono stati letti riferimenti all'attualità neroniana, alla *domus aurea*, col famigerato *stagnum instar maris* (Svet. Nero 31), e ai progetti sul lago Averno. Cfr. Campanile 1990: «Plutone è tradizionalmente il dio dei morti, e i latini individuavano proprio nel lago Averno l'ingresso dell'Ade, quindi si potrebbe mettere in relazione *et etiam* [v. 90 del *Bellum civile*] [...] a queste faraoniche intraprese di Nerone». Cfr. anche Grenade 1948, 277, Morford 1967, 171, Rose 1971, Griffin 1984, 137-138, Stärk 1995, 82.

un ipocrita Eumolpo (vd. il magmatico *incipit*) a quella del dio dei morti – una figura altrettanto ipocrita e degradata²⁰³.

Si crea così una sorta di immedesimazione del poeta-Eumolpo coi suoi dèi. Il poetastro sembra condividere le mire distruttrici delle divinità e ne racconta con *furor* poetico la realizzazione. A questo riguardo centrale è la domanda retorica dei vv. 58-60, in chiusura del preambolo moralistico:

*hoc mersam caeno Romam somnoque iacentem
quae poterant artes sana ratione movere,
ni furor et bellum ferroque excita libido?*²⁰⁴

Tale domanda della voce narrante rappresenta un grottesco contrappunto al *quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri?* nel proemio della *Pharsalia* (Lucan. 1, 8) così come al *tantaene animis caelestibus irae?* eneadico (Verg. *Aen.* 1, 11),

203 Nel doppio passaggio moralistico non bisogna ravvisare una stanca riproposizione di medesimi temi (così ad es. Paratore 399-400, Luck 1972, 138), bensì un esempio di virtuosistica “variazione sul tema”, che serve ad allineare la prospettiva del poeta e quella della divinità. La tirata viene affidata, con gusto del paradosso, a un sanguinario Plutone (Grenade 1948, Stärk 1995, 82-83, Fucecchi 2013). Tutto ciò intacca con l’arma dell’ironia la figura stessa del “moralista” e le forme del moralismo (vd. Murgatroyd 2013, 253-254, Rudich 1997), piuttosto che *sic et simpliciter* gli oggetti della *vituperatio*, ammesso e non concesso che fra questi rientrino Nerone e la sua *domus aurea*. Sul moralismo nel *Bellum* (in relazione a Lucano e al modello di *Met.* 1) vd. cap. 3 § 2.1-2.

204 Azzardata l’idea che il (peraltro assai vago) *sana ratione* del v. 59 voglia veicolare la possibilità di un *telos* positivo – nell’età neroniana, secondo Wiener 2010, 159 –, con conseguente valutazione positiva di Cesare. Tale domanda retorica *nella diegesi* sembra sancire una consonanza del narratore con la prospettiva catastrofica delle furenti divinità, senza per questo postulare un *telos* positivo. Rudoni 2014, 193-194, identificando acutamente la clausola lucreziana *ratione moveri* (Lucr. 1, 335; 341; 4, 754), commenta: «Not ineffectively, the most eminent and committed antagonist of human irrationality is evoked here, at the apex of the moralistic tirade, to introduce, with lucid sarcasm, the dominion of *furor* over degenerate Rome». Inoltre, la somiglianza fra il v. 58 (*hoc mersam caeno Romam somnoque iacentem*) e la presentazione dei Troiani nella *Troiae halosis* (Petron. 89 v. 56 *inter sepultos Priamidas nocte et mero*) risulta in questo senso particolarmente ominosa: una decadente Roma va incontro ad una meritata distruzione, esattamente come Troia (e nel *Bellum civile* nessuna “rinascita” sembra essere all’orizzonte): cfr. Connors 1998, 110-111, Yeh 2007, 177-183.

fornendo una “giustificazione morale” degli dèi adirati che stanno per entrare in scena: siamo agli antipodi della critica alla collera divina e alle sue conseguenze nefaste da parte del narratore lucaneo e di quello virgiliano. La domanda dei vv. 58-60 del *Bellum*, che arriva (ironicamente) al termine di una verbosa tirata moralistica di una sessantina di versi, corrisponde dunque a una tipica “movenza incipitaria”, di cui problematizza il tradizionale contenuto etico-teologico²⁰⁵. In generale, al contrario di quanto accade nella *Pharsalia*, non riceve particolare enfasi la connotazione di *nefas/scelus* della guerra civile²⁰⁶. Questa peculiarità del narratore epico petroniano apre una riflessione complessa sul rapporto fra voce del poeta e piano divino, sulla rivoluzio-

205 Cfr. Roche 2009 a Lucan. 1, 8. L'importante rapporto (a mio parere alla stregua di una citazione) fra *Bellum* v. 60 e Lucan. 1, 8 è stato valorizzato da Fucecchi 2013, 41-42, che a ragione parla di una «neutralizzazione del *pathos*» in Petronio. Cfr. anche Häußler 1978, 134-135: «Trotz jener bombastischen Ausstaffierung mit *Furor*, *Discordia* und anderen Nachtgestalten wird der Bürgerkrieg im ganzen eher als Wohltat denn als Plage gesehen».

206 Il termine *scelus* fa la sua comparsa solo nella fugace (quanto eccezionale) rappresentazione del punto di vista della Luna (v. 131 *lucem scelere subduxit*). In Lucano l'enfasi sull'«indicibile *scelus*» della guerra civile è programmatica ed è proposta fin dal proemio (Lucan. 1, 2 *insque datum scelere canimus* con nota di Roche 2009; 1, 37 *scelera ista nefasque*; 1, 667 *sceleri nefando*). Nel *Bellum* l'unica *mora* del narratore si ritrova nella tirata moralistica iniziale, prima della descrizione dell'evirazione (v. 19 *heu, pudet effari perituraque prodere fata!*) – una ripresa decisamente caricaturale della “retorica del *nefas*” lucanea. Anche gli altri commenti del narratore sono assai poco significativi e si perdono in un vago moralismo: v. 66 *hos gloria reddit honores*; v. 222 *miserabile visu* (fuga da Roma); v. 238 *quid tam parva queror?* e v. 243 *pro pudor!* sulla fuga di Pompeo (peraltro precisa imitazione di movenze lucanee: vd. Lucan. 2, 708); v. 245 *tanta lues*, sempre nel contesto della fuga; con Broukhusius e gli editori maggiori (Büheler, Müller) considero interpolato il v. 47 *namque hoc dedecoris populo morumque ruina* (sulla lode di Catone in cui il verso è contenuto cfr. *infra* pp. 219-220). È soprattutto la domanda retorica dei vv. 58-60 che contribuisce a definire la prospettiva del narratore in modo decisivo. Da notare, inoltre, che la voce narrante del *Bellum*, agganciata al piano del suo singolare apparato divino (la distruzione di Roma) e a un orizzonte narrativo assai circoscritto (il trionfo della Discordia, su cui il poema si chiude bruscamente), risulta più “monolitica” rispetto a quella del narratore lucaneo, in cui, com'è noto, sono stati identificati diversi livelli: vd. per es. Narducci 2002, 88-106 («voce ‘onnisciente’, tradizionale dell'epica»; «la voce di un romano dell'epoca neroniana»; «la voce [...] di uno spettatore contemporaneo degli avvenimenti del poema»); per una sintesi a riguardo cfr. Ludwig 2014, cap. 2.

ne lucanea e sulle conseguenze paradossali del tentativo di dare un volto agli dèi della *Pharsalia*.

Oltre al parallelismo fra preambolo moralistico del poeta e discorso di Dite, bisogna valorizzare il rispecchiamento metapoetico fra gli dèi “furenti” del *Bellum civile* e il poeta *vesanus* che declama il poemetto²⁰⁷. Connors ha segnalato il rapporto fra l'immagine del poeta sotto l'*onus* del *belli civilis ingens opus* e quella di Fortuna sotto il peso di Roma: 118, 6 *sub onere labetur*; vv. 82-83 “*ecquid Romano sentis te pondere victam, / nec posse ulterius perituram extollere molem?*”. Scontato, quanto emblematico, è il rapporto fra la libertà dell'ispirazione del poeta *furens* e la liberazione del *Furor* da lui ritratto: 118, 6 *praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat*; vv. 258-260 *Furor, abruptis ceu liber habenis, / sanguineum late tollit caput, oraque mille / vulneribus confossa cruenta casside velat*²⁰⁸. Non a caso, Eumolpo, in preda al suo

207 Sull'*imagery* che lega poema e poeta cfr. Connors 1998 (in part. 116-117) e Rimell 2002, cap. 5. Il legame fra poeta e forze inferie ha interessanti risonanze in età neroniana e flavia. Sugli aspetti metapoetici della maga Eritto vd. *infra*. Molto suggestivo il richiamo a Seneca tragico in Rimell 2002, 108 n. 23: «When poetry erupts from below, the Erinyes become the ‘new Muses’, and the poet a ‘vates who through his song can bring to life the frightening creatures buried in the underworld’ [citazione di Schiesaro 1997a, 95]» (cfr. anche Rimell 2015, 5 n. 17). Nella radicale (e paradossale) inversione della “resistenza al *nefas*” del narratore lucaneo hanno senz'altro un ruolo le tragedie di Seneca e, in particolare, un passo importante per la comprensione del *Bellum* come il prologo del *Tieste*: come nota Schiesaro 2003, 41, «unlike an epic poet, the dramatist Seneca is not statutorily supposed to sing the great (positive) deeds of the past, and the proem to Thyestes carries Lucan's logic one step further as it radically denies the act of resisting the poisonous advance of *nefas*» (sul *vates* e sulla funzione metapoetica delle forze infernali cfr. Schiesaro 2003, 8-12, 17-18, 29-30, 183-190 e *passim*). Inevitabile il confronto anche con la *Tebaide* di Stazio, ove le Furie diventano Muse, pur all'interno di una poetica “lucanea” che considera un *nefas* la guerra fratricida (Bessone 2011, 95-101 e *passim*). Su Eumolpo come poeta *vesanus* (e il suo rapporto con Orazio) cfr. Labate 1995, Conte 1997, 72ss., Cucchiarelli 1998, Hardie 2009, 225-227, Carmignani 2013 e le note di Habermehl ai passi di 118. Sugli aspetti metapoetici delle “Alpi sublimi” e della figura di Cesare nel *Bellum* vd. cap. 4 § 2.2.

208 Cfr. Rimell 2002, 93 e 179: «[...] the *Bellum Civile* when the poetics of *Furor* are unleashed on the world». Rimell confronta inoltre l'immagine “bellica” del *Furor liber habenis* con l'oratore di Petron. 5, vv. 13-14 *mox et Socratico plenus grege mittat habenas / liber, et ingentis quatit Demosthenis arma* (a riguardo vd. anche Rimell 2007, 81-82).

furor poeticus (con ogni probabilità proprio nella composizione del *Bellum*), viene ritratto come essere mostruoso e ferino, rinchiuso e desideroso di “scatenarsi”, in una rivisitazione della famosa similitudine fra un orso furente e il poeta *vesanus* nell’*Ars poetica* oraziana: 115, 1 *quasi cupientis exire beluae gemitum* (cfr. Hor. *AP* 472-473 *certe furit ac velut ursus, / obiectos caveae valuit si frangere clatros*). L’*effundere* di 124, 2 (*cum haec Eumolpos ingenti volubilitate verborum effudisset*), da confrontare anche con *defudit* e *erumpit pectore voces* (rispettivamente di Fortuna e Discordia: vv. 102, 282), evoca la violenta “liberazione” di un qualcosa a lungo incatenato e “compresso”²⁰⁹ – una violenza insita anche nella stessa definizione del poema come *impetus* (118, 6)²¹⁰. Da questo punto di vista significativa è anche la clausola *oraeque mille* nella succitata descrizione del *Furor* (v. 259): ovviamente *mille* va costruito con *vulneribus* e *ora* è plurale poetico, ma suggestivo è il possibile richiamo al *topos* delle innumerevoli “bocche del vate”, qui trasfigurato grottescamente nell’immagine delle mille ferite che si aprono sugli *ora* del *Furor*²¹¹. In questa cornice si inserisce anche la *Discordia* che chiude il poemetto. In un’allusione strutturale alla *matrona* lucanea alla fine del primo libro (sul cui statuto metapoetico si è molto insistito)²¹², il mostro preannuncia *furibundo pectore* (v. 282) gli imminenti eventi della guerra civile, in un’anticipazione (una sorta di “proemio”) che, però, non avrà paradossalmente sviluppo, essendo il poema di Eumolpo un abbozzo limitato alle premesse del conflitto.

209 Rimell 2002, 27, 91, 94. La studiosa propone anche un confronto con i Greci che si “scatenano” appena usciti dal cavallo di legno nella *Troiae halosis*: «Eumolpus’ struggle to keep everything in triggers the *Bellum Civile*, an effusive piece of poetry that pours from his body (*cum haec ingenti volubilitate verborum effudisset*, *Sat.* 124.2) like his Greek soldiers (*effundunt*, *TH* 57) to tell again of war and violence at the heart of Rome» (p. 94).

210 Cfr. Habermehl *ad loc.*

211 Cfr. Verg. *Georg.* 2, 43 = *Aen.* 6, 625 *non, mihi si linguae centum sint oraeque centum*. Il parallelo è segnalato da Rudoni 2014, 192-193, che però premette (p. 192 n. 2): «[...] relevant for our purposes [...] is not the ‘image’ of the many mouths [...], but the merely ‘formal’ resemblance». Sul *topos* cfr. Gowers 2005. Sul rapporto con le molte lingue della *Fama* (Verg. *Aen.* 4, 183) cfr. Hardie 2012, 102. Sulla “mostruosità” insita in quest’immagine cfr. Lowe 2015, 201.

212 Feeney 1991, 275, Masters 1992, 133-149, Hardie 1993, 107-108, Day 2013, 93-98. Sulla definizione della *poetics of Discord* vd. in part. Connors 1989, 154-158.

Fra il tema (il *furor* della guerra civile), il poeta (il *furor* poetico) e i suoi dèi (demoni furenti: Dite, Fortuna, Discordia... e *Furor*) c'è un'evidente forma di osmosi. Se è vero che nel *Bellum civile* la tipica invocazione alle Muse viene tralasciata, in questo rispecchiamento si possono cogliere le “fonti di ispirazione divine” dell'*epos* del *vesanus* Eumolpo²¹³. Esseri mostruosi come *Furor* e *Discordia* sono figure del poeta *furens*, che proprio dal punto di vista di divinità infernali e furenti (e grazie alla loro ispirazione) racconta la follia della guerra fratricida che si scatena. A Eumolpo, poeta epico postlucaneo, sono rimasti solo questi dèi e queste Muse. Un poema siffatto potrebbe essere

213 Connors 1989, 63: «No Muse, no stately proem, no reference to the production of poetry (e.g. the verb *cano*)». Tale giudizio sulle (innegabili) stranezze strutturali dell'epillio petroniano (cfr. anche Fucecchi 2013) andrebbe un po' stemperato. Già la dichiarata mancanza di *ultima manus* (118, 6) basterebbe a giustificare l'assenza di un proemio con tutti i crismi (cfr. Connors 1989, 63, Poletti 2014, 204). È però soprattutto il preambolo teorico di Eumolpo (118) a fungere da “proemio provvisorio”. Qui vengono presentati il soggetto del *carmen* (*belli civilis ingens opus*, fra l'altro con una sorta di movenza epica incipitaria: cfr. Verg. *Aen.* 7,45; Lucan. 1, 68) e il tema dell'ispirazione poetica: 118, 1 *putavit se continuo in Heliconem venisse*; 118, 6 *ut potius furentis animi vaticinatio appareat* (cfr. Hardie 2019, 35: «[118, 6] speaks the language of inspiration, of the excited kind that we find in Ps.-Longinus: Eumolpus is in tune with the heated sublimity that characterises much of post-Vergilian Roman epic», con riferimento a Stat. *Theb.* 10, 830 *maior amentia*). A questo riguardo, con Conte 1996, 68 e Vannini 293, tenderei a salvare il trådito *sanitatem* di 118, 3 *neque generosior spiritus sanitatem amat* come ulteriore riferimento al *poeta vesanus*, contro il pur ingegnoso *vanitatem* di Pithou (all'obiezione di Habermehl e altri, secondo cui il tema del *furor poeticus* arriva solo in 118, 6, si potrebbe rispondere che la menzione dell'Elicona costituisce già un'indicazione sulla “falsa ispirazione” di questi poeti, come conferma Hor. *AP* 296-297 *excludit sanos Helicone poetas / Democritus*). Secondo Castelli Montanari 1980, 56 la mancanza di un'invocazione alle Muse sarebbe addirittura coerente con i principi espressi in 118: «Traspare il concetto di una collaborazione umano-divina, priva da parte dell'uomo di quell'atto di modestia che altrove (ad es. nel *topos* dell'invocazione alle Muse, assente nel *Bellum civile* di Petronio) mette il poeta in secondo piano, preludendo ad un incontro col dio nella sua fantasia poetica». Connors 1989, 49, seguita da Habermehl, sottolinea finemente la possibile ironia in *appareat* di 118, 6, che «precludes any claim to true divine inspiration». Eppure credo che non vada sottovalutata la domanda su quali possano essere le fonti di ispirazione divine, le Muse di Eumolpo (le vette dell'Elicona o le profondità degli inferi?). Lucano, com'è noto, invoca Nerone come “Musa” per il suo poema (Lucan. 1, 63-66 con Roche 2009 *ad loc.*).

opera degna della lucanea Eritto (rappresentante e *vates* in terra del mondo infernale), non certo del *Romanus Vergilius*: Eumolpo nel suo *carmen* evoca sulla terra i demoni inferi e ritrae il dispiegarsi della loro potenza distruttiva²¹⁴.

214 Una suggestione, questa del *Bellum civile* di Eumolpo come potenziale “*impetus* poetico di un’Eritto”, che va inquadrata nei tratti metapoetici di cui il personaggio è caricato in Lucano. Come messo in luce in questo capitolo (vd. § 4.3), proprio nella scena di cui è protagonista la (straordinaria) figura della maga lucanea viene proposto un “punto di vista” sullo scontro fratricida (un modo di leggerlo e raccontarlo) che il *Bellum*, con le sue divinità, si sforza di oggettivare. Questa affinità non significa ovviamente piena coincidenza (per es., la giustificazione moralistica della guerra non ha un ruolo particolare nell’episodio di Eritto).

CAPITOLO 3

LA METAMORFOSI DEGLI DÈI.

PATTO INFERNALE E ALLEGORIZZAZIONE DEL DIVINO

Nel capitolo precedente abbiamo inquadrato l'incontro fra Dite e Fortuna e i connessi *omina* sullo sfondo del ritratto degli dèi alle soglie della guerra civile nella poesia latina. Ispirandosi a *Met.* 15 (dove Ovidio dà un volto alle oscure potenze divine del finale di *Georg.* 1), Petronio si propone di rappresentare la “provvidenza crudele” di Lucano, rovesciando gli accenti ottimistici dei modelli augustei e ricorrendo a un *Götterapparat* al di fuori dei canoni tradizionali. Da una parte si impone il punto di vista di divinità “assetate di sangue” (cui il narratore-Eumolpo si allinea), dall'altra l'Olimpo viene marginalizzato, Giove ridotto all'irrelevanza.

In questo capitolo verranno scandagliati alcuni aspetti strutturali del conciliabolo fra Dite e Fortuna. L'incontro fra le due divinità e la loro caratterizzazione si basano su una raffinata rivisitazione di diverse *Götterszenen* dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi*. Da tale trama allusiva traspare una sovversione del ruolo delle divinità tradizionali, delle scene tipiche e dei luoghi ad esse connessi. In particolare il *topos* del *concilium deorum* olimpico viene rimpiazzato da un “patto infernale”, una scena cardine dell'apparato divino di Virgilio e di Ovidio, che la innova significativamente con l'aggiunta di personificazioni¹. Queste offrono un punto di vista alternativo e potenzialmente destabilizzante nei confronti dell'Olimpo e delle forme epiche tradizionali. Il *Bellum* assimila e rielabora la “lezione ovidiana”; al contempo, segue la tendenza di Lucano alla valorizzazione delle figure allegoriche e si ispira all'originale per

1 Ho scelto l'espressione generica di “patto infernale” per designare una siffatta scena (il modello dell'incontro fra Giunone e Alletto e le sue riprese, ma importante è anche l'episodio parallelo con Eolo in *Aen.* 1), che già in Ovidio incontra notevoli variazioni. Il termine “patto”, in particolare, se da certi punti di vista ben definisce il contatto (o, che dir si voglia, l'accordo) fra diverse sfere di influenza ovvero fra diversi agenti della narrazione epica, non deve e non vuole nascondere i complessi (e spesso ambigui) rapporti gerarchici che si instaurano fra di essi. Simile discorso vale per il termine “infernale”: come vedremo la componente infera assume un ruolo di volta in volta differente, che rifugge da semplificazioni – in Ovidio il demone infernale “si trasforma” in personificazione allegorica.

sonaggio di Eritto, che rappresenta una sintesi delle allegorie delle *Metamorfosi*. La brusca chiusa dell'epillio, affidata proprio a una personificazione, la Discordia (divinità tipicamente associata agli "inizi", non al *finis* della narrazione epica), è emblematica di tale sconvolgimento delle convenzioni e sembra oggettivare il paradosso lucaneo di un *bellum civile* a cui pone un *finis* proprio la discordia (Lucan. 5, 299 *finem civili faciat discordia bello*).

L'aberrante *Götterapparat* petroniano va contestualizzato in questa "metamorfosi degli dèi", nella reazione ovidiana e lucanea al modello virgiliano. In tal senso, nella sezione finale di questo capitolo è indagata l'affinità fra gli dèi di Eumolpo e l'apparato divino dell'epica flavia e segnatamente della *Tebaide* staziana, in cui, *mutatis mutandis*, si può riconoscere un tentativo di sintesi fra la tradizione omerico-virgiliana e la rivoluzione della *Pharsalia*.

1. Il rapporto con l'*Eneide*. Dal *concilium deorum* al "patto infernale"

1.1. Il "patto infernale" fra Giunone e Alletto

Ineludibile punto di riferimento del "patto infernale" fra Dite e Fortuna è l'incontro tra la furia Alletto, convocata dalle tenebre dell'Ade, e Giunone, due divinità ansiose di scatenare le ostilità in Italia – un conflitto che assume i connotati di un *bellum civile*². La scena in cui un demone infero viene incitato a procurare disgrazie agli esseri umani è tipico meccanismo propulsivo della macchina epica, spesso associato allo scoppio della guerra. In questo (ma non solo) l'episodio di Alletto funge da archetipo per gli "epic successors of Virgil"³. In tale logica, il verso con cui viene introdotto il discorso di Dite, v. 78 *ac tali volucrem Fortunam voce lacessit*, racchiude una significativa spia. Il nesso *laccio* + *voce* appare alquanto singolare in questo contesto: di solito è

2 Friedrich 2010 [= 1938], 372, Zeitlin 1971, 76, Luck 1972, 138, Rimell 2002, 78, Fucecchi 2013, 38. Sulla guerra in Italia come *bellum civile* cfr. Verg. *Aen.* 7, 317 "*hac gener atque socer coeant mercede suorum*" e 335 "*tu potes unanimos armare in proelia fratres*" (con n. di Horsfall 2000, Horsfall 2001, 160ss.).

3 Hardie 1993, 58ss.; cfr. anche Fo 1982, 227ss., Thome 1993, 130-181, Hershkowitz 1998, 51ss., Rosati 2017.

impiegato per la provocazione di nemici (il discorso di Dite non mira a provocare un nemico, bensì ad aizzare la Fortuna contro un nemico comune, i tracotanti Romani)⁴. Se è vero che, come suggerito da Pecere, l'espressione potrebbe essere connessa all'idea dello "sfidare la sorte"⁵, è però l'incontro fra Giunone e Alletto a fornire un preciso punto di confronto: il discorso della dea è infatti introdotto da *quam* [Alletto] *Iuno his acuit verbis ac talia fatur* (*Aen.* 7, 330).

Dite è ben consapevole dell'onnipotenza della sua interlocutrice e si dimostra riverente nei suoi confronti, come dimostra la *captatio* ai vv. 79-81 (su cui ritorneremo), che assume quasi un andamento innodico⁶. Nella trama retorica del suo discorso si possono però rintracciare chiari indizi che giustificano il termine *lanceso*. Dopo la *captatio* è formulata una domanda sottilmente "provocatoria" (vv. 82-83)⁷, cui corrisponde più sotto una serie di imperativi (vv. 94-95). Questi sono riconducibili agli imperativi tipici del *Du-Stil* delle preghiere (così sembra intenderli la Fortuna: v. 105 *vota*), ma suonano anche come incalzanti esortazioni, che danno per scontato che la Fortuna adempirà

4 TLL 7.2.832.31-32 (Pecere).

5 TLL 7.2.832.51-52 (Pecere).

6 Vv. 79-81 "*rerum humanarum divinarumque potestas, / Fors, cui nulla placet nimium secunda potestas, / quae nova semper amas et mox possessa relinquis [...]*" (sulla congettura *magistra* in luogo del trádito *potestas* del v. 79 vd. *infra* n. 36). Sull'andamento innodico, per limitarci al *Satyricon*, un buon parallelo è l'inizio del carme di 133, 3: al v. 1 Priapo invocato con la perifrasi di *Nympharum Bacchique comes* + tre relative ai vv. 1-4 (Landolfi 2007, Setaioli 2011, 267-268). Sull'invocazione si è soffermato Fucecchi 2013, 44 n. 27: «Il 'padre Dite', re degli inferi, sceglie infatti di adottare un profilo basso e maliziosamente diplomatico nell'approccio a Fortuna, che pure in passato gli ha giocato un brutto tiro facendogli perdere il sorteggio dei regni».

7 Vv. 82-83 "*ecquid Romano sentis te pondere victam / nec posse ulterius perituram extollere molem?*". Il sintagma *ecquid+sentire* (TLL 5.2.55.69-70) è abbastanza diffuso per provocare l'interlocutore spingendolo a reagire a un pericolo imminente o a una situazione grave e insostenibile (cfr. ad es. Hor. *Epist.* 1, 18, 82-83; con *non posse* in Liv. 3, 11, 12; 4, 3, 8; 5, 52, 1). In poesia uno stilema analogo è utilizzato da Ovidio nelle *Metamorfosi* per esprimere una situazione intollerabile (il verbo usato è sempre *tolerare*, qui variato in *extollere*, coerentemente con la pregnante *imagery* del peso, del "sollevare e abbattere" della volubile Fortuna): Ovid. *Met.* 2, 301-302 *neque enim tolerare vaporem / ulterius potuit*; 9, 289-290; 11, 630-631.

alla richiesta. Proprio questo, in effetti, richiama esplicitamente gli ordini di Giunone alla sua *famula* Alletto⁸. Dopo Virgilio, la movenza della provocazione verbale rivolta a un demone malefico è destinata ad avere lunga fortuna⁹. Di norma, una divinità aizza un mostro infernale, il quale poi, a sua volta, istiga gli esseri umani alla violenza. In Petronio la funzione del demone infero è di fatto sdoppiata fra due figure “gemelle”, due personificazioni cardine dei *deorum ministeria*: la Fortuna stessa, che Dite invita a scatenare la guerra, e Discordia, che sobilla gli uomini al combattimento¹⁰.

-
- 8 Vv. 94-95 “*quare age, Fors, muta pacatum in proelia vultum, / Romanosque cie, ac nostris da funera regnis*”. Le esortazioni alla violenza dominano l’interazione verbale di Giunone con Alletto: Verg. *Aen.* 7, 331-332 “*bunc mihi da proprium, virgo sata Nocte, laborem, / banc operam [...], 338-340 fecundum concute pectus, / dissice compositam pacem, sere crimina belli; / arma velit poscatque simul rapiatque inventus*”. *Quare age* si trova nelle esortazioni di Alletto a Turno (Verg. *Aen.* 7, 429; il sintagma è molto raro). Simili sono le movenze di Giunone con Eolo (*Aen.* 1, 65-75), cui però si aggiunge la promessa di una ricompensa.
- 9 Sul “patto infernale” da Ovidio a Petronio vd. § 2.3 di questo capitolo. All’episodio di *Aen.* 7 si ispira l’incontro fra Giunone e Tisifone in Silio (cfr. in part. Sil. 2, 543-544 *sic voce instimulans dextra dea concita saevam / Eumenida incussit muris*). Un’azione di Tisifone “alla maniera di Alletto” è messa in moto da simili invocazioni nella *Tebaide* di Stazio (Ganiban 2007, cap. 2, Criado 2000, 19ss. e *passim*, Briguglio 2017, 12-32): 1, 56-59 (Edipo) “*di, sontes animas angustaque Tartara poenis / qui regitis, tuque umbrifero Styx livida fundo, / quam video, multumque mihi consueta vocari / adnue, Tisiphone, perversaque vota secunda*”; 4, 483-487 (menzione della dea anche a 4, 213); 8, 65-68 (Dite [!]); cfr. anche 7, 6-33 (Giove a Marte, tramite Mercurio). Claudiano utilizza il verbo *laccessere* per introdurre il discorso di Megera a Giustizia: Claud. *In Ruf.* 1, 356 *diroque prior sic ore laccessit*. Probabile l’influsso di *Aen.* 7 (cfr. almeno *In Ruf.* 1, 358-359 con *Aen.* 7, 332-333) e del diverbio fra Tisifone e *Pietas* in *Theb.* 11, ma forse non è da escludere un qualche influsso petroniano.
- 10 Sul rapporto fra Alletto e la Discordia petroniana (ed enniana) vd. §§ 3-4 di questo capitolo. Friedrich 2010, 372 n. 10 [= 1938, 27 n. 2], dopo aver notato acutamente questa simile funzione di Fortuna e Discordia, conclude: «Es wird uns kaum überraschen, daß der Dichter mit seiner Fortuna nichts Rechtes anzufangen weiß. Man fragt sich, warum sie bemüht wird, wenn statt ihrer Discordia die Menschen aufeinanderhetzt, an die sich *Dis pater* ebensogut wie an jene hätte wenden können». Questa duplicazione non offusca però la caratterizzazione della Fortuna come nuova e onnipotente divinità. Sebbene, come vedremo, anche la Discordia assuma significativamente tratti tipici di Giove, resta comunque una divinità di una categoria inferiore rispetto alla Fortuna.

Il debito della Fortuna nei confronti di Alletto traspare soprattutto dai vv. 109-110: “*et mihi cordi / quippe cremare viros et sanguine pascere luxum*”. Questa affermazione, con cui la dea si allinea ai sanguinari desideri del dio dei morti, appare affine alla descrizione di Alletto in *Aen.* 7, 325-326 *cui tristia bella / iraeque insidiaequae et crimina noxia cordi*¹¹. Insieme alle somiglianze del contesto sopra delineate, *trait d'union* ulteriore fra i due personaggi è la peculiare associazione di *cordi* (*esse*) e azioni violente, un'associazione ossimorica e paradossale, all'insegna di un perverso attaccamento affettivo al male¹².

Se Fortuna e Discordia assorbono così i caratteri furiali, provoca ben poco stupore che Tisifone, la furia che nella poesia epica postvirgiliana assume a pieno titolo il ruolo di Alletto, nel *Bellum* sia figura relativamente marginale: viene invitata a fruire della grande distruzione (vv. 119-120), ma non ha il compito di scatenare le ostilità¹³. Anche la caratterizzazione di Dite ha un ovvio debito verso Alletto, cosicché l'Olimpo è estromesso a favore di un

11 Cfr. anche il v. 257 *Letumque Insidiaequae et lurida Mortis imago*, in cui, accanto alla possibile eco di *Aen.* 7, è da citare anche *Aen.* 12, 336 *Iraeque Insidiaequae, dei comitatus, aguntur*.

12 Cfr. Fernandelli 1999, 25 (sul rapporto fra Discordia enniana e Alletto): «La chiusa della frase [*scil. virgiliana*] sviluppa un effetto ossimorico, quasi paradossale, che punta verso l'allusione etimologica: da *cui tristia bella...cordi* a *Dis-cordia*». Fernandelli mette in relazione la proposizione relativa *cui tristia bella...cordi* a *Enn. Ann.* 220-221 *S. corpore tartarino prognata Paluda virago, / cui par imber et ignis, spiritus et gravis terra* (sui problemi del passo e sull'identificazione del personaggio con la Discordia cfr. Hardie 2009, 99ss.). Sul piacere del male cfr. Rosati 2017, 57: «Quella che [...] fa di Alletto un personaggio-simbolo del 'piacere del male', è la componente 'affettiva' (*cordi*) che caratterizza la sua azione e accompagna il suo agire a fine di male». Vd. anche Thome 1993, 80s..

13 Tisifone è spesso presentata come “flagellatrice-capo” (Verg. *Aen.* 6, 571, Ovid. *Met.* 4, 451-485, Stat. *Theb.* 1, 93-94, Sil. 2, 530). Alla luce del sole è definita *pallida Tisiphone* (*Georg.* 3, 552, *Aen.* 10, 761 = *Bellum* v. 120). Il suo protagonismo nelle disgrazie umane, citato episodicamente da Virgilio (come nota già Servio ai passi citati, la Furia è metafora del furore e della peste), trova sviluppo nell'epica postvirgiliana, in cui Tisifone eredita il ruolo della sorella Alletto. Nel *Bellum* Tisifone non ricopre una funzione narrativa rilevante (così come le Furie in generale: cfr. il vago v. 255 *borrida Erinys*; v. 256 *Megaera*), ma è ritratta come una specie di co-reggente del regno dei morti, deputata ad accogliere l'immensa strage, insieme a Dite e a Caronte (*mea Tisiphone* la definisce Dite al v. 97; a lei si rivolge la Fortuna al v. 120). Improbabile, in ogni caso, l'idea di un goffo scambio *Tisiphone* / *Persephone* postulato da Martin 1999, 159.

nuovo *pantheon* tutto discendente dal demone di *Aen.* 7. Thome, confrontando con acume il Dite petroniano con il Plutone virgiliano (che odia Alletto: Verg. *Aen.* 7, 327 *odit et ipse pater Pluton*), osserva che Petronio attribuisce caricaturali tratti “satanici” al dio, rendendolo affine a una Furia. Sarebbe la prima attestazione di un “Plutone satanico” a nostra disposizione, se si accetta la datazione pre-Stazio (vd. *Theb.* 8 e la rappresentazione staziana del dio dei morti)¹⁴.

Nella dinamica intertestuale con *Aen.* 7, importante è il rapporto gerarchico che lega Dite e Fortuna. Nell’episodio eneadico, così come nelle sue riprese successive, è sempre una divinità di rango superiore, di norma olimpica, a impartire ordini a un demone infernale, che funge da sottoposto. Nella versione petroniana del “patto infernale” i rapporti di forza fra le due divinità vengono sostanzialmente invertiti: in Dite si avverte soprattutto la subordinazione di Alletto (non certo la superiorità olimpica di Giunone), essendo il dio ritratto come figura gerarchicamente inferiore alla Fortuna¹⁵. All’elaborata epiclesi di Dite (vv. 79-81) la dea risponde con il secco (e alquanto paradossale) *o genitor* e con una proposizione relativa sulla sua sfera di potere, il regno dei morti che la Sorte stessa ha assegnato al dio nel famoso sorteggio fra i tre fratelli¹⁶. Gli imperativi che Dite rivolge alla Fortuna sono conferma-

14 Thome 1993, 98-99: «Sogar Pluto distanziert sich von Allecto, er hat also bei Vergil noch nicht die Rolle eines Höllenfürsten angenommen wie dann bei Statius. Diese satanischen Züge müssen ihm allerdings spätestens bereits in frühneronischer Zeit zu eigen gewesen sein, wie die schon parodistische Übertreibung im ‚Bürgerkriegsepyllion‘ des Petron zeigt» (sul Plutone staziano torneremo in questo capitolo; cfr. anche *supra* pp. 119-120).

15 Fucecchi 2013, 44 n. 27: «[...] sia nella visita ad Alletto che in quella [*scil.* in Ovidio] a Tisifone la superiorità autorevole di Giunone contrasta con la situazione petroniana» – una giusta osservazione, che non deve però far perdere di vista quanto non solo la Fortuna, ma anche Dite abbiano da spartire con il personaggio di Giunone.

16 V. 103 “*o genitor, cui Cocyti penetralia parent*”. Sulle invocazioni di Dite come sovrano degli inferi cfr. ad es. Verg. *Aen.* 6, 264, Sen. *Oed.* 256, 868-869, [Sen.] *HO* 938 *nigrantis regna qui torques poli*, Lucan. 6, 742-743 *pessime mundi / arbiter*. Sulle invocazioni con «motivi paracomistici» (Fucecchi 2013, 45 n. 31) cfr. Ovid. *Met.* 10, 17-18 e 32-35 (Orfeo a Plutone e Proserpina), Stat. *Theb.* 8, 90-93 (Anfiarao a Plutone), Claud. *DRP* 1, 55-62 (Lachesi a Plutone; vd. la n. di Gruzeliier 1993 *ad loc.*). Anfiarao (Stat. *Theb.* 8, 93 *sator*) e la Lachesi claudiana esaltano la potenza generatrice di Dite. In Petronio viene enfaticizzata la sfera “paterna”: v. 76 *Ditis pater*, altro *nomen honoris* (O. 3.189.26ss. e 190.66ss.; TLL

ti da quelli che la Fortuna a sua volta rivolge a Dite e poi a Tisifone (vv. 116-117; 119-120). Anch'essi richiamano gli ordini di Giunone ad Alletto e il rapporto gerarchico fra le due; come detto, la Fortuna non ha però bisogno di demoni inferi per scatenare la guerra (è questa una sua autonoma decisione), bensì li invita semplicemente a godere della catastrofe imminente.

Cercando di ridimensionare l'assimilazione della Fortuna petroniana alla Giunone virgiliana, Grimal¹⁷ osserva:

La Fortuna d'Eumolpe ne ressemble aucunement à la Junon de Virgile; ce n'est pas une femme irritée qui essaie, envers et contre tous, et en rébellion contre les Destins, de nuire aux Troyens; elle est beaucoup plus proche du Jupiter de l'*Énéide*.

Senza dubbio la Fortuna appare come onnipotente e di fatto sostituisce Giove, ma il quadro che abbiamo delineato – il rapporto privilegiato con il settimo libro – induce a non sottovalutare i tratti comuni con l'iraconda moglie del sommo dio¹⁸. Dietro l'*ira* della Fortuna si può facilmente intravedere la leggendaria *ira* di Giunone, che, ansiosa di ostacolare la potenza romana contro il volere del marito, mette in moto la vicenda dell'*Eneide*¹⁹. La deco-

6.2.1820.28ss.; 10.1.685.16-17), v. 124 *pater umbrarum*. Se in Cic. *Nat. deor.* 2, 66 si fa riferimento alla ricchezza di Dite in quanto simbolo della “forza generatrice” della terra, nel *Bellum* i vari epiteti sembrano funzionare κατ'ἀντίφρασιν (un padre che genera solo morte, che dimostra affetto al più per la sua Tisifone [v. 97]). D'altra parte, l'associazione fra Dite e ricchezza viene allusa da Petronio nella tirata contro l'escavazione (vv. 90-93). Cfr. ancora Fucecchi 2013, 49 sull'epiclesi di Dite: «Da un lato essa potrebbe infatti compensare implicitamente l'effettiva assenza di Giove, figura 'paterna' per eccellenza, nonché detentore del potere decisionale nelle scene divine a carattere deliberativo. D'altra parte, il testo sembra evidenziarne la criticità proprio mentre tenta di accreditarne il valore letterale: come quando Fortuna si rivolge al dio 'sterile' per antonomasia chiamandolo *genitor* (103)». Per una poco plausibile genealogia di Fortuna come figlia di Dite cfr. Grimal 1977, 155 (interessante, in ogni caso, il parallelo con le Parche).

17 Grimal 1977, 99; sulla stessa linea anche Häußler 1978, 136 n. 76 e 137 n. 80.

18 Il rapporto che lega la Giunone virgiliana alle divinità femminili dominanti nel *Bellum* è evidente anche per la Discordia (cfr. §§ 3-4 di questo capitolo).

19 Cfr. già Stubbe (a v. 76s.): «Der Totengott erscheint hier neben Fortuna als die Rom feindliche Gottheit. In der *Aeneis* ist es die Juno».

struzione del tradizionale apparato divino passa anche da una sovversione delle relazioni gerarchiche (e sessuali) della regale coppia divina. Alla componente femminile e irrazionale viene tolto l'intralcio della controparte maschile e razionale, quella del marito-sovrano, che limita le manie persecutorie di Giunone e che, di fatto, non permette alla dea una piena assimilazione alle brame distruttrici di Alletto, anche nei momenti di rabbia più soverchiante²⁰. La Fortuna si presenta come una specie di "Giunone emancipata da Giove", una divinità femminile che si appropria di una funzione tradizionalmente attribuita al maschio²¹, mentre il ruolo maschile viene ricoperto da una divinità a lei sottomessa, dall'accondiscendente fratello di Giove, mosso da impulsi altrettanto crudeli e rabbiosi e dall'ostilità nei confronti dei Romani.

Il rapporto fra Fortuna e Giunone è corroborato da una precisa reminiscenza virgiliana, tratta non dal settimo, bensì dal primo libro dell'*Eneide*, dalla scena in cui sono introdotte la regina degli dèi e la sua *ira*. Le prime parole pronunciate da Giunone, adirata contro Enea, sono con tutta evidenza riprese nell'esordio del discorso di Dite, con la descrizione della Fortuna sopraffatta dal peso di Roma:

Verg. *Aen.* 1, 37-38

*"mene incepto desistere victam
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?"*

vv. 82-83

*"ecquid Romano sentis te pondere victam
nec posse ulterius perituram extollere molem?"*

20 Sulla coppia divina nell'*Eneide* (e sulla dinamica fra *kosmos* e *chaos*) cfr. almeno Feeney 1991, 129-155, Hershkowitz 1998, cap. 2. Quanto alla mancata assimilazione di Giunone al "*chaos* universale" rappresentato da Alletto, importante è l'invito della dea al demone a tornare negli inferi (Verg. *Aen.* 7, 557-559).

21 Già nella Giunone di *Aen.* 7 è stata notata una sorta di "gender inversion" (Hershkowitz 1998, 104-105 con bibliografia).

Nelle parole *victam / nec posse*, in entrambi i casi in apertura del primo discorso di una divinità nel poema (un raffinato *divertissement* con le “movenze incipitarie” dell’*epos*), si percepisce lo sdegno della dea “vinta dall’uomo”, costretta a subirne le azioni²². Dite, insomma, sembra invitare metaletterariamente l’onnipotente Fortuna a “immedesimarsi” nella Giunone virgiliana e nella sua *ira*.

L’invito di Dite viene accolto: la dea condivide i suoi sentimenti. La Fortuna descrive la propria *ira* come una *flamma* che la consuma, un doloroso *vulnus* interiore. Il riferimento intertestuale più diretto dei vv. 105-106 (“*nec enim minor ira rebbat / pectore in hoc leviorque exurit flamma medullas*”) è alla fiamma d’amore che divora Didone: Verg. *Aen.* 4, 66-68 *est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus. / uritur infelix Dido [...]*. Didone rappresenta un pericoloso ostacolo alla teleologia eneadeica, alla fondazione di Roma; proprio per questo la regina è destinata a essere abbandonata dall’eroe, la sua *flamma* amorosa a trasformarsi in odio e ira, in desiderio distruttivo nei confronti di Enea e dei futuri Romani. Significativamente, la *Fortuna levis* abbandona Roma, passa dall’amore all’odio (v. 107 *odi*), come un’amante infedele, vorace di novità (realizzando, anche in questo, l’invocazione di Dite: v. 81 “*quae nova semper amas et mox possessa relinquis*”), e si propone di distruggerla. Il rapporto fra Fortuna e Didone è dunque un gioco di contrappunti, di somiglianze e differenze, che, nel loro insieme, mettono in rilievo il tema della *levitas* (non a caso: *levior flamma*), della mutabilità dei senti-

22 Il parallelo, rilevato cursoriamente da Jessen 1872, 12, sembra esser poi passato inosservato ai commentatori petroniani. La reminiscenza *verbatim* è rafforzata da diverse assonanze: “*mene incepto desistere victam / nec posse Italia Teucrorum avertere regem?*” – “*ecquid Romano sentis te pondere victam / nec posse ulterius perituram extollere molem?*”. Il tema ritorna in Verg. *Aen.* 7, 310 “*vincor ab Aenea*”. A proposito di “meccanismi incipitari”, si ricordi che, nella descrizione del *fulgur* dei vv. 122-123, Petronio allude sottilmente all’entrata in scena del Giove eneadeico (v. 122 –Verg. *Aen.* 1, 223; cfr. *supra* pp. 112-113). Anche in base al pregnante parallelo con Verg. *Aen.* 1, 37-38, è sconsigliabile postulare una lacuna dopo il v. 82, come vorrebbe Fuchs 1959, 77-78 (<*nonne vides populum nimium languere potentem*> / *nec posse ulterius* ecc.), per associare l’immagine della sopraffazione ai Romani piuttosto che alla Sorte (l’*imagery* della mole riprende evidentemente il *pondere victam* del verso precedente).

menti²³. D'altra parte, la rappresentazione della collera della Fortuna non può non richiamare il *vulnus* (l'*ira*, l'*odium*, la *flamma*) della dea protettrice di Cartagine, Giunone: Verg. *Aen.* 1, 36 *cum Iuno aeternum servans sub pectore vulnus*; v. 50 *talìa flammato secum dea corde volutans*.

L'incontro fra Giunone ed Eolo in *Aen.* 1, che segue il discorso della dea e con cui si apre la narrazione eneadeica, appare speculare a quello di *Aen.* 7: Giunone provoca il caos scatenando da una parte Alletto, dall'altra i venti (un elemento, questo, pure connotato in senso infero)²⁴. La "carica infernale" dell'episodio del *Bellum* rende il patto fra Giunone e Alletto il referente più esplicito e immediato. Tuttavia dal passo-gemello di *Aen.* 1, che (come nel *Bellum*) dà il via alla narrazione epica, giungono ovviamente diversi spunti²⁵. Accanto alla caratterizzazione di Giunone, interessante è la figura di Eolo come divinità maschile e sottoposta, un re, come Dite, rinchiuso in un regno sotterraneo di cui è geloso custode. Se sia Eolo che il dio dei morti scatenano il caos, nella sua invettiva contro i Romani Dite appare legato, un po' paradossalmente, anche al Nettuno che, in *Aen.* 1, 132-141, rimprovera l'invasore Eolo riportando l'ordine. Rilevante è il carattere incipitario di tale scena divina, che, per così dire, mette in moto la macchina epica (su questo punto ritorneremo sotto, confrontando l'episodio con il *concilium* di *Met.* 1).

La Fortuna "impotente", "vinta da Roma" rievoca senz'altro la Giunone virgiliana "vinta da Enea", ma l'immagine è densa di richiami allusivi, che è opportuno approfondire.

Dietro questi versi è stata vista un'allusione alla figura «de la divinité qui supporte un poids qui, sans cela, s'effondrerait», Atlante o Ercole (Grimal

23 Cfr. anche Connors 1989, 89-90: «Her own description of her hatred reveals her fickle nature since her words recall love, specifically Dido's love. And when these words are set against *odi* [v. 107] [...], we get an even stronger impression of Fortuna's swift changes of heart». L'aggettivo *levis* indica una fiamma di debole intensità, che sta svanendo (riferito a passione amorosa che sfuma rapidamente in [Sen.] *Oet.* 191).

24 I venti sono intrappolati in una caverna – una chiara allusione agli inferi e all'imprigionamento dei Titani (Hardie 1986, cap. 3). Sul rapporto fra i due episodi cfr. Hardie 1986, 332 e Hardie 1993, 60.

25 De Nadaï 2000, 114.

1977, 105): in effetti un simile giro di frase ricorre a proposito delle Alpi al v. 151 *totum ferre potest umeris minitantibus orbem*, ove il modello sembrerebbe proprio Atlante, figura mitica e catena montuosa²⁶. Si potrebbe a mio parere ipotizzare anche l'inversione di una famosa e diffusa iconografia della Fortuna, in bilico sopra una sfera: qui avremmo una *moles* in bilico sulla Fortuna²⁷. Il legame fra una divinità oppressa dal peso dell'uomo e la guerra è molto antico: già nei *Cypria* la Terra si lamenta del peso degli uomini, donde la decisione di Zeus di scatenare la guerra di Troia²⁸.

La descrizione del potere romano come carico oneroso, difficile da sostenere, conosce numerose altre attestazioni, soprattutto in relazione alla *philoponia* del *princeps*²⁹ – un attributo che, nel *Bellum*, verrebbe riferito alla dea Fortuna, a un fattore di incertezza e di instabilità. Fin dall'invocazione, pertanto, inizia l'inversione della retorica augustea e imperiale in senso lato. In un poema in cui il ruolo di Giove viene usurpato dalla Fortuna, un siffatto rapporto sovversivo mira a decostruire la tipica associazione fra la somma divinità olimpica e l'imperatore stesso. Allo scoppio della guerra civile non compare alcuna divinità che assicuri stabilità (e un futuro) al potere romano e la mutevole Fortuna è la dominatrice incontrastata dell'apparato divino. In questo contesto vanno inquadrati anche i vv. 108-109 *destruet istas / idem, qui posuit, moles deus*: il *deus* arbitro della storia di Roma è proprio la Fortuna (non, come pensano alcuni critici, Marte)³⁰, la quale, dopo averne permesso i suc-

26 Cfr. p. 239 n. 49 e pp. 306-308.

27 Cfr. Pacuv. fr. 262 *Fortunam insanam esse et caecam et brutam peribent philosophi / saxoque instare in globoso praedicant volubili: / id quo saxum inpulerit Fors, eo cadere Fortunam autumant* con nota di Schierl 2006 (da cui cito il frammento).

28 Cfr. fr. 1 W. e *infra* p. 157.

29 In poesia i passi più significativi sono senz'altro Ovid. *Trist.* 2, 221 *non ea te moles Romani nominis urget*, Ovid. *Met.* 15, 1-2 *quaeritur [...] quis tantae pondera molis / sustineat*, Calp. Sic. 1, 84-85 *Romanae pondera molis / [...] excipiet*. Vinchesi 2014 (*ad* Calp. Sic. 1, 84) vede una possibile eco del passo di Calpurnio nel luogo petroniano. Rimell 2007, 80 pensa acutamente a una precisa inversione di Ovid. *Met.* 15, 1-2 (vd. anche il suo pre-testo, il "peso della fondazione" di Verg. *Aen.* 1, 33, ostacolato da Giunone). Cfr. Ingleheart 2010 (*ad* Ovid. *Trist.* 2, 221), per un'utile lista di passi sul tema «responsibility and burden of ruling the empire», e TLL s.v. *moles* 8.1340.83ss.

30 Che il *deus* sia Marte è ipotesi attestata a partire almeno dalle edizioni di Anton e Werns-

cessi, si propone ora come unico obiettivo l'abbattimento del colosso romano (*moles*).

Nel *Bellum*, infine, si ha un deliberato rispecchiamento fra lo stato di sopraffazione della Sorte sotto il peso di Roma (vv. 82-83) e quello di Roma sotto il suo stesso potere (vv. 84-85): l'Urbe è "sopraffatta dalla buona sorte", non riesce a sostenere la propria mole, le proprie ricchezze – tema pervasivo del *Bellum* fin dall'*incipit*³¹. Il *topos* di "Roma che rovina sotto il suo stesso peso" ha lunga tradizione, a partire dall'*Epod.* 16 di Orazio, cui Petronio sicuramente allude³². Il *topos* ricorre nella descrizione delle cause del con-

dorf. L'interpretazione è ripresa da Baldwin (seguita da Stubbe, Sage, Schnur, Walsh, Schmeling e Holzberg): «Mars, the father of Romulus and Remus, and patron of the city», con richiamo a Verg. *Aen.* 1, 276s. *Mavortia moenia*, ove l'aggettivo non solo funge da patronimico ("figlio di Marte": vd. *Bellum* v. 268), ma suggerisce anche l'importanza del dio della guerra per i Romani. Già Erhardus/Goldast faceva notare che «*deus* [...] ἐπικολίῳς utrumque sexum complectitur» (cfr. Horsfall 2000 a Verg. *Aen.* 7, 498; TLL 5.1.890.16-40). Interessante Hor. C. 1, 34, 12-15, ove una potenza divina indicata inizialmente come *deus* viene poi specificata proprio come *Fortuna*. La Fortuna petroniana parla di sé in terza persona perché sta presentando caratteristiche del proprio *numen*. Tale espediente retorico è spesso utilizzato dalle divinità epiche per definire estensione e limiti della propria sfera di influenza (cfr. ad es. Verg. *Aen.* 10, 112 "*rex Iuppiter omnibus idem*" e Ovid. *Met.* 4, 426-427 "*nil poterit luno nisi inultos flere dolores? / Idque mihi satis est?*"). La caratterizzazione della Fortuna come, per usare un'espressione manzoniana, dio "che atterra e suscita" è topica e i vv. 108b-109a parrebbero fornire una perfetta definizione di questo concetto (vd. il cit. passo di Orazio). Dato che il *topos* è largamente alluso sia nel discorso della Fortuna che in quello di Dite, anche il contesto provvede a dirigere l'interpretazione in modo inequivocabile.

- 31 Le due *imagery*, peso/forze-risorse, paiono dividersi distintamente fra i vv. 82-83 e i vv. 84-85. L'*imagery* del peso e le correlate metafore vengono riprese in contrappunto dalla Fortuna nel suo discorso ai vv. 107-109, così come l'idea del disprezzo per i propri beni: si confronti in part. *ipsa suas vires odit Romana iuventus* con v. 107 *odi* (che corrisponde a vv. 80-81 *nulla placet ... nova semper amas*) e v. 108 *muneribusque meis irascor* ecc. A proposito di "weighty problems" nel *Bellum* cfr. le acute considerazioni di Connors 1998, 114-117.
- 32 Cfr. in part. Hor. *Epod.* 16, 1-2 *altera iam teritur bellis civilibus aetas, / suis et ipsa Roma viribus ruit* – vv. 84-85 *ipsa suas vires odit Romana iuventus / et quas struxit opes, male sustinet* (vd. il gioco ῥώμη-*vis*/Ῥώμη-*Roma*, su cui cfr. Schmeling–Setaioli *ad loc.*, Johnson 2012, 156, Macleod 1979). La menzione di *vires* "autodistruttrici" (Liv. *Praef.* 4, Flor. 1, 47, 6, Manil. 1, 912), così come il pregnante sintagma *ipse+suis* (Prop. 3, 13, 60, Manil. 1, 912), sono spesso attestati nel *topos*. L'*Epod.* 16 di Orazio, che sembra cristallizzare alcuni tratti ar-

flitto nel primo libro della *Pharsalia*³³. Come rilevato da Grimal, il tema dell'*invidia* dei *fata* contro la grandezza di Roma, argomento cosmico presentato da Lucano nel suo “cappello introduttivo”, viene inserito da Petronio in una sezione dei *deorum ministeria*, nel discorso di Dite³⁴. Di conseguenza si assiste a una drammatizzazione delle tradizionali (e un po' trite) formule di “filosofia della storia”: vengono calate in un dialogo fra il dio dei morti e una Fortuna personificata e contribuiscono alla loro caratterizzazione.

1.2. Un “*concilium infernale*”

Dalla nuova gerarchia dei ruoli divini e dalla costatazione dell'onnipotenza della dea Fortuna emerge la contaminazione di due diverse (e antitetiche) scene tipiche del *Götterapparat* dell'*epos*. La rete dei richiami intertestuali mette in luce una “fusione” fra il patto infernale improntato ad *Aen.* 7 e il *topos* epico del *concilium deorum*. Al *concilium* subentra nel *Bellum* la forma ristretta di incontro divino, il dibattito a due, in cui una divinità sottopone a Giove/Zeus una richiesta o una supplica, che il sommo dio decide di accogliere³⁵. Il risul-

chetipici del tema, potrebbe aver avuto un influsso diretto su molti di questi testi e anche sul passo petroniano, che per formulazione parrebbe uno dei più vicini a *Epod.* 16, 2. Sul materiale topico sembrano innestarsi alcuni spunti originali. In primo luogo, l'immagine della *ruina* viene accennata solo nel v. 85, mentre il fulcro del v. 84 è costituito dall'*odit*. In secondo luogo, al posto della semplice menzione di *Roma* viene utilizzato il sintagma *Romana inventus*, una clausola prediletta da Ennio (*Ann.* 499; 550; 563 S.). Il verso ha una somiglianza notevole con *AL* 871, 3-4 *desidia et luxu robur Romana inventus / perdidit*, forse un componimento di età umanistica ispirato a Petronio.

33 Si veda soprattutto Lucan. 1, 70-72 *invida fatorum series summisque negatum / stare diu nimisque graves sub pondere lapsus / nec se Roma ferens*; 81-84 *in se magna ruunt: laetis hunc numina rebus / crescenti posuere modum. Nec gentibus ullis / commodat in populum terrae pelagique potentem / invidiam Fortuna suam*. Senz'altro, come nota Roche 2009 a Lucan. 1, 71, il tema del “soccombere sotto il proprio peso/le proprie forze” si ricollega a quello dell'inevitabile caduta che attende un potente all'apice della buona sorte: Roche cita Sen. *Agam.* 57-63 e 86-89 *licet arma vacent essentque doli, / sidunt ipso pondere magna / ceditque oneri fortuna suo*, Grimal 1977, 104 aggiunge Sen. *NQ* 3, 7 (l'elenco potrebbe essere lungo: Berti 2004, 215 n. 3).

34 Grimal 1977, 50, 98, 105 (Grimal parte dal presupposto che Lucano imiti Petronio).

35 Per classificazioni e rassegne dei concili divini cfr. almeno Romano Martín 2009 e Reitz

tato è un nuovo spazio epico per questo singolare *Götterapparat* e per la sorprendente scena deliberativa di cui esso è protagonista. Il concilio/incontro fra divinità sull'Olimpo, dominato da Giove/Zeus, subisce una brusca degradazione-inversione: l'Olimpo è soppiantato da uno scenario infernale popolato da divinità grottescamente malvagie ed egoiste, alle quali viene deman-dato il compito di decidere le sorti dell'umanità; il padre degli dèi è spodesta-to da una figura inedita, la Fortuna.

Il riferimento a tali scene tipiche dell'*epos* si sostanzia attraverso una preci-sa rete di riferimenti intertestuali. In prima linea c'è naturalmente l'*Eneide*. Il *concilium* che apre *Aen.* 10 e, in special modo, la preghiera di Venere a Giove per arrestare la guerra sono un modello puntualmente alluso e sovvertito. Se, come sopra segnalato, negli imperativi più incalzanti alla Fortuna si possono riconoscere reminiscenze degli ordini di Giunone ad Alletto, la tessitura del discorso di Dite ricalca in effetti la lamentela di Venere. Entrambi i perso-naggi esordiscono con una ossequiosa e solenne invocazione alla somma di-vinità³⁶, a cui segue una domanda retorica che punta a smuovere l'interlocu-

2012 (sull'epica flavia). Gli studi sul tema distinguono correttamente fra i veri e propri *concilia* e i colloqui fra due divinità, categoria, quest'ultima, a cui afferisce la scena di cui sono protagonisti Dite e Fortuna. Ciononostante, nel titolo di questo paragrafo e altrove, con l'espressione "*concilium* infernale" (vd. anche Fucecchi 2013, 44: «uno strano 'conci-liabolo'») ho voluto mettere in rilievo la "contaminazione intertestuale" delle due tipiche *Götterszenen* (incontro con la divinità infera secondo il modello di *Aen.* 7 e *concilium deo-rum*), evidente nei richiami sia all'*Eneide* che alle *Metamorfosi*. Nella cornice del *Bellum* la singolare scena si pone come sostituto del tradizionale concilio di dèi a carattere delibe-rativo, di cui, come vedremo, sembra rappresentare un'estremizzazione in senso "tiranni-co" (sulla scia di Ovidio).

- 36 *Aen.* 10, 18 "*o pater, o hominum rerumque aeterna potestas*" – v. 79 "*rerum humanarum divinarumque potestas* (sul parallelo vd. Zeitlin 1971, 77 n. 1, Fucecchi 2013, 44 n. 27). Da segnalare l'attraente correzione *magistra* (accettata da Díaz y Díaz e Schmeling-Setaioli) per il tràdito *potestas* del v. 79, proposta sulla base di *CLE* 255, v. 3 *rerum humanarum divi-narumque magistra*, invocazione a Venere (i proff. Cesare Letta e Heikki Solin, che ringra-zio, datano l'iscrizione al II-III sec. d.C.). Il termine *potestas*, in effetti, potrebbe essere pe-netrato a testo per influsso del v. 80 "*Fors, cui nulla placet nimium secura potestas*" (così Mül-ler¹, che propone anche l'espunzione del v. 79) ed è probabile che uno scriba/interpola-tore abbia avuto nell'orecchio anche il passo dell'*Eneide*. Se escludiamo una serie di for-tuite casualità (come un modello comune, ipotesi avanzata da Schmeling-Setaioli), è pos-

tore, denunciando una situazione ormai insostenibile³⁷. In entrambi i casi la *climax* retorica (vd. lo sdegnato *etiam*) coincide con un riferimento all'Oltretomba e, più precisamente, all'infrazione del confine fra mondo dei vivi e mondo dei morti³⁸. Anche l'espressione *Romanis arcibus*, impiegata dalla Fortuna al v. 107 ("*omnia, quae tribui Romanis arcibus, odi*"), è tessera virgiliana, che ritorna, non a caso, nelle parole profetiche della Discordia al v. 293 (*Romanas arces*). Nell'*Eneide* le *Romanae arces* ricorrono solo nelle profezie: una volta per la catastrofe della seconda guerra punica, che Giove preannuncia in *Aen.* 10, 11-14; due volte a proposito della futura gloria di Roma, specialmente in relazione alla sua fondazione; anche le attestazioni delle *Georgiche* hanno una simile funzione celebrativa³⁹. Il *background* virgiliano rende la ripresa della formula particolarmente pregnante: Fortuna, rivelando quanto sta per accadere, dichiara la fine della prosperità della città e l'incombente disastro della guerra

sibile che l'anonimo autore del carme epigrafico abbia preso "di peso" il verso da Petronio (non a caso è l'unico verso pienamente comprensibile di un breve e sconclusionato carme di cinque versi). Il problema testuale va contestualizzato nella questione delle ripetizioni lessicali nel *Bellum*, soprattutto in clausola (vd. *praeda/praedam* ai vv. 50-51, dove la quasi totalità degli editori accoglie *plebem* di Burman, a mio parere con buone ragioni; *videret/vidit* ai vv. 244-245, dove l'assai problematico *vidit* è di norma corretto in *vicit* di Jacobs).

- 37 Verg. *Aen.* 10, 20-22 "*cernis ut insultent Rutuli, Turnusque feratur / per medios insignis equis tumidusque secundo / Marte ruat? non clausa tegunt iam moenia Teucros*" – vv. 82-83 "*ecquid Romano sentis te pondere victam, / nec posse ulterius perituram extollere molem?*".
- 38 Verg. *Aen.* 10, 39-41 "*nunc etiam manis* (haec intemptata manebat / sors rerum) movet [scil. Iuno] et superis immissa repente / Allecto medias Italum bacchata per urbes"; v. 90 "*en etiam mea regna petunt*".
- 39 *Romanis arcibus* ricorre in *Georg.* 2, 172 (Augusto) *imbellem avertis Romanis arcibus Indum* e nel cit. *Aen.* 10, 12-13 "[...] *cum fera Karthago Romanis arcibus olim / exitium magnum atque Alpīs immittet apertas*" (la formula, in questa forma e posizione metrica, non appare altrove attestata); cfr. anche *Georg.* 2, 535 (Roma) *septemque una sibi muros circumdedit arces* (= *Aen.* 6, 783 con *circumdabit*, nella profezia di Anchise) e *Aen.* 4, 234 (parla Giove) "*Ascanione pater Romanas invidet arces?*". Cfr. Pease 1935 a *Aen.* 4, 234: «The plural often means high points of land [...], but here would suggest to a Roman reader the seven hills of Rome with the structures eventually erected upon them» (cfr. anche Horsfall 2013 a *Aen.* 6, 783 e TLL 2.742.9ss.). Burman, commentando il passo petroniano, aggiunge: «Quia [Roma] septem arcibus seu collibus est imposita [...] vel quia aedificiis de quorum luxuria mox questus erat Ditis Pater superbissimis tumebat».

civile; il tema della fondazione di Roma viene “decostruito” nei due versi seguenti (vv. 108-109). A questo proposito, Fucecchi valorizza il parallelo di *Aen.* 10, 12, vicino per suono (*olim-odi*) e per atmosfera: «Dopo che Cartagine ha fallito, Fortuna è decisa a togliere a Roma tutto quanto le ha concesso»⁴⁰. Sembrerebbe che la Fortuna voglia riecheggiare (e amplificare) l'unico risvolto inquietante delle parole del Giove virgiliano. Questa trama allusiva implica uno stravolgimento del modello: la Fortuna viene investita del ruolo del sommo dio per accondiscendere alla cruenta richiesta di Dite, che assume la posa di Venere. Come sintetizza Zeitlin, nel *Bellum* «the scene is Hell. The speaker Dis. The purpose of the speech that follows, the destruction of Rome by war»; nell'*Eneide* «the scene is Olympus. The speaker Venus. The purpose of the speech that follows, an end to war for the Trojans»⁴¹.

Il disegno d'insieme che consegue da questa contaminazione di “patto infernale” di *Aen.* 7 e *concilium deorum* di *Aen.* 10 è assai sottile. Nell'economia dell'*Eneide* i due episodi sono strettamente legati: nel concilio degli dèi Venere denuncia esplicitamente il “patto” fra Giunone e Alletto; Giove, cioè, viene chiamato a ripristinare l'ordine sovvertito in *Aen.* 7 e a cercare una soluzione alla *discordia* (un processo, insomma, dal disordine all'ordine): *Aen.* 10, 9 “*quae contra vetitum discordia?*”; 106 “*nec vestra capit discordia finem*”. Petronio, conscio del legame strutturale dei due episodi, li impiega per costruire il proprio apparato divino, invertendo però il processo dal *chaos* al *kosmos* suggerito dall'*Eneide*. La carica infernale dell'episodio di Alletto contamina e di fatto sostituisce l'ordine cosmico che ha il suo simbolo nel concilio olimpico e nell'autorità di Giove. Al di là delle singole allusioni (in larga parte identificate dagli studiosi), va rilevata questa “imitazione combinatoria”⁴², che, come vedremo, si rivela essenziale anche per la comprensione del finale del *Bellum*.

40 Fucecchi 2013, 45-46.

41 Zeitlin 1971, 77 n. 1.

42 Sull'attenzione degli “epic successors of Virgil” per le corrispondenze strutturali dei modelli e sul processo di “combinatorial imitation” cfr. Hardie 1989, 3-4 e 11, Hardie 1993 *passim* (cfr. anche Hardie 2015a, ix su Virgilio-Omero).

2. Il rapporto con le *Metamorfosi*. Dinamiche politiche fra umano e divino e ruolo dell'allegoria

Anche nel rapporto con le *Metamorfosi* appare pienamente attivo il meccanismo individuato per la relazione con l'*Eneide*, ovvero la contaminazione intertestuale di *concilium deorum* e “patto infernale”. Da una parte, centrale è il modello del *concilium* di *Met.* 1, con un Giove tiranno e i suoi propositi distruttivi contro l'umanità corrotta; dall'altra il ruolo delle personificazioni allegoriche ovidiane, autentiche eredi letterarie di Alletto, aiuterà a comprendere la caratterizzazione e la funzione delle divinità petroniane. L'originale rilettura dei citati *topoi* (*concilium deorum* e “patto infernale”) nelle *Metamorfosi* funge da mediatore del modello virgiliano e consente di mettere a fuoco le peculiari dinamiche dell'apparato divino del *Bellum*.

2.1. Il *concilium* di *Met.* 1: la punizione dell'umanità corrotta

Come visto nel capitolo precedente, l'incontro fra Giove e Venere di *Aen.* 1 è problematizzato nella sua “attualizzazione” (alle soglie della guerra civile) nel finale delle *Metamorfosi* – un'importante premessa per l'operazione esplicitamente antifrastica lucanea e quindi petroniana. Petronio ribalta la rappresentazione delle divinità tradizionali, impotenti davanti a quanto sta per accadere, e, al contempo, inverte il senso del loro (fragile) disegno teleologico. Se le *Metamorfosi* si chiudono con un apparato divino che, nel momento stesso in cui confessa la propria impotenza, accoglie i “nuovi dèi” nati dalle guerre civili (Cesare e Augusto), all'inizio del poema è collocato un *concilium deorum* in cui la dinamica fra umano e divino assume caratteri del tutto differenti, se non opposti. Proprio questa scena è un altro modello strutturale del *Bellum*.

Dopo aver descritto la progressiva degradazione delle età dell'umanità, Ovidio giunge alla *proles de duro ferro* e ne ritrae la corruzione morale (*Met.* 1, 127-148). I celesti abbandonano la terra (per ultima la vergine Astrea), ma anche l'Olimpo è sconvolto dalla Gigantomachia, cui si accenna brevemente, insieme alla metamorfosi del sangue dei Giganti in uomini (vv. 149-162).

Giove convoca dunque gli dèi a concilio, espone la sua decisione di sterminare il genere umano (la scelta della modalità cade sul diluvio) e racconta la vicenda di Licaone, che assurge a simbolo dell'immoralità umana (vv. 163-261).

Il finale di *Metamorfosi* 15 risulta importante fonte di ispirazione per il momento (l'imminenza della guerra) e per il rapporto fra la scena divina (con la profezia del *bellum civile*) e gli *omina*. Il *concilium* di *Metamorfosi* 1 funge invece da modello in relazione a quel che precede la *Götterszene*, ovvero il lungo preambolo di Eumolpo. Come ha rilevato per primo Fucecchi, sia nel *Bellum civile* che in *Metamorfosi* 1 a una tirata moralistica della voce narrante contro la corruzione degli uomini segue un concilio divino (in posizione incipitaria della narrazione) in cui viene stabilita la punizione da infliggere all'umanità corrotta⁴³.

La decadenza morale è argomento tipico del dibattito storiografico sulla fine della repubblica romana e viene trattato da Lucano nella rassegna dei *publica belli semina* (1, 158-182)⁴⁴. Se il poeta dedica debito spazio all'analisi storico-politica delle *causae* dei *duces*, espone subito prima, nella sezione sui *belli semina* si può rilevare una tendenza di Lucano a “destoricizzare” il discorso sulle cause morali, che si risolve pertanto in una rassegna di *topoi* priva di precisa contestualizzazione, nell'esposizione di una generica, «inevitabile

43 Fucecchi 2013, 48: «È probabilmente da Ovidio che [...] Petronio trae spunto per trasferire su Roma, la città-mondo, il tema del castigo universale che, questa volta, consiste appunto in una guerra civile». I principali paralleli addotti da Fucecchi sono i seguenti: le virtù abbandonano la terra e subentrano i vizi (Ovid. *Met.* 1, 129-131 e 149-150 – *Bellum* 249-257); le escavazioni, su cui ritorneremo (Ovid. *Met.* 1, 138-140 – *Bellum* 90-94); la discordia (Ovid. *Met.* 1, 144-148); la strage purificatrice, con la metafora della malattia incurabile (Ovid. *Met.* 1, 190-191 “*cuncta prius temptata, sed inmedicabile corpus / ense recidendum est, ne pars sincera trahatur*” – *Bellum* vv. 58-60 *hoc mersam caeno Romam somnoque iacentem / quae poterant artes sana ratione movere, / ni furor et bellum ferroque excita libido?*; cfr. anche *Bellum* vv. 53-55 *nulla est certa domus, nullum sine pignore corpus, / sed veluti tabes tacitis concepta medullis / intra membra furens curis latrantibus errat*). A questi aggiungerei il motivo dello *ψόγος ναυτιλίας* (Cucchiarelli 1998, 131-132) e un ulteriore parallelo, per certi versi emblematico, sulla ricerca di ricchezze: Ovid. *Met.* 1, 140 *effodiuntur opes* – v. 7 *quaerebantur opes* (sempre in attacco di verso).

44 Cfr. Roche 2009, 38-39 e Jal 1963, 360-390.

legge storica [...] che prevede l'inconciliabilità fra [...] prosperità e sanità morale»⁴⁵. Nel preambolo petroniano viene dato grande peso all'invettiva moralistica a discapito della presentazione del contesto storico-politico (il triumvirato), ridotto all'inaspettato "epitaffio" dei vv. 61-66. La degenerazione morale viene così ulteriormente destoricizzata, con un potenziamento, per converso, della carica retorico-moralistica⁴⁶. D'altra parte, tramite il richiamo al modello ovidiano, la corruzione dell'umanità viene ricondotta a un paradigma mitico che prepara l'entrata in scena della divinità in funzione di "giudice". Il passo delle *Metamorfosi* si presta a un siffatto riuso, poiché Ovidio, rielaborando lo schema tradizionale dell'età del ferro, «introduce numerose variazioni [...], modernizzando e adattando alla realtà romana i riferimenti economici e sociali»⁴⁷.

Un dato non valorizzato da Fucecchi è che già Lucano, sfruttando questa "presentizzazione del mito" ovidiana, potrebbe alludere alle *Metamorfosi*. Si può riconoscere un legame fra *Pharsalia* 1 e *Met.* 1 nella descrizione della decadenza morale, con Cesare (secondo un *pattern* lucaneo) ritratto sulla falsariga dell'adirato Giove ovidiano: già nell'*epos* storico di Lucano la guerra civile si configura come punizione divina, come sostituto del diluvio mitico decretato dal sommo dio in apertura delle *Metamorfosi*⁴⁸. Petronio, pertanto, sta

45 Berti 2004, 110ss., con confronto con Sallustio. Emanuele Berti è tornato sul tema in Berti 2020, valorizzando il possibile rapporto con Seneca il Vecchio.

46 Cfr. Wiener 2006, 213-214 e Roche 2009, 45-46. La tirata moralistica petroniana include qualche minimo riferimento storico (vv. 45-49 su Catone), lasciato abbastanza nel vago (cfr. *infra* p. 221). Sugli influssi degli storici (Sallustio e la *Praef.* di Livio in particolare) cfr. Grimal 1977, 53 ss., La Penna 1985, Tandoi 1992, Magnelli 2001.

47 Così Barchiesi 2005, 172, che insiste sull'«effetto di romanizzazione», di «"presentizzazione" del mito».

48 Wheeler 2002, 370: «Among the causes of the civil war is the guilt of the Roman people (158-82), which [...] harks back to the conditions of Ovid's iron age before the flood (*Met.* 1, 127-50). So it should cause little surprise that Caesar enters the *Bellum Civile* [*scil.* di Lucano] conceiving great rebellion and future war in his heart (*ingentisque animo motus bellumque futurum / ceperat*, 183-84), just as Jupiter enters the *Metamorphoses* conceiving great wrath in his heart: *ingentes animo et dignas Iove concipit iras*, *Met.* 1, 166». Per i riferimenti a *Met.* 1 in *Pharsalia* 1 (fra gli altri, *fert animus* [Ovid. *Met.* 1, 1 – Lucan. 1, 67], il caos primordiale [Ovid. *Met.* 1, 13-14 – Lucan. 1, 76], *discors concordia / concordia discors* [Ovid. *Met.* 1, 433 – Lucan. 1, 98]) cfr. Roche 2009, 26-27, con bibliografia. Sul (problematico) nesso

dando pieno sviluppo, a livello di apparato divino, a uno “spunto intertestuale” offerto da *Pharsalia* 1, ispirandosi al *concilium* a scopo punitivo delle *Metamorfosi* per dare un volto alla provvidenza crudele di Lucano.

Gli intenti distruttivi degli dèi ovidiani e petroniani nei confronti dell’umanità non rappresentano certo un *unicum* nella letteratura antica⁴⁹. All’inizio dei *Cypria* si racconta che Giove scatenò la guerra di Troia per alleggerire la Terra, afflitta dal “fardello” della gran quantità di uomini (ὄφρα κενώσειεν θανάτῳ βάρος)⁵⁰ – un antico motivo forse riecheggiato nell’insistita *imagery* del peso che opprime gli dèi di Eumolpo⁵¹. Altro possibile riferimento di Ovidio (e di Petronio) sarebbe, secondo Fucecchi, il *concilium deorum* in apertura del primo libro delle *Satire* di Lucilio, in cui gli dèi, deliberando su come poter salvare Roma, decidono di punire Lentulo Lupo quale capro espiatorio per la dilagante corruzione morale, descritta probabilmente con una similitudine medica (come nelle *Metamorfosi* e nel *Bellum*)⁵².

Enfatizzando la *lignée* Lucilio-Ovidio, oltreiché il carattere anticonvenzionale della *Götterszene* petroniana e la forte componente moralistica, Fucecchi propone di leggere il *Bellum* come un compromesso fra genere epico e satirico, che ben si adatterebbe al “romanzo menippeo” petroniano⁵³. Nell’istanza

colpa-punizione in Lucano cfr. cap. 2 § 1.4 e n. 56.

49 Fucecchi 2013, 43 e 47-48 (le fonti citate derivano dalla nota di Barchiesi 2005 a Ovid. *Met.* 1, 163-252).

50 Fr. 1 W. v. 5; cfr. anche lo schol. (D) a *Il.* 1, 5, in cui il frammento è citato. È incerto se dei *Cypria* facessero parte altri elementi di cui parla lo scoliasta (cfr. Currie 2015, 285ss.): l’empietà dell’umanità; la guerra di Troia consigliata al sommo dio da Momo al posto di uno sterminio “per mezzo di fulmini o diluvi”. Prima del conflitto troiano Giove, con analoghi scopi, avrebbe scatenato la guerra tebana.

51 Fortuna *Romano pondere victa* (v. 82, su cui vd. *supra* pp. 147-150); Dite, quasi a impersonare una nuova Gaia, turbato dalle escavazioni (vv. 90-93); il motivo della *tellus* che non può sopportare peso è presente nell’epitaffio dei triumviri (v. 65).

52 Fr. 4-6 M. *consilium summis hominum de rebus habebant. / quo populum atque urbem pacto servare potisset / amplius Romanam*; fr. 53 M. *serpere uti gangrena malo atque herpestica posset* (del frammento sono state però proposte diverse interpretazioni). Cfr. Fucecchi 2013, 48.

53 Sul preambolo cfr. anche Slater 1990, 196: «Though the metre is hexameter, the genre could as easily be satire as epic. The subject of the next forty-two lines is the moral decay of Rome, couched in terms so general that we still have no firm signal from the poetry itself that the time is that of the civil war». Una simile interpretazione “satirica” è

etica, legata all'ambiguo statuto morale del narratore Eumolpo e dei suoi dèi, è sottesa senz'altro un'intenzione ironica *da parte dell'autore-Petronio* (non certo da parte di Eumolpo). Non credo però che il riferimento alla satira basti, di per se stesso, a spiegare l'enigmatico conciliabolo del *Bellum*. In primo luogo va valutato il significato del testo luciliano. Un aspetto rilevante del *concilium* di Lucilio, nota parodia di un concilio dell'*epos* enniano, è il legame fra la scena divina e l'attualità di Roma (crisi politica e morale). Questa caratteristica, come ha osservato Manuwald, ha reso l'esperimento luciliano molto importante per l'epica successiva⁵⁴. Ciò è indubbiamente vero per la scena mitica "romanizzata" di Ovidio e, a maggior ragione, per il contesto romano ritratto da Petronio, che imita Ovidio e con lui condivide i propositi distruttivi, non salvifici, degli dèi. La degradazione di tipo satirico non va dunque considerata come univoco strumento interpretativo di questi *concilia deorum*⁵⁵. Per esempio, la scena del *Bellum* non pare assimilabile *tout court* al concilio degli dèi dell'*Apokolokyntosis* (Sen. *Apoc.* 8-11). Il componimento petroniano è di fatto fruibile come abbozzo epico (dopo l'introduzione e il concilio, vi è una specie di *aristia* dell'eroe-Cesare), indipendentemente dal contesto del romanzo, sia questo considerato o meno "satirico-menippeo".

Naturalmente il poemetto va interpretato anche nella sua connessione con la cornice romanzesca (dal punto di vista tematico e simbolico) e in particolare, come detto, con la caratterizzazione di Eumolpo, assai poco credibile moralista. Si può al limite ipotizzare che Petronio, con la lunga tirata iniziale, voglia puntare (ironicamente) l'attenzione sulla forte componente moralistica presente anche nell'epica di Lucano e, se si vuole, su una certa convergenza con la denuncia di tipo satirico. Sia in Lucano che nell'*impetus* di Eumolpo l'esposizione delle *causae* del conflitto provoca una notevole *Retardierung* dell'inizio dell'azione epica: in *Pharsalia* 1 Cesare entra in scena al v.

già presente nelle prime edizioni del poemetto: cfr. Sochatoff 1962.

54 Manuwald 2009; sulla stessa linea Barchiesi 2005 a Ovid. *Met.* 1, 163-252 (che valorizza anche il *De consulatu suo* ciceroniano).

55 Cfr. in questo senso il dibattito fra Fantham e Schmidt in Schmidt 2001, 135-136, che riflettono, in particolare, sul famoso commento di Servio sul concilio di *Aen.* 10 (Serv. *Aen.* 10, 104 *totus hic locus de primo Lucilii translatus est libro [...]. sed hoc quia indignum erat heroo carmine, mutavit [...]*).

183 (da considerare anche la lunga introduzione dei vv. 1-66), nel *Bellum* al v. 141 (la narrazione inizia però già ai vv. 67-140, con la scena divina e gli *omina*)⁵⁶. In ogni caso, la supposta istanza satirica (o satirico-menippea) del romanzo non basta a spiegare il singolare colloquio Dite-Fortuna (e il *Bellum* nel suo complesso) come una specie di compromesso epico-satirico ispirato a Lucilio *via* Ovidio.

La cornice del genere epico fornisce le coordinate fondamentali per inquadrare i degradati *deorum ministeria* petroniani. Qualche confronto con i “meccanismi divini incipitari” dell’epica postovidiana può risultare particolarmente istruttivo a questo riguardo. Come sopra accennato, Lucano, in apertura del suo *epos*, riprende il legame fra scadimento etico e sanzione divina proprio delle *Metamorfosi*, dando il destro alla rielaborazione petroniana. Inoltre, come notato cursoriamente anche da Fucecchi, la prima *Götterszene* del *Bellum* trova una corrispondenza nel *concilium* in apertura della *Tebaide*, pure ispirato al modello ovidiano, in cui Giove decreta la punizione di Tebe ed Argo⁵⁷. L’*epos* storico dei *Punica* può fornire ulteriori spunti in questo senso. Nel poema di Silio, a livello di *Götterapparat*, sono esposte due cause che portano alla guerra fra Cartagine e Roma⁵⁸. In primo luogo, c’è il dominio “troppo grande” di Roma, tale da invadere la sfera di influenza di una divinità – una causa, questa, presentata dal punto di vista dell’irata Giunone. Al di là della topicità, come nel *Bellum* una Roma vittoriosa e dominatrice del mondo spinge l’apparato divino a prendere contromisure. Questa somiglianza a livello strutturale è suffragata da un’interessante analogia tematico-lessicale in apertura dei due poemi:

56 Sull’“introduzione” di 66 versi in entrambi i poemi vd. Soubiran 1987.

57 Fucecchi 2013, 48: «[La guerra civile] è la forma prescelta da Giove per punire [...] Tebe e Argo: una decisione che nella *Tebaide* di Stazio il sovrano dell’Olimpo comunica all’interno di una tipica scena deliberativa di apertura (*Theb.* 1, 197-320)». Sullo stretto rapporto fra il *concilium* di *Met.* 1 (con le sue dinamiche politiche, su cui ritorneremo) e la scena staziana cfr. Feeney 1991, 353, Dominik 1994, 4-5, 164 n. 1, Ganiban 2007, 54-55 e Briguglio 2017, 1-12 (in part. 5) e 256-257, che mette in luce anche il legame di *Theb.* 1 con Lucan. 1.

58 Feeney 1991, 304-306, Marks 2005, 13-20, Fucecchi 2020, cap. 3.

Sil. 1, 29-33

*verum ubi magnam aliis Romam caput urbibus alte
exserere ac missas etiam trans aequora classes
totum signa videt victricia ferre per orbem,
iam propius metuens bellandi corda furore
Phoenicum exstimulat.*

vv. 1-3

*orbem iam totum victor Romanus habebat
nec satiatu erat. gravidis freta pulsa carinis
iam peragebantur [...]*

In secondo luogo, anche nei *Punica* ritorna la (progressiva) decadenza morale di Roma. Giove stesso (nella sua apparizione, un po' tardiva, nel terzo libro: 3, 575-585; cfr. anche 2, 165-167) riconosce questa causa e la inserisce in una teleologia positiva. A questo proposito si impone anche il raffronto con la tirata moralistica di *Fides* nel secondo libro (2, 496-506). Alle soglie della guerra, *Fides* si fa portavoce di una visione pessimistica "generalizzata" (non si parla *solo* di Roma, ma dell'umanità in generale), ispirata ai motivi dell'età del ferro e della fuga di Dike – una personificazione che, anche qui, offre un punto di vista alternativo a quello dell'Olimpo⁵⁹.

Si tratta di forme di "metabolizzazione" del tema della guerra civile (e delle sue cause morali) nell'epica flavia⁶⁰, che (qualunque sia la "direzione" della possibile imitazione) costituiscono uno stimolante punto di confronto per il *Bellum*, per la sua assimilazione del modello ovidiano e per la sua rappresentazione del divino.

Tornando al rapporto con Ovidio, se Fucecchi ha il merito di aver identificato l'allusione strutturale a *Met.* 1 nel *Bellum* (umanità corrotta – *concilium deorum* – punizione "catastrofica" dell'umanità), credo che l'idea dell'ascendenza satirica per spiegare le stranezze della scena petroniana abbia precluso

⁵⁹ Sulle personificazioni in Stazio e Silio vd. § 5 di questo capitolo.

⁶⁰ Fucecchi 2018.

un'indagine più profonda degli stimoli offerti dal modello ovidiano e un'adeguata contestualizzazione del *Bellum* nel panorama epico.

2.2. Uomini-giganti minacciano il potere del dio

La reinterpretazione del concilio degli dèi virgiliano in *Met.* 1 appare particolarmente feconda per l'epica successiva. Il succitato *concilium deorum* di *Theb.* 1 ne è profondamente influenzato, soprattutto per quel che riguarda la sua componente politica, ovvero la rappresentazione del potere del sommo dio. Anche nell'anticonvenzionale *Götterapparat* del *Bellum* sono ripresi e sviluppati vari aspetti del ritratto del Giove ovidiano, del suo potere, del suo rapporto con le altre divinità (non solo gli dèi del *concilium*, ma anche i loro nemici, i Giganti) e con l'umanità.

Nell'episodio di *Metamorfosi* 1 le forze antagoniste al dominio di Giove sono ben definite: uomini dell'età del ferro, Giganti, uomini nati dal loro sangue e Licaone. La presentazione assai repentina della Gigantomachia e della metamorfosi annessa non ha mancato di suscitare perplessità negli studiosi, alcuni dei quali hanno postulato un goffo amalgama di diverse tradizioni⁶¹. Non è questo il luogo per indagare nel dettaglio l'assai complessa strutturazione del passo ovidiano, ma va considerato almeno un dato. Fin dalla prima entrata in scena dell'umanità e delle tradizionali divinità olimpiche, Ovidio suggerisce una contiguità fra i Giganti e gli uomini non solo di carattere genealogico (la razza degli uomini sarebbe nata dal sangue dei Giganti), ma anche e soprattutto di tipo politico: entrambe le categorie si prospettano come minaccia al potere di Giove – minaccia che richiede una sua

61 Si veda per es. Vian 1952, 29: «Ovide combine, avec maladresse, le mythe des âges et deux traditions diluviennes parallèles». Anche il commento di Barchiesi 2005 (*Met.* 1, 151-162) rileva una sostanziale mancanza di chiarezza. Ziogas 2013, 61ss. e Van Noorden 2015, 226ss. insistono sulla libertà di Ovidio rispetto ai modelli esiodei.

pronta e risoluta reazione⁶². Il Dite petroniano riprende e sviluppa questi argomenti del Giove ovidiano⁶³.

Nel *Bellum*, dopo l'allocuzione alla Sorte (vv. 79-83) e la generica denuncia della corruzione di Roma (vv. 84-86 *ipsa suas vires odit Romana iuventus / et quas struxit opes, male sustinet. aspice late / luxuriam spoliorum et censum in damna furentem*), inizia un *j'accuse* del dio dei morti contro la *hybris* dei Romani, da lui ritratti come forza che sovverte l'universo (vv. 87-93)⁶⁴:

-
- 62 Rosati 2001, 46. Sulla contiguità fra umani e Giganti cfr. anche Bretzigheimer 1993, 26 e soprattutto Hardie 1999, 93 («Lycan is the kind of human that he is because he is one of the race of humans born of the blood of the Giants blasted by Jupiter [...] It is becoming very difficult to say what exactly does constitute the human»). Sull'episodio di Licaone come teomachia vd. Chaudhuri 2014, 84-89.
- 63 Connors 1998, 118: «The Roman architectural assault on the heavens is parallel to the mythical aggression of the giants against Olympus, and the Roman mining assaults on the realm of Dis are a kind of anti-gigantomachy» (cfr. anche Grimal 1977, 109-110 e Stärk 1995, 82-83). Connors non ha considerato Ovidio, ma ha notato le reminiscenze «gigantomachiche» e le ha interpretate come un'allusione al tema della guerra civile. Anche in questo senso, in effetti, il modello ovidiano forniva un interessante parallelismo: al conflitto fratricida fra gli uomini corrisponde «in cielo» la lotta fra Giove e i Giganti, che rende vana la fuga della vergine Astrea. Il «lessico gigantomachico» di Giove sembra poi mirato a caratterizzare gli uomini come nuovi Giganti: rimane da combattere un'altra guerra (civile) per la supremazia del mondo, quella fra uomini e dèi.
- 64 La «ribellione» contro le leggi del cosmo emerge chiaramente al v. 89 *et permutata rerum statione rebellant*. Cfr. la *hybris* di Serse, che, esattamente come i Romani, sovverte l'ordine naturale e impersona un colosso destinato alla caduta: Sen. *Suas.* 2, 3 «*sed montes perforat, maria contigit. numquam <in> solido stetit superba felicitas, et ingentium imperiorum magna fastigia oblivione fragilitatis humanae collapsa sunt. scias licet ad finem non pervenisse quae ad invidiam perducta sunt. maria terrasque, rerum naturam statione mutavit sua: moriamur trecenti, ut hic primum invenerit quod mutare non possit*» (sul tema vd. anche Sen. *Ben.* 6, 31, 6). Analoghe espressioni si riscontrano nelle immagini di dissoluzione cosmica frequenti in Seneca (cfr. ad es. Sen. *Ben.* 6, 22 *omnia ista ingentibus intervallis diducta et in custodiam universi disposita stationes suas deserant; subita confusione rerum sidera sideribus incurrant, et rupta rerum concordia in ruinam divina labantur*) e nella poesia didascalica, prontamente recepite da Lucano per descrivere la catastrofe della guerra civile: «Petronius, like Lucan, connects cosmic disturbance with the onset of civil strife» (Bramble 1982, 538; cfr. anche Narducci 2002, cap. 3 «Lo sfondo cosmico»).

*aedificant auro sedesque ad sidera mittunt,
expelluntur aquae saxis, mare nascitur arvis,
et permutata rerum statione rebellant.
en etiam mea regna petunt. perfossa debiscit
molibus insanis tellus, iam montibus haustis
antra gemunt, et dum vanos lapis invenit usus,
infernus manes caelum sperare fatentur.*

Si passa dall'aggressione al cielo allo sconvolgimento della superficie terrestre (inversione terra/mare), fino all'attacco alle profondità della terra; il quadro si chiude con l'iperbole dei Mani che sperano di rivedere il cielo. Proprio in questi riferimenti al cielo, che tornano in *Ringkomposition*, si manifesta l'*imagery* gigantomachica. I Romani *sedes ad sidera mittunt* (v. 87): una simile iperbole è diffusa per le attività edilizie, ma, in bocca a una divinità, richiama inevitabilmente l'idea dell'assalto dei Giganti. Non è un caso che l'espressione *ad sidera* sia attestata in *Metamorfosi* 1 in relazione alla "costruzione" con cui i tracotanti Giganti cercano di raggiungere l'Olimpo: Ovid. *Met.* 1, 151-153 *neve foret terris securior arduus aether, / adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas / altaque congestos struxisse ad sidera montes*⁶⁵. Nel gioco di inversioni petroniano si rifiuta la centralità di Giove e dell'Olimpo come motore dell'apparato divino. A costituire un attentato al *regnum* della divinità non è l'attacco al cielo, che, anzi, non pare avere di per se stesso particolari conseguenze, bensì l'assalto alle profondità della terra alla ricerca delle pietre preziose (vv. 90-93), un dato che, al contrario dell'edificazione di "grattacieli", era ben presente anche nel quadro ovidiano (Ovid. *Met.* 1, 138-140 *itum est in viscera terrae / quasque recondiderat Stygiisque admoverat umbris, / effodiuntur opes, inritamenta malorum*). L'iperbole dell'escavazione che raggiunge gli inferi, ricorrente nelle tirate moralistiche, viene dunque nel *Bellum* "presa alla lettera", caricando il paradosso fin quasi al ridicolo: il dio dei morti in persona presenta le attività ingegneristiche dei Romani come una minaccia concreta contro il suo *regnum*.

65 Cfr. anche Ovid. *Fast.* 5, 39-40 *exstruere hi montes ad sidera summa parabant / et magnum bello sollicitare Iovem*. Sulla connessione fra gigantomachia e altitudine degli edifici cfr. Fabbrini 2007, 40ss.

L'operazione messa in atto da Petronio è però ben più sottile. Questa iperbole tipica del moralismo viene associata a un *topos* epico, quello di terremoti catastrofici che provocano (o potrebbero provocare) un innaturale contatto dell'Oltretomba con la luce⁶⁶. Il timore di Dite per l'integrità del proprio regno è nell'epica spesso connesso a combattimenti fra dèi che si svolgono nel mondo supero, alla teomachia e allo scontro fra Zeus/Giove e Tifeo: così è nella *Teogonia* di Esiodo e nel canto delle Muse nel quinto libro delle *Metamorfosi*. Mentre nel *topos* il potenziale danno all'aldilà compare a *latere*, quale mero effetto collaterale di una lotta nell'"aldiquà" (anzi in cielo) per la conquista dell'Olimpo, nel *Bellum* il centro del conflitto e la posta in gioco si spostano nelle profondità della terra.

Nel "lessico gigantomachico" del discorso di Dite si fa strada un'altra importante innovazione del *topos*. Il *mix* di paura e lamentela è già nel modello omerico e viene rielaborato da Ovidio in *Met.* 5, nella costernazione di Plutone per il possibile spavento dei Mani dopo la Gigantomachia⁶⁷. È vero che

66 La *vituperatio* dell'estrazione di metalli è diffusissima nella trattatistica di Seneca e Plinio il Vecchio: Sen. *NQ* 5, 15 (cfr. anche *Epist.* 94, 56-59 e *Ben.* 7, 10, 2-4; menzioni più epistoliche del tema in *Epist.* 90, 25 e 45); Plinio il Vecchio, dopo aver accennato al tema nella famosa tirata contro la violenza perpetrata alla terra (2, 157-158), dispone ulteriori *vituperationes* in posizioni tattiche, nei proemi di 33, 1-3 sui metalli e 36, 1-3 sulle pietre (sintetico cenno anche in 12, 2). A riguardo cfr. Citroni Marchetti 1991, 162ss., 202ss., 258ss. e Nisbet-Rudd 2004 a Hor. *C.* 3, 3, 49ss. (con precedenti greci). L'escavazione alla ricerca di ricchezze che raggiunge addirittura i Mani è un motivo connesso all'associazione ricchezza-Plutone/regno dei morti: Ovid. *Am.* 3, 8, 35-38 e *Met.* 1, 137-140 (cfr. Bömer 1969-2006 a Ovid. *Met.* 1, 139 e Courtney 1993 a Tiberian. 3, 1). Sugli eventi catastrofici di carattere tellurico e sull'innaturale contatto dell'oltretomba con la luce del mondo supero che ne deriva c'è una ricca documentazione, che in parte approfondiremo nelle pagine seguenti: vd. Hom. *Il.* 20, 54-66 (una teomachia che scatena un terremoto), Hes. *Theog.* 681-683 (Titanomachia), Hes. *Theog.* 850-853 (Zeus e Tifeo), Verg. *Aen.* 8, 241-246 (similitudine su Ercole che scopercchia la caverna di Caco), Ovid. *Met.* 2, 260-261 (il disastro di Fetonte), Ovid. *Met.* 5, 354-361 (Tifeo), Sen. *HF* 54-59, Stat. *Theb.* 7, 816-817 e 8, 31-33, Sil. 5, 615-619 (terremoto), la minaccia di Eritto a Dite in Lucan. 6, 742-744. Cfr. Connors 1989, 79ss., Connors 1998, 118-119, Bennardo 2010, xxii ss., Billerbeck 1999 a Sen. *HF* 293 (sul *topos* secondo cui «die Toten vor dem plötzlich einfallenden Tageslicht erschrecken»), Kroll 1932, 396ss. Cfr. anche cap. 2 § 5.2 sui confini dei regni.

67 Hom. *Il.* 20, 61-65 ἔδδειςεν δ' ὑπένερθεν ἀναξ ἐνέρων Ἀΐδωνεύς, / δείσας δ' ἔκ

sia nel Giove delle *Metamorfosi* (1, 192-195) che in Petronio abbiamo la preoccupazione per le divinità sottoposte (i *semidei*, gli *inferni manes*), ma nel *Bellum* il pericolo che le riguarda è diverso. Davanti alle escavazioni dei Romani le ombre non sembrano provare timore, bensì il sentimento opposto, la speranza di un ritorno alla luce del sole (v. 93 *inferni manes caelum sperare fatentur*): il *topos* viene di fatto decostruito proprio per mezzo di questa confessione delle ombre (*fatentur*), una confessione che serve a “sconfessare” un *topos* che le vede protagoniste⁶⁸. Tale peculiare variazione della topica contribuisce ad accentuare una componente sovversiva e gigantomachica. L'espressione *caelum sperare* qui significa “sperare di vedere il cielo” (per parafrasare le parole del Caronte di Dante)⁶⁹, ma non può non suonare iperbolica e dunque ancor più pesantemente “ubristica” se si considera che essa è attestata per la speranza di una divinizzazione e per le ambizioni dei Giganti, fra cui il Tifeo di *Met.* 5⁷⁰. Proprio questo, anzi, porta a chiedersi se *inferni manes*, pur significan-

θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μὴ οἱ ὑπερθε / γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων, / οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι φανείη / σμερδαλέ' εὐρώεντα, τὰ τε στυγέουσι θεοὶ περ.
Ovid. *Met.* 5, 356-358 *rex pavet ipse silentum, / ne pateat latoque solum retegatur biatu / inmissusque dies trepidantes terreat umbras.*

68 Fucecchi 2013, 45 n. 30.

69 In questa sconfessione del *topos* del timore della luce da parte delle ombre Petronio sfrutta argutamente un altro *topos* che le riguarda, ovvero quello della loro “nostalgia della luce”, della *Sehnsucht* per la vita terrena: cfr. Stubbe e Baldwin *ad loc.*

70 *Caelum sperare* è detto delle divinizzazioni: modello del verso è senz'altro Verg. *Georg.* 4, 325 [Aristeo a Cirene] “*quid me caelum sperare iubebas?*”; fra le riprese Sen. *HF* 238 e [Sen.] *Oct.* 952. A ciò bisogna aggiungere analoghi nessi come *spes aetheris*, che ricorre in relazione alla *hybris* di Tifeo (Ovid. *Met.* 5, 348 *aetherias ausum sperare Typhoea sedes*) e, in un senso diverso e più vicino al nostro, in relazione a Ceo intrappolato negli inferi (Val. Fl. 3, 226-227 *spemque aetheris amens / concipit*). I Mani non aspirano certo a una sede celeste (così TLL 3.84.16), ma la scelta del nesso potenzia l'iperbole del contatto fra inferi e superi e tinge di una carica ubristica la speranza dei Mani. *Iubentur* dei *longa* in luogo di *fatentur* della classe O e del *Florilegium Gallicum* sembra essere frutto di contaminazione con Verg. *Georg.* 4, 325. Gli editori precedenti a Bücheler (così anche S.J. Harrison [*per litteras*]) preferiscono *iubentur* e un richiamo più esplicito al passo virgiliano, intendendo “i Romani invitano i Mani a sperare il cielo”, “illudono i Mani di poter rivedere il cielo”, un senso al limite accettabile. La “confessione dei Mani” e il loro atto di insubordinazione risultano a mio parere più efficaci.

do le “anime dei defunti” (certo le più titolate a voler rivedere la luce del sole), non voglia anche alludere metonimicamente agli abitanti dell’Oltretomba, comprese le creature ivi imprigionate dopo la vittoria degli Olimpici: in questo senso la “Titanomachia dei Romani” (la loro *rebellio*) sembra preludere alla possibilità di una nuova, vera Titanomachia.

In sintesi, Dite non può che (o meglio, ha tutto l’interesse a) presentare i Romani come nuovi Giganti che danno l’assalto al suo regno in una sorta di “gigantomachia al contrario”. Il dio dei morti cerca di legittimare le proprie rivendicazioni politiche e, a livello metaletterario, di fondare il proprio statuto come motore del *Götterapparat* dell’epica. Nel fare ciò si appropria di una retorica che nelle *Metamorfosi* ha giustificato la lotta olimpica di Giove contro i Giganti, il suo potere, il cosmo da esso salvaguardato e, infine, lo sterminio della razza umana, nata dai Giganti e altrettanto trasgressiva nei confronti dell’ordine costituito⁷¹.

La contiguità fra uomini e Giganti e il “lessico gigantomachico” del modello ovidiano vanno calati nella più ampia cornice del potere del Giove epico e delle sue implicazioni, soprattutto in relazione all’*Eneide* e al patto fra Giunone ed Eolo in *Aen.* 1. In questi tre episodi (*concilium* di *Met.* 1, incontro Giunone-Eolo, colloquio Dite-Fortuna), tutti in posizione incipitaria, la scena divina ha una funzione strutturale, in quanto fondamento dell’azione epica e, al contempo, rappresentazione del potere della divinità, delle minacce ad esso mosse e dell’equilibrio fra *kosmos* e *chaos*.

71 Cfr. Connors 1998, 118-119: «While Dis’ complaints in Eumolpus’ poem about interference with the underworld are traditional, the source of that interference is untraditional: Eumolpus replaces traditional divine rivalries and strife with a human assault on the divine order of the world». Per quanto poco convenzionale possa apparire l’immagine dell’uomo che minaccia Dite, va però considerato che, insieme alla contiguità fra uomini e Giganti sopra rilevata, è proprio la retorica politica del Giove di *Met.* 1 a fungere da importante precedente per le argomentazioni del dio dei morti contro i Romani-Giganti. In tal senso inevitabile è il confronto con il Dite staziano, in cui pure è stata identificata un’appropriazione delle prerogative di Giove: cfr. Feeney 1991, 351ss.

È opportuno partire dal confronto fra Ovidio e Virgilio⁷². In entrambi gli episodi entrano in gioco i rapporti di forza fra le divinità e le dinamiche di potere fra uomo e dio. Il valore tutto politico e “attuale” di queste scene mitiche è reso esplicito dalle prime similitudini dei due poemi (da cui peraltro trapela una ben diversa concezione del potere)⁷³. Le divinità adirate che decidono e attuano il diluvio nelle *Metamorfosi* – ovvero Giove e poi Nettuno – discendono dalla Giunone e dall’Eolo di *Aen.* 1 (Giove *come* Giunone; Nettuno *come* Eolo). Un rapporto, questo, da intendersi in senso tutto antifrastico, se si pensa che nell’*Eneide* il patto fra l’indignata dea ed Eolo va contro il volere del sommo dio e che la tempesta abbattutasi su Enea viene placata da Nettuno, presentato come garante del *kosmos*.

La relazione con l’*Eneide* si fa ancor più sovversiva se si considera che nelle *Metamorfosi* per il genere umano non è previsto alcun *telos* (al contrario di Enea e dei futuri Romani, destinati a dominare il mondo), bensì lo sterminio pianificato e messo in atto dagli dèi è mero strumento di affermazione del potere divino nei confronti dell’umanità che lo minaccia⁷⁴. Con le motivazioni di carattere morale si fonde l’esigenza di ristabilire la supremazia, facendo sorgere il fondato sospetto che nell’argomentare del dio si celi una certa tendenziosità. Si fa strada, così, una concezione del *kosmos* problematica, decisamente ambigua se confrontata con la “tempesta placata” dell’episodio virgiliano e col *fatum* di Enea e dei Romani. Nelle *Metamorfosi*, appena entrato in scena, Giove, per salvaguardare l’ordine costituito, decide di gettare il mondo nel caos del diluvio universale e di sterminare l’uomo. Tale *kosmos* ap-

72 Della vasta bibliografia vd. Solodow 1988, 111ss., Anderson 1997 a Ovid. *Met.* 1, 262, Wheeler 2000, 29ss., Lenzi 2015, 93ss. Più cauto Barchiesi 2005, 193 sul rapporto col Nettuno virgiliano («C’è forse un riferimento per contrasto [...]»).

73 Verg. *Aen.* 1, 148-153 e Ovid. *Met.* 1, 199-206 con Rosati 2001, 45-46 e Barchiesi 2005, 187, che rileva l’enfasi su «complotto e repressione» in Ovidio. Sulle “prime similitudini” e sulla rilettura ovidiana vd. cap. 4 § 5. Sull’attualizzazione cfr. anche il paragone con il Palatino in Ovid. *Met.* 1, 175-176.

74 Cfr. ancora Rosati 2001, 41-43. Barchiesi 2005, 180 confronta in senso lato l’apparato divino virgiliano e omerico con quello ovidiano e nota: «[...] non si conferisce protezione a un eroe o un popolo, anzi si decide lo sterminio del genere umano. [...] Viene del tutto rimossa, rispetto all’*Eneide*, la fondamentale, sia pur problematica, nozione di un *fatum* universale che si lega alla supremazia di Giove».

pare di per se stesso conflittuale e per certi versi caotico, proprio perché animato dalla necessità costante di ribadire il predominio della divinità nei confronti dell'umanità. Per contro, Virgilio, quale motore dell'*epos*, ricorre fin dall'inizio a un conflitto di giurisdizione fra dèi (Giunone *vs* Giove; Eolo *vs* Nettuno), un conflitto destinato a una risoluzione in cui l'uomo trova il suo posto nel disegno di Giove e del *fatum*. A ben vedere, l'*Eneide* si apre con due "invettive antitetiche": Giunone si scaglia contro l'uomo-Enea che rappresenta un limite al suo potere e aizza la furia dei venti per ostacolarlo; Nettuno rimprovera ad Eolo l'invasione e riporta l'ordine favorendo Enea. In Ovidio l'*indignatio* delle divinità (in blocco, senza distinzioni), di cui Giove è autorevole portavoce, è univocamente indirizzata contro tutta l'umanità (in blocco, senza distinzioni): per questo è necessario, paradossalmente, scatenare il caos per salvaguardare il cosmo.

Tale operazione antifrastica ovidiana viene riproposta (ed esacerbata) nella scena petroniana. Come sopra sottolineato, le divinità del *Bellum* si appropriano dell'*indignatio* della Giunone virgiliana, esattamente come accade per il Giove delle *Metamorfosi*⁷⁵. Dite appare inoltre affine non solo ad Eolo (un re rinchiuso nel suo regno dai tratti "infernali"), ma anche a Nettuno⁷⁶. L'emersione dei mostruosi *ora* dell'adirato dio dagli inferi (la prima di molte: v. 259 [*Furor*] *tollit caput oraque [...] velat*; v. 272 [*Discordia*] *extulit [...] Stygium caput*; cfr. v. 255 *emergit*) richiama (e sovverte) quella, placida e maestosa, del dio del mare: v. 76 *Ditis pater extulit ora* – Verg. *Aen.* 1, 127 *summa placidum caput extulit unda*⁷⁷. Soprattutto, l'invettiva di Dite contro i Romani-invasori si ispira a

75 Sulla scia di Ovidio, anche nella *Tebaide* la figura del sommo dio assume i tratti "collerici" della Giunone virgiliana (Feeney 1991, 354, Franchet d'Espèrey 1999, 104-114, Ganiban 2007, 52-55, 115-116).

76 Il parallelo fra Dite e Nettuno è stato valorizzato soprattutto dagli studiosi staziani, interessati ad indagare le possibili fonti dell'invettiva di Plutone all'inizio del libro ottavo della *Tebaide* (Venini 1970, Criado 2000, 81, Bennardo 2010, xvi ss.).

77 Grimal 1977, 101. Cfr. Ripoll 2019: «Le motif le plus rédupliqué est celui de la tête qui s'élève. [...] Cette répétitivité du motif lui donne l'allure d'un "tic" mécanique qui ôte tout effet de surprise, et partant, toute grandeur, à une image dont le modèle virgilien, l'émergence de Neptune sortant des profondeurs marines pour calmer la tempête [...], frappait par sa majesté et son exceptionnalité, au point culminant d'un épisode de forte tension dramatique. On peut bien parler, chez Eumolpe, d'une banalisation du motif, qui

quella di Nettuno contro l'invasione di Eolo. Tuttavia, al contrario dell'*Eneide* e in linea con le *Metamorfosi*, nel *Bellum* il conflitto fra dèi non è decisivo per l'azione epica⁷⁸ e si avverte solo l'esigenza della divinità di affermare il proprio potere sull'umanità che la minaccia. Dietro «il paravento dello pseudo-moralismo»⁷⁹ l'attacco al *regnum* della divinità diventa pretesto per innescare un'immane catastrofe. Si ripropone (in una forma ancor più radicale) una concezione ambigua dell'ordine cosmico, la cui salvezza risiede paradossalmente nella necessità di scatenare il caos per ribadire la supremazia del dio.

Dopo i propositi distruttivi del Giove e del Nettuno delle *Metamorfosi*, può apparire naturale la scelta del terzo fratello, il dio dei morti, senz'altro il più interessato dei tre a uno sterminio. Come visto nel capitolo precedente, cifra caratterizzante del *Götterapparat* petroniano è la “sete di sangue” della divinità adirata (vv. 94-99), un tratto che rende ancor più esplicita la tendenziosità di Dite nei confronti delle supposte trasgressioni dei Romani e rivela il suo desiderio di *aumentare* il proprio potere e il numero dei propri sudditi, un desiderio tutto tirannico e imperialista, di cui è palese la natura ipocrita (l'imperialismo di Dite corrisponde all'imperialismo romano) e paradossale (il regno del dio dei morti non corre certo il pericolo di un collasso demografico)⁸⁰.

D'altra parte, la scelta sorprendente di due divinità quali Dite e Fortuna si fa in una certa misura obbligata, se si pensa alla rappresentazione filoromana (o perlomeno “filo-Enea”) che avevano ricevuto nell'*Eneide* (e non solo) proprio Nettuno (vd. la sua apparizione in *Aen.* 1, ma cfr. anche *Aen.* 5, 799-815 e 8, 699) e Giove, fautore, quest'ultimo, di una determinata interpretazione del *fatum* romano. Nel *Bellum*, come in *Metamorfosi* 1 (al contrario di quanto accade nel finale di *Metamorfosi* 15), tale prospettiva è del tutto assente e lascia il posto a un desiderio di rivalsa del dio nei confronti dell'uomo e a una cata-

“dégonfle” ses potentialités sublimes par une réitération insistante».

78 Si tenga ovviamente presente la parziale eccezione della scena (enigmatica) del *fulgur* dei vv. 122-125: cfr. cap. 2 § 5.

79 Fucecchi 2013, 34.

80 Fucecchi 2013, 45. Al contrario di quanto accade nella *Tebaide* staziana e nel *De raptu Proserpinae* claudiano, il Dite di Petronio non si lamenta del regno a cui è stato destinato proprio dalla Fortuna (vd. *supra* pp. 119-120).

strofe fine a se stessa. Dite, ai margini del *Götterapparat* epico-mitologico, e Fortuna sono divinità non compromesse con questa tradizione; la Fortuna, in particolare, può fornire una nuova interpretazione del corso degli eventi, dato che è lei stessa a determinarlo. Ispirazione appropriata arriva dalla *Pharsalia* di Lucano, in cui una Fortuna personificata, sebbene non rappresentata esplicitamente, è spesso evocata quale divinità malvagia⁸¹.

Oltre alla “retorica gigantomachica” e alla peculiare dinamica umano-divino/caos-cosmo, resta da considerare un’ultima caratteristica della gerarchia del potere descritta da Ovidio. Nel *concilium* delle *Metamorfosi*, comunicando la sua drastica soluzione, Giove assume tratti apertamente monarchici e tirannici e le altre divinità non prendono parte al processo decisionale⁸². Un confronto con il conciliabolo petroniano, da questo punto di vista, per quanto forse meno immediato, è comunque istruttivo. Ovviamente non si può sapere se, in che misura e con che modalità una personificazione della Fortuna apparisse nell’epica perduta (certo un suo ruolo da protagonista sembra assai improbabile). Al di là di questo, il marcato processo di “monarchizzazione” del Giove delle *Metamorfosi*, che decide lo sterminio dell’umanità in completa autonomia, può illuminare la scelta di una figura singolare quale quella di Fortuna. Nella dea si può riconoscere l’estremizzazione di una siffatta tendenza assolutistica: tale divinità evidentemente non ha (e non ha bisogno di) un *concilium* di dèi per prendere le decisioni, né tanto meno un luogo “istituzionalizzato” per comunicarle (il luogo rappresentato nel *Bellum* appartiene a Dite); il suo volere è indipendente da qualsivoglia influsso esterno e superiore a qualsiasi altro potere, umano e divino. In un *pantheon* come quello del *Bellum*, in cui la Fortuna detiene il titolo di divinità sovrana, non esiste un concilio di stampo tradizionale per prendere una decisione di tale

81 Su questi temi (*Met.* 15, il rapporto con Lucano e la scelta di divinità al di fuori della tradizione) vd. in generale il capitolo precedente.

82 La decisione di Giove, così drastica, viene presentata e annunciata, ma non si discute (Ovid. *Met.* 1, 243 “*sic stat sententia*”). Cfr. Barchiesi 2005, 179, che insiste sul «carattere monarchico e politico della decisione», sulla «durezza del rapporto di dominio che si instaura tra Giove e gli altri dèi, mentre in Virgilio non mancavano elementi di persuasione e di autorità», sulle «inflexioni tiranniche» che accomunano Giove e Licaone.

portata perché un vero concilio non è per lei concepibile: l'unica interazione immaginabile è la preghiera deferente del singolo.

Sulla base di questo riconoscimento del “potere assoluto” della Fortuna e del confronto con il *concilium* (quasi) muto di *Met.* 1, va riconsiderata la funzione di Dite. Come sopra suggerito, le parole che egli rivolge alla Fortuna sottendono uno statuto retorico ambiguo, in cui si mescolano la preghiera/supplica alla somma divinità e l'esortazione a scatenare la violenza, due moduli che rispecchiano diversi modelli comunicativi e politico-diplomatici: la richiesta di una divinità (vd. Venere in *Aen.* 1 e 10) a Giove e l'interazione fra Giunone e una Furia a lei sottoposta. Se Dite sfrutta senz'altro, a scopo encomiastico, i *topoi* che riguardano la Fortuna (onnipotente, distruttrice di ogni potere, volubile), il suo discorso ha rilevanti ripercussioni metaletterarie, proprio perché contribuisce a caratterizzare e a dare forma a una divinità e a una situazione comunicativa non convenzionali rifunzionalizzando moduli convenzionali. Dite elabora un approccio ossequioso nei confronti dell'onnipotente tirannia della Fortuna, ma al contempo la vincola ad accettare la parte di nuova Giunone e insieme di nuova Alletto nel “copione epico”, in modo tale che scateni le ostilità contro Roma secondo i suoi desideri. Prendendo per primo la parola e rielaborando adeguatamente diversi moduli comunicativi, Dite sembra voler plasmare la nuova figura “monarchica” incarnata dalla sua inconsueta interlocutrice; il risultato di una siffatta strategia retorica è che il dio, un tiranno adirato e assetato di sangue, partorisce una sorta di doppio di se stesso.

2.3. Il patto infernale da Ovidio a Petronio. Personificazioni e allegoria

Il *concilium deorum* di *Met.* 1 costituisce dunque un'importante fonte di ispirazione per il conciliabolo del *Bellum civile* e per i propositi distruttivi dei suoi dèi. La peculiare rielaborazione ovidiana del “patto infernale” fra Giunone e Alletto si rivela altrettanto fondamentale.

La ripresa più esplicita della scena di *Aen.* 7 si incontra in *Met.* 4, quando Giunone si reca nell'Oltretomba e ordina a Tisifone di far impazzire Ata-

mante. Ai nostri fini vale la pena soffermarsi su una particolarità dell'interazione fra Giunone e Tisifone. In Ovid. *Met.* 4, 472-473 ([*scil.* Giunone] *imperium, promissa, preces confundit in unum / sollicitatque deas*) la dea mette in atto un approccio assai più diplomatico (*promissa, preces*) rispetto alla Giunone virgiliana, simile a quello tenuto con Eolo (vedi sopra). Di questa diplomazia Tisifone si dimostra quasi spazientita, recependo solo l'*imperium*: vv. 476-477 "*non longis opus est ambagibus*" inquit; / "*facta puta quaecumque iubet*". Come afferma Rosati «la risposta di Tisifone [...] richiama i reali rapporti di forza fra Giunone e le divinità infernali»⁸³. Gli imperativi rivolti da Tisifone alla dea subito dopo (Ovid. *Met.* 4, 477-478 "*inamabile regnum / desere teque refer caeli melioris ad auras*") denunciano una spiccata sensibilità a questi rapporti di forza, sensibilità nell'*Eneide* attribuita a Giunone. La dea virgiliana non solo evita di recarsi fisicamente agli inferi (*Aen.* 7, 323-325), ma, intimorita dalla possibile reazione del marito, invita anche Alletto a lasciare le *aetheriae auras*, luogo che non le pertiene (Verg. *Aen.* 7, 557-559)⁸⁴. L'interazione fra Giunone e Alletto nell'*Eneide* è specchio di un rapporto gerarchico da superiore a inferiore e in Ovidio si conferma questa gerarchia. Nelle *Metamorfosi*, tuttavia, emerge una caratterizzazione sfaccettata. La divinità infernale acquisisce consapevolezza del proprio potere ed è per questo rispettata (Giunone è deferente, usa l'arma della persuasione: *promissa, preces*); passa dalla subordinazione all'autocoscienza (dà ordini a Giunone) e così, gradualmente, guadagna una propria sfera di indipendenza.

Abbiamo sopra riflettuto sul complesso rapporto gerarchico che lega Dite e Fortuna e sulla relazione con il modello virgiliano di *Aen.* 7. La breve rielaborazione ovidiana, con la sua "Tisifone autocosciente", rappresenta un primo stadio di emancipazione del mondo infero. In età neroniana importante è la Furia che apre il *Tieste* senecano agendo di propria iniziativa, senza che si possa intravedere alcuna "prospettiva olimpica"⁸⁵. Il Dite petroniano,

83 In Barchiesi-Rosati 2007 *ad loc.*

84 Cfr. Bernbeck 1967, 17 e n. 42.

85 Schiesaro 2003, 35: «Whereas in *Aeneid* 7 Allecto is instructed by Juno, in the tragedy her counterpart, the Fury, acts of her own accord, and the absence of a divine figure prevents a further displacement of moral responsibility on the gods. The Fury has learnt her lesson and now acts on her own initiative».

che esce dal suo regno e prende la parola in completa autonomia, il Plutone di *Tebaide* 8, che con Giove ingaggia addirittura una vera e propria guerra civile, e, più in generale, il “dominio” delle forze infernali nel poema staziano appaiono frutti ormai maturi di questo processo⁸⁶.

Le personificazioni, uno degli aspetti più originali dell'apparato divino ovidiano, sono una significativa “metamorfosi di Alletto”. Capostipite di tali figure è la Fama virgiliana. Nella sua “spinta propulsiva” all'azione (e alla narrazione) epica, questo essere demoniaco è un “doppio” di Alletto. Sebbene, al contrario della Furia, sia ritratta come un terribile Gigante che si muove in modo autonomo dall'*input* dell'Olimpo, Philip Hardie ha osservato il margine di “complicità” fra questa Fama-Gigante e il disegno del *fatum* e di Giove⁸⁷. In epoca postvirgiliana – e segnatamente a partire da Ovidio – si assiste a una sempre maggiore complessità dei rapporti di forza che legano apparato divino tradizionale e personificazioni. Queste si impongono a poco a poco come mondo alternativo all'Olimpo (e come punti di vista alternativi alla prospettiva di Giove) e mostrano addirittura la capacità di sfidarlo e finanche di dominarlo. Fra le quattro allegorie ovidiane (*Invidia*, *Fames*, *Somnus* e *Fama*) senz'altro *Invidia* (*Met.* 2, 760-832) e *Fames* (8, 780-822) appaiono come eredi più dirette di Alletto. L'ampia bibliografia sul tema ha indagato le profonde implicazioni metapoetiche di queste figure⁸⁸. Mi limito qui a una presentazione generale della caratterizzazione di *Invidia* e *Fames* e del loro ruolo nell'apparato divino ovidiano.

86 Cfr. Criado 2000, 44-99; Ganiban 2007 (in part. il cap. 6 “Dis and the domination of hell”). Sul rapporto con Stazio vd il § 5 di questo capitolo. Sul “timore paradossale” per il *fulgur* di Giove vd. cap. 2 § 5.

87 Sulla *Fama* come gigante cfr. Verg. *Aen.* 4, 178-180. Cfr. Hardie 2012, 98-102, Chaudhuri 2014, 67. Sulla complicità con Giove cfr. Hardie 2012, 104-105.

88 Cfr. il capitolo ovidiano in Feeney 1991, Hardie in diversi suoi lavori (1999, 95-100; 2002a, 227-238; 2009; 2012, 168-174) e il lavoro specifico sul tema di Lowe 2008 (in cui John Henderson propone la definizione di “mediopassività”). Gli studi si sono concentrati da una parte sulla forte valenza metapoetica e dall'altra sulla sfida interpretativa rappresentata da siffatte personificazioni allegoriche, che rendono reali concetti astratti attraverso una virtuosistica *enargeia* e che intrattengono una relazione particolare con il processo (e la “semantica”) della metamorfosi.

La funzione di siffatti personaggi è molto simile a quella della Furia: vengono mandati da una divinità olimpica (Minerva per Invidia; Cerere, tramite un'Oreade, per la Fame) a punire un mortale (Aglauro, Erisittone). L'interazione con il mortale è del tutto simile a quella di Alletto e Tisifone: come la *Furia* istilla il *furor*, così le personificazioni "istillano se stesse" nell'animo degli umani. Un tratto saliente, comune alle Furie, è la "mediopassività" (Henderson): Fame e Invidia sperimentano su se stesse gli effetti che provocano alle vittime. In questo sofisticato "*divertissement* allegorico" si inserisce la particolareggiata descrizione dei loro dettagli fisici, della loro nutrizione (*viperae carnes* per l'Invidia; *rarae herbae* in un *lapidosus ager* per la Fame) e dei luoghi orridi da loro abitati, che, per così dire, oggettivano l'inferno dell'invidia e della fame⁸⁹.

L'interazione fra divinità olimpiche e *Fames/Invidia* sembra estremizzare la dinamica di potere individuata per Tisifone. Senz'altro le personificazioni appaiono sottomesse agli *iussa* degli dèi tradizionali (*Met.* 2, 798; *Met.* 8, 792, 816). Questi ultimi, tuttavia, si ritrovano in uno stato di disagio (ove non di ostilità) e non è loro concesso di intrattenere un contatto (fisico e visivo) prolungato con *Fames* e *Invidia*: devono mantenere le distanze e allontanarsi il prima possibile dal *locus horridus* per non rischiare di "contagiarsi", di essere vinti dalla F/fame e dall'I/invidia⁹⁰. Nella relazione fra divinità tradizionale e personificazione si delineano rapporti di forza ambigui, in maniera più marcata rispetto alla scena di Tisifone. *Fames* e *Invidia* sono subordinate alla divinità olimpica, ma al contempo sono in grado di dominarla, contaminando la sua identità e trasformandola in copia di se stesse. Proprio grazie al "disagio

89 Cfr. Reitz 1999.

90 «Gods [...] by definition hostile and irreconcilable» (Anderson 1972, 407). Cfr. Ovid. *Met.* 2, 766-767 (Minerva e Invidia) *constitit ante domum (neque enim succedere tectis / fas habet)*, insieme all'ostilità della dea, ai suoi secchi ordini («nel mondo dell'Invidia anche il linguaggio si fa squallido e bieco» [Barchiesi 2005, 303]) e alla sua *fuga* (vv. 782-786); *Met.* 8, 785-786 (Cerere e Fame) *non adeunda deae est (neque enim Cereremque Famemque / fata coire sinunt)*; 809-813 (l'Oreade e Fame) *hanc procul ut vidit (neque enim est accedere iuxta / ausa), refert mandata deae paulumque morata, / quamquam aberat longe, quamquam modo venerat illuc, / visa tamen sensisse famem est, retroque dracones / egit in Haemoniam versis sublimis habenis*. Cfr. *Met.* 11, 630-632 (Iride e Sonno) *Iris abit (neque enim ulterius tolerare soporis / vim poterat), labique ut somnum sensit in artus, / effugit*. Si noti la "formularità" del *neque enim* ecc.

paradossale” dimostrato dagli dèi tradizionali nell’interagire con le personificazioni loro sottoposte, Ovidio mette argutamente a fuoco l’innovazione del materiale mitico e delle convenzioni epiche, attira l’attenzione sull’originalità di tali personaggi e ne suggerisce il potenziale come via per decostruire il primato delle divinità olimpiche.

In questo percorso Lucano segna, come sempre, un punto di svolta. In primo luogo, va rilevata l’enfasi lucanea sulle astrazioni personificate, *in primis* Fortuna, che nel *Bellum* trova concreta rappresentazione, ma anche la *Patria* (1, 185-203) che interagisce con Cesare e l’*Erinyes* che appare fra i *signa* della guerra civile (1, 572) – figure (pur sempre aberranti, al di fuori del *pantheon* tradizionale) con le quali Lucano, all’inizio del suo poema, «flirts with the possibility that supernatural characters will play a role in the narrative»⁹¹. Nella *Pharsalia* si trova inoltre una particolare “metamorfosi” delle allegorie ovidiane: Eritto. Oltre all’ovvio richiamo ai modelli virgiliani, quali Alletto e (antifrasticamente) la Sibilla, la strega tessala si propone come una figura intertestuale complessa ed enigmatica, un personaggio dai molti volti (come la Fama virgiliana), cangiante a seconda del punto di vista da cui la si osserva (Eritto «refuses to be exorcised», secondo la fortunata definizione di Gordon)⁹². Particolarmente acuti sono stati, a mio parere, i tentativi di accostarla all’*Invidia* e alla *Fama*⁹³. Credo però che Eritto vada considerata a un livello

91 Feeney 1991, 270. Sulla Fortuna in Lucano cfr. *supra* cap. 2 § 2.2. Collignon 1892, 216-218 (ripreso da Häußler 1978, 136-137) nota che quasi tutte le divinità e le personificazioni petroniane sono già citate nella *Pharsalia*, seppur senza una esplicita rappresentazione (si ricordi, in particolare, la *Concordia* invocata enfaticamente dal poeta in Lucan. 4, 190). Cfr. anche Graziano 2018.

92 Gordon 1987, 231. Cfr. anche la sintesi di Arweiler 2006, 44-45: «Sie [Eritto] trägt gleichzeitig Züge des dämonischen Caesar, des rigiden Cato, der römischen (vergilischen) Sibylle, des vergilischen Anchises, der Allecto, der Apollopriesterin aus bell. civ. 5 und des Dichters (sowohl als Antagonistin wie als sein Ebenbild). Hinzu kommen die sonst in Allegorien isolierten Abstrakta der Rache, des Krieges und der Zwietracht, die hier in widersprüchlicher Gleichzeitigkeit in einer einzigen Figur konzentriert sind». Su Eritto come figura epica intertestuale complessa e sul suo senso metaletterario cfr. Hardie 2012, 392: «As summing up a swathe of figures in the earlier tradition, Erittho, like the Virgilian and Ovidian versions of *Fama*, is herself an embodiment of a developing epic tradition».

93 *Invidia*: Gordon 1987, 240, Korenjak 1996, 22. *Fama* (virgiliana, ma anche ovidiana):

più generale, come una sintesi delle personificazioni ovidiane e dei loro risvolti sovversivi, nel senso che abbiamo fin qui delineato⁹⁴.

Si tratta di una figura epica nuova, eccentrica rispetto all'apparato divino tradizionale, collocata in uno spazio epico inusuale ed anomalo, un *locus horridus*, una sorta di anti-Olimpo fatto a sua immagine e somiglianza. Vi è una piena compenetrazione fra la personalità ibrida e malvagia di Eritto, la sua mostruosa fisicità e il non-luogo che abita, la Tessaglia, sospeso fra aldiquà e aldilà⁹⁵. Soprattutto, grazie ai suoi poteri magici può piegare i *superi* ai suoi ordini, obbligarli ad esaudire i suoi desideri nefasti e sanguinari. Il narratore epico lucaneo si interroga con stupore su questa singolare evoluzione del *topos* del "patto infernale", in cui ormai i rapporti di forza appaiono completamente invertiti⁹⁶. In altre parole, Lucano sembra rivisitare (e portare al parossismo) il "disagio paradossale" dei *superi* ovidiani di fronte alle nuove "divinità" a loro sottoposte. Il "sortilegio" di cui essi rischiano di restare vittima,

Dinter 2012, 62-75, Hardie 2012, 179, 203, 392.

94 In questa direzione sembra andare Dinter 2002 (a me inaccessibile), sintetizzato in Hardie 2012, 168 n. 45: «Lucan comments implicitly on the interconnectedness of the four Ovidian personifications when he includes allusions to all four in constructing the figure of the witch Erictho in *Bellum civile* 6, who is also a reincarnation of the Virgilian Fama and Allecto». Come detto, Dinter 2012 si concentra soprattutto sulla Fama.

95 «Thessaly stands for Erictho. She is designed to embody landscape» (Dinter 2012, 68).

96 Lucan. 6, 492-499 *quis labor hic superis cantus herbasque sequendi / spernendique timor? cuius commercia pacti / obstrictos habuere deos? parere necesse est / an iuvat? ignota tantum pietate merentur, / an tacitis valere minis? hoc iuris in omnes / est illis superos, an habent haec carmina certum / imperiosa deum, qui mundum cogere, quidquid / cogitur ipse, potest?* Si noti la terminologia della gerarchia e della costrizione (*sequendi, obstrictos, parere, imperiosa*), ma anche quella della diplomazia e del patto (*iuvat, commercia pacti*). Con una tipica (e paradossale) movenza lucanea, viene eliminata una rappresentazione esplicita del "patto infernale epico" e la strana diplomazia e l'ambigua gerarchia di quest'ultimo vengono esplorate *dall'esterno*, diventano un misterioso, opaco oggetto di indagine su cui il poeta si interroga ed esprime i suoi dubbi. Per questa via il narratore epico lucaneo riflette metaletterariamente sul senso delle forme epiche tradizionali, le problematizza e porta alle estreme conseguenze le loro ambiguità. A uscirne degradato è, come sempre, il tradizionale *Götterapparat* che, agli occhi della voce narrante della *Pharsalia*, ancora una volta dimostra la propria impotenza e acquiescenza a oscure forze malvagie.

dominati dal potere di *Fames*, *Invidia*, *Somnus*, si dispiega nella *Pharsalia* in tutta la sua potenza: gli dèi non sono in grado resistere alla demoniaca Eritto.

Come illustrato sopra, il *pantheon* di Eumolpo e la prospettiva da cui il *poeta furens* narra il *bellum civile* sembrano discendere da Eritto, dal suo punto di vista sulla guerra civile, dal suo modo di viverla e “raccontarla”⁹⁷. In tal senso la strega funge da mediazione del modello ovidiano (oltreché virgiliano) e, in particolare, stimola la rielaborazione delle personificazioni allegoriche delle *Metamorfosi* nel *Götterapparat* del *Bellum* – questa volta nella forma di espliciti “agenti divini”.

Proprio sullo sfondo della peculiare rilettura del patto infernale in Ovidio è opportuno ora considerare i *deorum ministeria* petroniani⁹⁸. È stato notato l'esubero di personificazioni che entrano in scena nel *Bellum*, soprattutto nel finale (vv. 249-295; vedi anche la *Fama* ai vv. 210-212). Questo è però un dato abbastanza tradizionale, nel limite in cui esse non sono né protagoniste né comprimarie dell'apparato divino, bensì mere comparse, rappresentanti degli orrori della guerra e della morte, tipiche delle scene ambientate negli inferi o in battaglia (vd. il prossimo paragrafo). Discorso diverso vale invece per Dite, Fortuna e Discordia. Tutte e tre le figure si presentano, ognuna in modo diverso, come esplorazione delle possibilità della personificazione allegorica sperimentate già da Virgilio e poi più estesamente da Ovidio.

97 Cfr. *supra* cap. 2 §§ 4.3 e 6.

98 Naturalmente la presenza di personificazioni allegoriche nel *Bellum* è stata riconosciuta da tempo nella bibliografia, soprattutto per il suo possibile rapporto con l'epica flavia: cfr. ad es. Schetter 1960, 28-29, Sullivan 1968, 183, Grimal 1977, 22-29, Connors 1998, 116, Courtney 2001, 184, Ripoll 2002, 177-178, Lowe 2008, 433, Fantham 2011, 593-594, n. 38, Fucecchi 2013, 36 n. 4, Poletti 2014, 205 n. 8, Setaioli 2014, 376, Lefèvre 2015, 516-517. Finora si è trattato però di un riconoscimento piuttosto superficiale e diversi punti sono rimasti poco indagati (ce ne occuperemo in quanto segue): il legame con le personificazioni ovidiane (citato cursoriamente da Lowe 2008, Fucecchi 2013 e nell'appendice di Fox-Adams 2012); il processo di allegorizzazione subito da Dite; le conseguenze “strutturali” della componente allegorica; la dinamica fra convenzionalità e decostruzione delle forme tradizionali. Dal punto di vista teorico importante è l'inquadramento generale su personificazioni, allegoria e *Götterapparat* epico fornito da Feeney 1991, 378ss. per Stazio.

Se per Fortuna e Discordia questa considerazione è quasi scontata, il legame di Dite con il modello ovidiano è forse meno immediato. Il dio dei morti condivide diversi tratti con le personificazioni delle *Metamorfosi*. La sua fisicità, in particolare, ha molto da spartire con le figure allegoriche ovidiane. In effetti, la rapida *ekphrasis* sul volto di Dite (vv. 76-77 *ora / bustorum flammis et cana sparsa favilla*) rappresenta un piccolo enigma iconografico-letterario, finora decisamente sottovalutato. Descrizioni fisiche del dio sono rare, scarse e comunque improntate all'antropomorfismo⁹⁹ e hanno ben poco a che fare con il parto mostruoso della fantasia di Eumolpo, *ora* cosparsi di tracce di un rogo funebre¹⁰⁰. Già il dotto settecentesco Bouhier (*ad loc.*) si interrogava sul senso di questa bizzarra descrizione: «On ne comprend pas trop, comment la flamme des buchers pouvoit paroître sur le visage de Pluton». Come fa notare Ehlers (*ad loc.*), tale presentazione degli *ora* suggerirebbe che la combustione dei morti avvenga nell'Oltretomba e potrebbe essere messa in relazione all'idea che i demoni infernali si cibino di essi (vv. 96-97, 119-120), in linea con gli altri *ora* sanguinolenti che popolano il *Bellum*¹⁰¹. In questo senso

99 Gli esempi più significativi sono Sen. HF 723-727 *frons torva, fratrum quae tamen specimen [al. speciem] gerat / gentisque tantae, vultus est illi Iovis, / sed fulminantis: magna pars regni trucid / est ipse dominus, cuius aspectus timet / quicquid timetur* e, sulla scia di Seneca, Stat. Theb. 8, 21-31, ove ci si sofferma sulla posa di giudice del dio, ma non c'è una precisa caratterizzazione fisica. Fra le varie versioni del ratto di Proserpina, solo Claudiano propone una descrizione del dio: Claud. DRP 1, 79-83 *ipse rudi fulvis solio nigraque verendus / maiestate sedet: squalent inmania foedo / sceptris situ; sublime caput maestissima nubes / asperat et dirae riget inclementia formae; / horrorem dolor augebat*. Cfr. infine Mart. Cap. 1, 78-80 [...] *alius lucifuga inumbratione pallescens. in capite uterque dominandi sertum pro regni condicione gestabat; [...] alter ebeninum ac tartareae noctis obscuritate furvens; qui quidem multo ditior fratre et semper eorum quae gignuntur conquestionibus opulentus* [...].

100 Per *favilla/flammae* in una cerimonia funebre cfr. almeno Verg. Aen. 6, 226-228 e Stat. Silv. 3, 3, 8-12. *Spargo*, detto di parti del corpo cosparse di cenere, richiama a sua volta il contesto del lutto (cfr. e.g. Sen. Tro. 101 *sparsitque cinis fervidus ora*). L'immagine, in sé comune, del capo cosperso di cenere è qui però associata, con uno zeugma alquanto spiazante (Sage *ad loc.*), alle fiamme dei roghi. Per *spargo + favilla* cfr. [Quint.] Decl. 10, 1 *inspersum favilla caput*. *Spargo*, legato ad *os*, è dotato di una certa carica ominosa, essendo per lo più associato a lacrime e sangue: TLL 9.2.1082.68ss.

101 Oltre al passo in questione, *ora* ricorre altre tre volte nel *Bellum*, al v. 96 (Dite) *iam pridem nullo perfundimus ora cruore*, al v. 259 (Furor) *oraeque mille / vulneribus confossa cruenta casside velat*

ci si potrebbe immaginare un Plutone che divora corpi ancora incandescenti dai roghi funebri.

Se si considerano le personificazioni ovidiane e la loro assai singolare fisicità, l'enigma degli *ora Ditis* può trovare una spiegazione. La rappresentazione antropomorfica delle divinità olimpiche (di cui Plutone, per quanto personaggio marginale, fa parte a pieno titolo) viene abbandonata a favore della gravidanza allegorica, del rapporto metaforico fra il dettaglio fisico e una componente dell'"area semantica" propria della divinità, alla maniera delle allegorie di Ovidio. Seguendo questo modello con estrema disinvoltura, Eumolpo fonde il volto di Plutone con un rogo funebre¹⁰². Da valorizzare, in ogni caso, anche il legame con la nutrizione, altro elemento della caratterizzazione dell'*Invidia* e della *Fames* ovidiane. Da un punto di vista simbolico, il rito funebre è il momento in cui il dio dei morti s'impadronisce del defunto (lo "divora"): il "volto come rogo" è in linea con la mediopassività tipica delle personificazioni ovidiane. Gli *ora* del Plutone petroniano si allineano così ai citati "*ora mostruosi*" del *Bellum*, quelli di figure allegoriche quali *Furor* (vv. 259-260) e *Discordia* (vv. 272-275), componenti del *Ditis chorus*, con cui il dio condivide la "sete di sangue"¹⁰³.

e al v. 275 (*Discordia*) *obsessa draconibus ora*, in riferimento a volti di mostruose personificazioni, ritratti per mezzo di una struttura sintattica ripetuta in maniera compiaciuta: *ora* + part. perf. (*sparsa, confossa, obsessa*) + abl.

102 Il processo di cremazione sembra lasciare una traccia riconoscibile sull'*imago* del defunto: cfr. Prop. 4, 7, 8 (*Cinzia*) *lateri vestis adusta fuit*; lo stupore dei Mani davanti ad Anfiarao in Stat. *Theb.* 8, 5-6 (*nec enim ignibus artus* [al. *atris*] / *conditus aut maesta niger adventabat ab urna*) e quello di una madre all'apparizione del figlio defunto in [Quint.] *Decl.* 10, 1-5 (*ne confusi quidem tristi cinere vultus et inspersum favilla caput noctibus suis obibat, sed filius erat qualis aliquando, et invenis et pulcher habitu. [...] subito ante me diductis constitit tenebris, non ille pallens nec acerbo languore consumptus, nec qualis super rogos videbatur et flammis, sed viridis et sane pulcher habitu nescio ubi totam reliquerat mortem: non igne torridae comae nec favilla funebri nigra facies nec vix bene cinere composito umbrae recentis igneus squalor*; cfr. Schneider–Urlacher 2004, 99-113, in part. 106).

103 Un simile procedimento è stato osservato per la Tisifone staziana, la cui caratterizzazione fisica la rende ormai quasi del tutto sovrapponibile ad una figura allegorica (cfr. Vessey 1973, 75, Criado 2000, 110-140, Fantham 2011, 594 e n. 41). Vd. § 5 di questo capitolo.

Ulteriore dato da considerare è la rappresentazione del luogo in cui viene presentato Dite (vv. 67-75). Nella costruzione di questo *locus horridus* spicca un'allusione ai *tecta Invidiae*: Ovid. *Met.* 2, 760-761 *Invidiae nigro squalentia tabo / tecta*; *Bellum* v. 74 *nigro squalentia pumice saxa*. Sia in Ovidio che in Petronio, dunque, la personificazione è ritratta in un *locus horridus* che in una qualche misura la rispecchia, sicché il luogo diventa coerente propaggine della corporeità allegorica del demone. In Petronio espliciti sono i richiami lessicali fra il *Plutonium* e gli *ora* di Dite: il verbo *spargo* ricorre, nella stessa posizione, al v. 70 (*funesto spargitur aestu*); *flamma* e *favilla* sono tipiche non solo dei *busta*, ma anche degli scenari vulcanici¹⁰⁴. La descrizione del *locus horridus* infernale, già di norma densa di richiami simbolici alla potenza distruttrice della morte, viene ulteriormente caricata dal punto di vista allegorico, creando una corrispondenza fra lo *hiatus* dello *spiraculum* e le fauci di Plutone¹⁰⁵. Non è un caso che lessico e formulazione del v. 77 (*bustorum flammis et cana sparsa favilla*) trovino un parallelo (un'imitazione?) in Marziale per descrivere l'*aftermath* dell'eruzione del Vesuvio, a conclusione di un carme sulla potenza distruttrice degli dèi (Mart. *Epigr.* 4, 44, 7-8 *cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla / nec superi vellent hoc licuisse sibi*¹⁰⁶).

Il tema della voracità distruttiva ritorna nel discorso in cui Dite si presenta come “dio affamato di nuove anime”¹⁰⁷. Proprio queste suggestioni portano a ragionare in termini allegorici e a chiedersi se la divinità petroniana, certo debitrice nei confronti di Alletto e del personaggio-Furia in generale, rappresenti una speciale filiazione della *Fames* ovidiana: il Plutone tradizionale

104 Cfr. almeno Verg. *Aen.* 3, 573 e Sil. 14, 64-69.

105 Per *hiatus* punto di riferimento per Petronio è naturalmente Verg. *Aen.* 6, 237 *spelunca alta fuit vastoque immanis biatu*. *Hiatus* è parola fortemente evocativa per le “voraci fauci” della morte: cfr. Petron. fr. 39 Müller v. 5 *illic immanes mors obvia solvit hiatus* (cfr. Sommariva 2010, 56-57) e Sen. *Oed.* 164-165 *Mors atra avidos oris hiatus / pandit* (con n. di Töchterle 1994). La voragine che dà accesso agli inferi si trasforma nell’immagine dell’Ade come belva che divora» (Caviglia 1990).

106 Il parallelo è citato da Moreno Soldevila *ad loc.* (cfr. Starnone 2015). Sul rapporto Petronio-Marziale cfr. *infra* p. 215 n. 189.

107 Cfr. v. 96 *iam pridem nullo perfundimus ora cruore*, ove si parla di sangue, non di cadaveri cremati. Non sottolineerei sulla differenza di “cibo”, ma senz’altro al v. 96 Dite sta richiedendo uno spargimento di sangue, non roghi funebri.

viene “trasformato in *Fames*”, più precisamente in “*Fames* di morti”. La caratterizzazione del Dite petroniano ha ben poco a che vedere con la tradizione, perché nel dio si cerca di incarnare il concetto dell’*arida Mors*. Se dunque la *Fames* ovidiana è sottesa alla fame di Dite, un simile rapporto si può postulare anche per l’*Invidia*, personificazione più esplicitamente connotata in senso malvagio. Gli dèi petroniani esprimono in modo grottesco e caricaturale l’*invidia deorum* nei confronti dell’umanità, un’idea che Lucano, nelle “cause teologiche” della guerra civile, presenta come *invida fatorum series* (Lucan. 1, 71). Se Plutone e Fortuna sono tradizionalmente due divinità associate alla ricchezza e dotate di scarsa vista¹⁰⁸, nel *Bellum* non domina l’elemento della *cecità* (ovvero della casualità) nella distribuzione dei beni, bensì quello dello *sguardo maligno* (*in-vidia*) del dio di fronte ai successi umani e, nello specifico, allo strapotere romano¹⁰⁹. Alla vista di ciò anche la Fortuna è divorata dalla rabbia, come da una *tabes* (vv. 105-106). L’autolesionismo dell’*Invidia* ovidiana (Ovid. *Met.* 2, 782 *supplicium suum est*) è riecheggiato nell’*ira* della Fortuna per i suoi stessi doni (vv. 107-108 “*omnia, quae tribui Romanis arcibus, odi / muneribusque meis irascor*”). Sono entrambe divinità dell’odio, vittime a loro volta di dissidi interiori, di una “guerra intestina”.

Dite e Fortuna si trovano dunque strettamente legati non solo al personaggio della Furia, ma anche alle personificazioni, ovidiane (*Invidia*) e virgiliane (*Fama*, *Discordia*), dominate da una componente maligna. Al di là della chiara influenza della pessimistica concezione della Fortuna di Lucano, agisce anche l’influsso del “tipo” delle figure allegoriche, un influsso che porta alla caratterizzazione della *Fortuna* come un demone malvagio, secondo un’iconografia già tratteggiata da Orazio¹¹⁰. Al contrario di quanto fa con

108 Tosi 2018, 737: «La dea Fortuna latina assume funzioni analoghe al Plutos greco».

109 Cfr. in part. Ovid. *Met.* 2, 780-782 *videt ingratos, intabescitque videndo, / successus boninum carpitque et carpitur una / suppliciumque suum est*.

110 Questo singolare rapporto fra “piacere del male” e personificazioni è colto e indagato da Rosati 2017, 58: «Il tratto che qualifica in Virgilio il ‘piacere del male’ è che questo piacere diabolico viene attribuito a figure allegoriche, ipostasi di concetti maligni (*Furia*, *Fama*, *Discordia*), ma colpisce che sulla stessa linea si collochi Orazio, il quale attribuisce lo stesso atteggiamento perverso alla *Fortuna* (Hor. C. 1, 34, 14-16 *hinc apicem rapax / Fortuna cum stridore acuto / sustulit, hic posuisse gaudet*; 3, 29, 49 *Fortuna saevo laeta negotio*; Sat. 2, 8, 61-63 *heu, Fortuna, quis est crudelior in nos / te deus? ut semper gaudes inludere rebus / humanis!*)» (su

Dite (ma anche con *Discordia* e *Furor*), Eumolpo non si sofferma sulla “fisicità allegorica” di Fortuna; tuttavia lo stesso aggettivo *volucrem* (v. 78), un richiamo al *topos* della *levitas Fortunae*, sembra avere un particolare debito verso le citate immagini oraziane e va iscritto nel tentativo di qualificare questa dea, assai poco convenzionale per l’epica, come demone allegorico¹¹¹.

Ovidio rappresenta le personificazioni come personaggi sottomessi, ma in grado, potenzialmente, di “infettare” le divinità olimpiche, di trasformarle in copie di se stesse, di dominarle. Sulla scorta di Eritto, nel *Bellum* si compie il passo successivo. Petronio non solo mette al centro della scena i demoni degli inferi e ne fa il motore dell’epica, ma esplora anche le potenzialità di personaggi “figli delle Furie”, ovvero le allegorie ovidiane, e, di fatto, presenta un apparato divino governato dalle personificazioni¹¹²; anche l’unica divinità tradizionale che ha un certo peso nella narrazione (Plutone) è trasfigurata in allegoria. Se in Ovidio viene riproposto il meccanismo tipico del “patto infernale” di *Aen.* 7 (la personificazione, priva di potere decisionale, è inviata

Orazio vd. ancora n. seguente). Senz’altro Petronio sviluppa questi spunti, associando esplicitamente la Fortuna a un demone infero e proponendola come accondiscendente interlocutrice del malefico Dite.

- 111 *Volucrem* significa “alato, capace di volare” e, su un piano più astratto, coniuga l’idea di rapidità e quella di fugacità e transitorietà, donde l’affinità semantica con la *levitas*, un attributo fondamentale della Fortuna (vd. poco più sotto v. 102 *levi pectore*, verso introdotto al discorso della Fortuna stessa, ripreso al v. 244 *Fortuna levis*). Il sintagma *volucrem fortunam* ricorre in Cic. *Sull.* 91 nel significato di “instabile”, ma la personificazione della sorte agisce a un livello molto generico. La polisemia di *volucer* potrebbe essere però sfruttata appieno da Petronio sulla scia delle metafore oraziane in cui la Fortuna è dipinta come creatura alata che si muove in maniera fulminea e imprevedibile. La rappresentazione di una Fortuna alata conosce anche altre attestazioni nella letteratura latina (Sen. *Phaedr.* 1141-1143, Curt. 7, 8, 25, Fronto *Epist.* 4, 154, Amm. 27, 11, 2, Avien. *Arat.* 286) e nelle arti figurative (LIMC 8.1.137, nos.191, 194-196, 8.2.109, Arya 2002, 89 n. 290). Le ali, tipica caratteristica di personificazioni demoniache (cfr. Hor. *C.* 2, 17, 24-25 *volucrisque fati / tardavit alas*), sono immancabile attributo della Fama: vd. la *volucer Fama* del v. 210 (stessa posizione metrica dell’aggettivo), esplicitamente caratterizzata come demone alato (*motis ... pinnis*).
- 112 Virgilio rappresenta il luogo “marginale” dell’Oltretomba come spazio privilegiato delle personificazioni allegoriche (cfr. Lowe 2008, 421-422). Ovidio, creando specifici “luoghi orridi” in cui le personificazioni abitano, contribuisce a dar loro un’autonomia.

da una divinità olimpica a punire gli esseri umani), in Petronio i rapporti di forza si sono radicalmente invertiti. Da un lato abbiamo *Fortuna*, una personificazione che assume una parte dominante nell'apparato divino; dall'altro abbiamo Plutone, che sembra aver perso il suo statuto tradizionale per diventare una sorta di figura allegorica, in un processo cui si accompagna un depotenziamento della sua autorità olimpica. Dite, divinità tradizionale, prega ossequiosamente una personificazione (a lui superiore) di scatenare la guerra fra gli esseri umani e di liberare le potenze infernali, fortemente caratterizzate in senso allegorico, alle quali spetta il compito di aprire le ostilità. Fra queste Discordia, anch'essa una "vera" personificazione, si arroga, con il suo discorso, uno spazio epico che travalica decisamente le competenze delle allegorie ovidiane.

Ma come interagisce con l'umanità questo apparato divino così profondamente compromesso con la componente allegorica? Come rileva Feeney 1991, 241, la caratteristica delle personificazioni ovidiane (e poi anche staziane) è che, al contrario di quanto accade in Omero, Esiodo e più in generale nell'epica pre-ovidiana, esse sono «characterful agents who engage with human beings, occupying the same narrative space as the human characters, and interacting with them in the same way as do the gods themselves». Nel *Bellum* non si ha invece nessuna forma di interazione diretta fra personaggi divini e umani. Ciò costituisce un tratto distintivo rispetto all'epica tradizionale (omerica e virgiliana, ma anche ovidiana). Gli dèi petroniani non paiono interessati a rapportarsi direttamente con un personaggio umano (nemmeno con Cesare, l'unico che possa aspirare al titolo di eroe del poemetto¹¹³), ma rappresentano in maniera parossistica il desiderio di distruggere l'umanità e Roma nello specifico.

Ciò implica la creazione di due piani narrativi sostanzialmente distinti. Se il *pantheon* del *Bellum* serve a "spiegare" lo scatenarsi della guerra civile, si palesa la natura artefatta o, per meglio dire, simbolica di questo tentativo di spiegazione. Il *bellum civile* è presentato come inevitabile già nella tirata mora-

113 Il rapporto fra Cesare e l'apparato divino (toccato in questo paragrafo) sarà approfondito nel prossimo capitolo.

listica iniziale della voce narrante; in quel che segue, si mira certo a illustrare i moventi divini che mettono in moto la catastrofe, ma questi sono esposti su un livello separato e sostanzialmente allegorico¹¹⁴. In altre parole, il processo di allegorizzazione che caratterizza gli agenti divini del *Bellum* si accompagna a uno scollamento fra piano umano e divino, il che comporta un'enfasi ancora maggiore sulla valenza tutta simbolica del secondo¹¹⁵. Dite e Fortuna non interagiscono in alcun modo con gli uomini. L'unica eventuale interazione si riduce all'"assalto al regno dei morti" da parte dei Romani, oggetto della lamentela di Dite: tale punto di contatto fra uomo e divinità è così grottesco da apparire puro pretesto per l'inserimento di un movente divino nella storia, è così inverosimile da richiamare ancor più l'attenzione sull'"essere finzione" del *Götterapparat*, sulla sua natura simbolica. Fra i vari "agenti umani", l'azione di Cesare sembra al più connessa agli *omina* (vv. 177-182) e, peraltro, è frutto di una decisione già presa, indipendente da essi. La *Fama* sull'arrivo di Cesare, in Lucano "spersonalizzata", riceve una "coloritura virgiliana" sotto forma di allegoria (vv. 210-212). Dall'alto dell'Appennino la Discordia impartisce *iussa* all'umanità in armi, *iussa* che, in sostanza, sono una profezia di quanto sta per accadere, e non intrattiene nessun rapporto diretto con i personaggi che apostrofa. Gli dèi olimpici, che sono menzionati fuggacemente

114 In questo senso già Mössler 1842, 61ss., che notava l'accostamento di due *rationes*, una *fabulosa* e l'altra *historica*. Considerando l'inizio della *Tebaide*, in cui vengono esposte le cause del conflitto «in the three realms of gods and men and underworld deities», Fantham 2011, 593-594 osserva la sovrapposizione di diversi livelli di spiegazione anche in Petronio: «Even before the first book is out, we may feel that Statius' war against Thebes is the most over-determined conflict in antiquity – except perhaps the start-up mechanisms of Eumolpus' *Bellum civile*».

115 Anche in questo aspetto si concretano gli *ambages deorumque ministeria* (118, 6). *Ambages* potrebbe indicare proprio una modalità di rappresentare il piano divino che soggiace agli eventi "in forma simbolica": Grimal 1977, 22-29, Beck 1979, 242 n. 13, Feeney 1991, 263-264, Yeh 2007 (cap. 4), Lefèvre 2015, 516-517. Per una definizione generale di *ambages* cfr. *supra* pp. 1-2. La presenza di personificazioni allegoriche non è, presa in se stessa, in contraddizione con le affermazioni di 118 (così Rudich 1997, 232); l'apparato divino di Eumolpo rappresenta *nel suo complesso* una sfida alle convenzioni epiche.

alla fine come sostenitori di Cesare o Pompeo, assumono una valenza puramente simbolica e nulla si dice dei loro moventi (vv. 266-270).¹¹⁶

Questo tipo di separazione fra sfera umana e apparato divino suggerisce diversi confronti. Partendo da un'interpretazione allegorica del monologo di Giunone in apertura dell'*Hercules furens* di Seneca (Giunone come personificazione del *furor*), Lefèvre propone un parallelo fra il *Götterapparat* senecano e quello petroniano¹¹⁷. Tale rapporto con la tragedia e, più precisamente, con la funzione allegorica della divinità nel prologo, è senz'altro stimolante. A questo proposito, da Plauto sappiamo che nei prologhi tragici intervenivano anche personificazioni allegoriche che parlavano del loro rapporto con Roma e dei benefici a essa concessi¹¹⁸. A ben vedere nel *Bellum civile* sembra accadere qualcosa di simile e il confronto viene incoraggiato anche dal valore incipitario dell'incontro fra Dite e Fortuna sul destino di Roma, incontro che funge da "prologo" a carattere allegorico della vicenda umana. Al di là del possibile influsso della tragedia, è però anche e soprattutto all'interno del genere epico che si possono reperire gli spunti più interessanti per una siffatta rappresentazione del *Götterapparat*. Come notato da Grimal, l'affinità più immediata è innanzitutto con Lucano:¹¹⁹

[...] les *deorum ministeria* dont parle Eumolpe ne sont pas des interventions de la divinité dans le déroulement humain des événements, mais [...] ces divinités – plus souvent abstractions divinisées que dieux du panthéon classique – servent au poète à rendre sensible la signification supra-humaine du

116 Sulla *Fama* di Eumolpo e il suo valore metapoetico vd. *infra* pp. 228-229. Sugli dèi olimpici e la Discordia vd. il paragrafo seguente.

117 Lefèvre 2015, 515-517, che confronta anche il ruolo dell'ombra di Tieste e di quella di Tantalo all'inizio dell'*Agamennone* e del *Tieste*: «Es wäre abwegig zu behaupten, der Frevel [...] werde erst durch die Umbrae initiiert: Er wird durch sie symbolisiert».

118 Plaut. *Amph.* 39-45 *merunus / et ego et pater de vobis et re publica; / nam quid ego memorem (ut alios in tragoediis / vidi, Neptunum, Virtutem, Victoriam, / Martem, Bellonam commemorare quae bona / vobis fecissent) quis benefactis meu' pater, / deorum regnator, architectust omnibus?* Lefèvre 2015, 516 richiama anche il prologo del *Trinummus*, in cui dialogano *Luxuria* e *Inopia*. Sui possibili precedenti enniani cfr. Skutsch 1968, 174-181.

119 Grimal 1977, 27-28 (l'osservazione è valorizzata da Yeh 2007, 548-549).

conflit. Or c'est bien, aussi, la manière dont Lucain entend le rôle des dieux dans l'épopée. Bien entendu, Lucain reconnaît leur existence, mais il ne les fait pas intervenir directement dans les combats ou les conseils, ce qui ne les empêche pas de communiquer avec les humains par la voix des Pythies, ou les sortilèges des sorcières. [...] La différence essentielle qui sépare l'épopée, telle que la conçoivent Pétrone et Lucain, et l'épopée de type homérique, qui est, partiellement, aussi, celle de Virgile, c'est que, dans la seconde les dieux sont des personnes, dont l'action modifie le cours des choses; dans la première, les dieux sont des forces désincarnées, des symboles [...].

L'osservazione di Grimal è illuminante, ma non bisogna dimenticare un presupposto di fondo dell'analisi dello studioso: egli è fermamente convinto che Lucano stia rispondendo al *Bellum del Satyricon*. Una siffatta affinità diventa ancor più significativa se invece si pensa che l'apparato divino petroniano reagisca alle sollecitazioni della *Pharsalia*. Nel poema di Lucano la rimozione del tradizionale apparato divino comporta la mancanza di un'interazione diretta fra personaggi divini e umani, il che non implica, appunto, la scomparsa del sovrannaturale (gli *omina* e le profezie). Se nel *Bellum* si cerca di dare una rappresentazione, sul piano divino, al *perché* della guerra civile, tale iato fra uomo e divinità permane. In questo senso la "frattura" su cui Lucano ha impostato il proprio *epos* non è sanata nel poemetto di Eumolpo, ma riproposta in forma diversa, in un *Götterapparat* che è interessato unicamente alla distruzione di Roma. Proprio questa premessa divina marcata-mente ostile porta allo scollamento fra piano umano e divino e dunque a una soluzione che, semplificando, possiamo definire "tutta allegorica".

Anche la particolare costruzione della personificazione allegorica ovidiana può offrire, ancora una volta, importanti stimoli. Figure come *Fames* e *Invidia* interagiscono con un soggetto umano, ma in Ovidio l'allegorizzazione tende gradualmente a presentarsi come esercizio fine a se stesso, astratto dal-

la narrazione¹²⁰. Nel *Götterapparat* di Eumolpo spicca il livello di “astrattezza” o “fiction” sopra delineato, caratteri che non a caso hanno suscitato alcuni severi giudizi («Folglich könnte auf die darüber beratenden Gottheiten Dis und Fortuna zur Gänze verzichtet werden»; «Lucan tut [...] mehr für die Götter durch seine Beschränkung»¹²¹). Non si tratta però di un’artificiosa (e inutile) parentesi, ma di elementi carichi di un significato simbolico, spesso nella forma di *mise en abyme*. La figura di Eritto (originale “mediazione” delle personificazioni ovidiane) è in tal senso emblematica. L’episodio della maga tessala, che il poeta introduce distaccandosi dalle fonti storiche, occupa un abnorme spazio narrativo, è isolato e isolabile, influente per lo sviluppo della trama (in questo quadro si inserisce anche la profezia, in contrasto con il modello di *Aen.* 6). Proprio questa “digressione” ha però una forte valenza simbolica e si configura come un momento autoriflessivo (sulla guerra civile, sul suo orizzonte teologico, sul poeta che la racconta)¹²².

Tornando al *Bellum*, proprio la sconcertante mancanza di un’interazione diretta fra uomo e dio porta a esplorare i caratteri distintivi dell’allegoria e il suo rapporto con la narrazione. L’allegorizzazione dell’apparato divino e lo iato fra azione divina ed umana non precludono, ma stimolano la ricerca di un rispecchiamento simbolico, di un *common ground* fra la crisi catastrofica che coinvolge l’umanità e il *Götterapparat*.

In primo luogo bisogna notare il già citato cortocircuito semantico di “Fortuna sotto il peso di Roma”/“Roma sotto il peso della propria fortuna”, così come il concetto correlato dell’“autolesionismo”, dell’abbattere la grandezza che Roma/Fortuna ha costruito. Fondamentale è l’*imagery* della fame, della sazietà (vv. 119-120) e dell’*orbis* (v. 121), che crea un eloquente paralleli-

120 Lowe 2008, 431-432: «In this episode [quello del *Somnus*], the function of the personification as a motivating character in the plot, for which both Virgil’s *Allecto* and *Fama* are models, has become disposable and incidental. Ovid’s *Fama* in the subsequent book takes the movement to its conclusion, being purely parenthetical». Cfr. anche Hardie 2012, 152.

121 Il primo giudizio è di Lefèvre 2015, 516, il secondo di Häußler 1978, 137.

122 Tutta la letteratura critica su Eritto si misura con questo tema (cfr. cap. 2 § 4.3). L’episodio, nel suo studiato isolamento, ha importanti paralleli intratestuali (Eritto prefigura la catastrofe di *Pharsalia* 7; Eritto *vs* Femonoe di *Pharsalia* 5) e intertestuali (*Aen.* 6).

smo fra umano e divino. Nel preambolo moralistico si gioca sull'idea che la causa della guerra e della rovina di Roma sia un'insaziabile "fame", che riduce l'*orbis*-mondo a *orbis* commestibile: cfr. vv. 1-7 e soprattutto *orbem iam totum victor Romanus habebat [...] nec satiatu erat*; vv. 31-32 *omniaque orbis / praemia correptis miles vagus esurit armis* (con gioco di parole *orbis* = *mundus*/*mensa*)¹²³. Altro punto importante di questa sovrapposizione è *sanguine pascere luxum* del v. 110. Il sintagma, di cui pure sono state proposte correzioni (*lusum* Wistrand 1988, 164; *bustum* Watt 1994, 254-255), viene di norma ricondotto alla "sete di sangue" di Dite e della Fortuna, ma si riferisce probabilmente al lusso romano, che, ormai incapace di trovare altro sostentamento, si avventerà su se stesso – ovvero Roma divorerà se stessa. Anche l'attacco dei Romani all'Oltretomba, un elemento in sé, come detto, inverosimile e paradossale, mira a coinvolgere l'apparato divino in un "discorso sul potere" tutto umano, a far sì che negli dèi petroniani si rifletta il problema dell'insaziabile imperialismo dei Romani. La crisi dell'umanità che degenera nel *bellum civile* richiede un *Götterapparat* che in qualche modo la rispecchi nei suoi desideri imperialistici e tirannici, che rappresenti le pulsioni umane al quadrato e che cerchi di immortalarle nella loro forma estrema e dunque simbolica.

Il richiamo intertestuale all'episodio ovidiano che coinvolge *Fames* ed *Erisittone* concorre a definire questa forma di rispecchiamento, fornendo lo sfondo su cui si muovono i poli dell'allegoria petroniana. Fucecchi ha riconosciuto nella rappresentazione dell'imperialismo romano il ritratto dell'*Erisittone* ovidiano, con una rete di allusioni senz'altro non casuale¹²⁴. Tale rap-

123 Sulla corrosione dei confini fra umano e divino cfr. Connors 1989, 97-98: «The gods are also acting upon the same desires for luxury and *satietas* as Romans act upon when they sit around the table laden with the spoils of their empire»; cfr. anche Beil 2010, 141-142 e Fucecchi 2013, 45. Importante è inserire questo rispecchiamento nella cornice del meccanismo allegorico. Su "*sitis* e *satietas* di sangue" cfr. cap. 2 § 4.

124 Fucecchi 2013, 40-41: «Il suo popolo [il popolo di Roma] rappresenta, di conseguenza, un *pendant* 'collettivo' del mitico Erisittone, così come lo aveva presentato [...] proprio Ovidio (*Met.* 8, 830-832): *nec mora, quod pontus, quod terra, quod educat aer, / poscit et adpositis queritur ieiunia mensis / inque epulis epulas quaerit* ecc., 836 *nec satiatur*. Diretta conseguenza di questa fame insaziabile è [...] la tendenza all'autodistruzione: lo stato implode e, almeno metaforicamente, sembra quasi divorare se stesso (*BC* 49-52 [...]) a causa di una peste occulta (*BC* 54-55 [...])». Il confronto è ovviamente con l'attacco del poema: vv. 1-3

porto intertestuale risulta però incompleto se non si considera che, come anticipato, le divinità petroniane (e segnatamente Dite) si pongono in continuità con la *Fames* ovidiana. Se in Petronio il popolo romano è un Erisittone destinato ad autocannibalizzarsi, gli dèi petroniani rappresentano la *Fames* di sangue e dominio a cui Roma stessa è destinata e sono sottoposti al medesimo appetito.

Anche Lucano rivisita il mito di Erisittone. L'episodio dell'abbattimento della selva di Marsiglia, per cui Cesare non viene punito dagli dèi (Lucan. 3, 399-449), è stato confrontato da Leigh con la vicenda dell'Erisittone ovidiano, cui invece tocca la pena di una fame insaziabile¹²⁵. Più recentemente Chaudhuri ha approfondito questo confronto: da una parte ha mostrato come il concetto stesso di "punizione divina" sia problematico nella *Pharsalia*, dato che Cesare è per sua natura dominato dall'appetito che costituisce il castigo di Erisittone; dall'altra ha rilevato come la condizione di Erisittone sia presente in modo generalizzato, accomunando tanto Cesare quanto il popolo romano nel suo complesso¹²⁶.

L'affinità fra umano e divino del *Bellum* riprende questa generalizzazione e la porta alle estreme conseguenze, coinvolgendo anche gli dèi e problematizzando ulteriormente il concetto di punizione divina – insieme alla funzione e al senso stesso dell'apparato divino epico. In questo contesto va calato anche il Cesare petroniano. Come detto, nel *Bellum* si ha una sorta di scollamento fra Cesare e il piano divino, ma va rilevata una pregnante forma di rispecchiamento. Il personaggio prende la parola (come poco prima Dite) ed è caratterizzato come figura adirata e tirannica (come i protagonisti della scena divina)¹²⁷, in procinto di avventarsi su Roma – una Roma alla cui grandezza lui stesso, come Fortuna, ha contribuito in modo decisivo (vv. 159-166). Il personale *vulnus* che tormenta il Cesare petroniano (v. 159 "*vulnere cogor*"), un misto di *furor* (v. 168 "*ite furentes*"), *ira* (v. 209 *iratus*) e sete di vendetta (v. 142

orbem iam totum victor Romanus habebat / qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque / nec satius erat.

125 Leigh 2010 [= 1999]. Sull'episodio cfr. anche Kersten 2018, 61-137.

126 Chaudhuri 2014, 159ss.

127 Yeh 2007, 144: «Les deux souverains [*scil.* Plutone e Cesare] sentent que leur majesté a été lésée».

vindictaeque actus amore, v. 167 “*sine vindice*”), rende il personaggio uno strumento degli dèi fatto a loro immagine e somiglianza, simbolo di una Roma che sta per divorare se stessa¹²⁸. La *gloria* cui aspira Cesare (v. 164 “*quos gloria terret?*”) è un atto suicida, come rende evidente il trionfo della morte dei vv. 61-66, in diretto contrappunto alle parole del generale: v. 66 *hos gloria reddit honores*¹²⁹. L'eroe cadrà vittima dell'autodistruzione della guerra civile e la sua (assai frettolosa) divinizzazione viene demandata, non a caso, all'infernale, furente Discordia (v. 290 “*dive*”). In questa dinamica il Cesare petroniano sembra riprendere (ed esplicitare) la simbologia del corrispettivo personaggio lucaneo: questi è stato interpretato come manifestazione e strumento dell'ira degli dèi (in particolare di Giove), con enfasi sulla componente autodistruttiva, suggerita fin dalla programmatica similitudine con il fulmine (Lucan. 1, 155 *in sua templa furit*)¹³⁰.

Infine, come abbiamo visto (vd. cap. 2 § 6), questo gioco di rispecchiamenti si riverbera (come in Virgilio, Ovidio e soprattutto Lucano) anche su un ulteriore livello simbolico: il degradato apparato divino del *Bellum* diventa figura del *poeta furens* Eumolpo e concorre a definirne la poetica – una poetica “autodistruttiva” del *furor* e della *discordia*.

3. Le personificazioni allegoriche nel finale del *Bellum civile*

Nel finale del *Bellum civile* compaiono numerose personificazioni allegoriche, che si inseriscono in modo complementare nel quadro finora descritto. Rispetto alla scena decisionale di Dite e Fortuna il ricorso a tali figure appare

128 Sulla *flamma* che divora Fortuna (reminiscenza del *vulnus* di Didone e Giunone) vd. *supra* pp. 146-147. L'invito a scatenare la guerra di Cesare (vv. 168-169; vv. 174-175) richiama il precedente scambio fra Dite e Fortuna e anticipa le parole della Discordia (v. 174 “*sumite bellum*” – vv. 283-284 “*sumite [...] arma, / sumite*”).

129 Si tratta delle uniche due attestazioni del termine *gloria* non solo nel poemetto, ma anche, più in generale, nel mondo antiepicco del *Satyricon*, almeno nei frammenti di tradizione diretta (una gloria, sempre autodistruttiva, nel fr. 48 Müller, v. 10 *quod docet infrenis gloria, fine caret*, con Sommariva 2004, 97ss.).

130 Cfr. in part. Feeney 1991, 295-297, Nix 2008 (con ulteriore bibliografia), Fantham 2011 (cap. 27).

più tradizionale: simili “cortei allegorici” sono comuni nell’epica greca e latina, soprattutto nella rappresentazione simbolica dell’Oltretomba e degli orrori della guerra. Al confronto, tuttavia, lo spazio qui concesso alle azioni di personificazioni risulta esorbitante. Nel complesso il finale del *Bellum* riconferma la marginalità olimpica, il dialogo sovversivo con il modello virgiliano e la sfida alle convenzioni epiche. Inoltre, l’insistenza compiaciuta sulla descrizione di alcune figure (*Furor* e *Discordia* su tutte, i veri protagonisti del finale) è pienamente in linea con il gusto tutto ovidiano per la fisicità allegorica.

L’episodio che ritrae la ritirata delle personificazioni del Bene (vv. 245-253) riprende il fortunato motivo della fuga della divinità davanti alla corruzione dell’uomo:

*ergo tanta lues divum quoque numina vicit,
consensitque fugae caeli timor. ecce per orbem
mitis turba deum terras exosa furentes
deserit atque hominum damnatum avertitur agmen.
Pax prima ante alias niveos pulsata lacertos
abscondit galea victum caput atque relicto
orbe fugax Ditis petit implacabile regnum.
huic comes it submissa Fides et crine soluto
Iustitia ac maerens lacera Concordia palla.*

Esiodo (*Op.* 106-201) rappresenta Αἰδὼς καὶ Νέμεσις in fuga. Il “volo di *Dike*/Giustizia” diventa poi un *topos*, soprattutto grazie ad Arato (*Phaen.* 100-136), tradotto da Cicerone (*Aratea* fr. 16-19 Soubiran) e Germanico (*Ph.* 98-123) e ripreso da Ovidio (*Met.* 1, 86-140; cfr. anche la menzione in *Fast.* 1, 249-250)¹³¹. Il motivo viene riadattato nel *topos* del ritorno della vergine

131 Ampia la bibliografia sul tema: mi limito a rimandare a Landolfi 1996, Bellandi–Berti–Ciappi 2001 (su Germanico e Avieno), Gee 2013 (index s.v. *Dike*), Pellacani 2015 sui passi ciceroniani. Soprattutto (ma non solo) nei vv. 247-248 del *Bellum* si riconoscono evidenti riferimenti al motivo, dal punto di vista tematico e lessicale. Interessante il confronto fra i vv. 247-248 *terras exosa furentes / deserit* e la rappresentazione della fuga di *Dike* in Germ. *Arat.* 100 *exosa* *heu mortale genus* (cfr. *Arat. Phaen.* 133 τότε *μυήσασα* Δίκη κείνων

Astraea e di altre virtù personificate, che inaugura una nuova età dell'oro¹³². In questo contesto va segnalata anche la rappresentazione della *Fides* nella profezia di Giove in *Aen.* 1, dopo le guerre civili: Verg. *Aen.* 1, 292-293 “*cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / iura dabunt*”.

Come si rapporta la scena petroniana con questo intreccio di testi? Come notato da Connors, questa fuga non viene collocata in un passato lontano, ma in un frangente della storia relativamente recente, un'operazione che risponde a (e stravolge) un'altra forma di attualizzazione del mito, quella del ritorno augusteo delle personificazioni del Bene¹³³. Per di più, che queste divinità si dirigano nel *Ditis implacabile regnum* sembra suggerire l'impossibilità di un loro ritorno: così il *topos* viene non solo invertito, ma anche messo radicalmente in crisi.

La portata della fuga nell'Ade è l'aspetto a mio parere più enigmatico del passo e va analizzato su diversi livelli. Perché le divinità non vanno in cielo, come richiederebbe il *topos*? Questa discrasia è tanto più imbarazzante se si pensa che il sintagma *orbe relicto* (vv. 250-251) è impiegato da Ovidio per descrivere la divinizzazione di Augusto in *Met.* 15, 869. Connors richiama il primo libro delle *Metamorfosi* (*Met.* 1, 149-153):

*victa iacet pietas, et Virgo caede madentes,
ultima caelestum, terras Astraea reliquit.
neve foret terris securior arduus aether,
adflectasse ferunt regnum caeleste Gigantas
altaque congestos struxisse ad sidera montes.*

γένος ἀνδρῶν); 137 *deseruit propere terras iustissima virgo*. Cfr. le *terrae furentes* petroniane con Ovid. *Met.* 1, 149-150 *victa iacet pietas, et Virgo caede madentes, / ultima caelestum, terras Astraea reliquit* (da notare anche *ultima caelestum*, cui Petronio risponde con *Pax: prima ante alias* [v. 249]).

132 Verg. *Ecl.* 4, 6 *iam redit et Virgo*; Hor. *CS* 57-60 *iam Fides et Pax et Honos Pudorque / priscus et neglecta redire Virtus / audet adparetque beata pleno / Copia cornu*.

133 Connors 1989, 137ss. (particolarmente acuta la sua analisi del finale).

Senza dubbio la fuga della divinità rappresenta un altro importante punto di contatto fra il *Bellum* e *Met.* 1¹³⁴. In Ovidio, come in Petronio, una guerra (civile!) coinvolge parimenti uomini e dèi: pertanto, secondo Connors, le divinità petroniane sono costrette a rifugiarsi non in cielo/sull'Olimpo, come vorrebbe il *topos*, ma nell'Ade.

L'osservazione della studiosa è ingegnosa, ma credo che colga solo in parte il significato di questa scena squisitamente paradossale. Nella fuga nel regno di Dite si ripropone una dinamica tipica del *Götterapparat* petroniano: centralità degli inferi *vs* marginalità dell'Olimpo. A riguardo istruttivo è il confronto con la *Pietas* nella *Tebaide* staziana, un importante termine di paragone nell'*epos* postlucaneo per la teologia della guerra civile. Qui la personificazione divina minaccia di abbandonare la sua sede celeste per stabilirsi nell'Oltretomba¹³⁵. Nella scena della *Tebaide* si allude proprio al mito di *Dike* e, al contempo, lo si piega a dipingere l'universo sovvertito della guerra fratricida¹³⁶. Anche nel contesto della *Tebaide* la minaccia della discesa di *Pietas* agli Inferi si riconnette a una crisi dell'apparato divino tradizionale: Giove, insieme agli dèi olimpici, si è ritirato, lasciando il corso degli eventi in mano alle potenze infernali ormai dominanti. La decisione, tutta paradossale, delle personificazioni del Bene di fuggire nel regno dei morti si configura come atto per così dire politico, che mette in luce gli anticonvenzionali equilibri di potere dell'apparato divino petroniano.

Nel *Bellum* alla discesa nell'Ade corrisponde l'ascesa da parte dei demoni infernali. È manifesta l'inversione della citata profezia di Giove (Verg. *Aen.* 1, 291-296, con l'affermazione della benigna *Fides* e l'incatenamento del *Furor*).

134 Vd. § 2 di questo capitolo.

135 Stat. *Theb.* 11, 457-464 *iamdudum terris coetuque offensa deorum / aversa caeli Pietas in parte sedebat, / non habitu quo nota prius, non ore sereno, / sed vittis excuta comam, fraternaque bella, / ceu soror infelix pignantum aut anxia mater, / deflebat, saevumque Iovem Parcasque nocentes / vociferans, seseque polis et luce relictā / descensuram Erebo et Stygios iam malle penates.*

136 Gee 2013, 141-143: «*Pietas* here is Statius' version of Aratus' *Dike*. Statius provides a sequel to or commentary on Aratus' myth of *Dike*, adapted to the civil war context. [...] Statius' *Pietas* [...] threatens [...] to depart, but her predicted move is much more extreme, not to say perverse: she intends to migrate, not to heavens, but to the underworld. [...] *Pietas* has been assimilated to an Aratean constellation, only to be banished from the sky in a Statian cosmic reversal».

Tuttavia la scena dell'*Eneide*, per quanto rappresenti un modello significativo, è in realtà molto “statica”: non viene propriamente descritto il ritorno di divinità positive, né c'è un vero e proprio richiamo al mito di *Dike*. Interessante, in questo senso, un testo collocabile nell'età neroniana, la prima *Ecloga* di Calpurnio Siculo. Qui si può ritrovare il motivo del ritorno di *Dike*, insieme all'intreccio di intertesti che nel *Bellum* parrebbero sovvertiti, e si riscontra una maggior dinamicità della scena (al ritorno della dea corrisponde l'imprigionamento delle forze del Male nell'Ade). La profezia di Fauno si richiama esplicitamente alla vergine Astrea della quarta *Bucolica* virgiliana, alla nuova età dell'oro lì preannunciata e agli accenti ottimistici della profezia del Giove eneadico¹³⁷. Come nel primo libro dell'*Eneide*, viene dipinta la sottomissione delle forze del Male e, per converso, il trionfo di quelle del Bene: da una parte *impia Bellona* incatenata (scontato il legame con il *Furor impius* dell'*Eneide*) e *omnia Bella* imprigionati nell'oscurità del *carcer Tartareus*; dall'altra *Themis* che ritorna, insieme a *Pax* e *Clementia*. Difficile dire se Petronio abbia presente proprio questo passo (un'eventualità da non escludere)¹³⁸. Sicuramente, sullo sfondo dell'incarceramento nel Tartaro descritto nella profezia di Fauno si coglie ancor meglio il rovesciamento del *topos* nel *Bellum*. Questo brano permette anche di mettere a fuoco l'*imagery* gigantomachica sottesa alla fuoriuscita dei mostri dall'Ade, che Calpurnio rappresenta come incarcerati nel Tartaro.

La carica sovversiva della scena petroniana è potenziata anche dal gusto (virgiliano e soprattutto ovidiano) per la descrizione della fisicità delle singole personificazioni, caratterizzate da segni di lutto e disperazione (v. 249

137 Calp. Sic. 1, 42-59 *aurea secura cum pace renascitur aetas / et redit ad terras tandem squalore situque / alma Themis posito iuvenemque beata sequuntur / saecula, maternis causam qui vicit Iulis. / dum populos deus ipse reget, dabit impia victas / post tergum Bellona manus spoliataque telis / in sua vesanos torquebit viscera morsus / et, modo quae toto civilia distulit orbe, / secum bella geret: nullo iam Roma Philippos / deflebit, nullo ducet captiva triumphos; / omnia Tartareo subigentur carcere Bella / immergentque caput tenebris lucemque timebunt. / candida Pax aderit; nec solum candida vultu, / qualis saepe fuit quae libera Marte professo, / quae domito procul hoste tamen grassantibus armis / publica diffudit tacito discordia ferro: / omne procul vitium simulatae cedere pacis / iussit et insanos Clementia contudit enses.* Cfr. Cordes 2017, 264-269 e Vinchesi 2014 *ad loc.*

138 Cfr. Roche 2009, 98-100 sulla possibilità che la scena della prima *Ecloga* di Calpurnio venga ripresa nel proemio di Lucano.

niveos pulsata lacertos; v. 252 *crine soluto*; v. 253 *maerens lacera...palla*). Degno di nota è il vestiario. In primo luogo, la Pace *abscondit galea victum caput* (v. 250). *Galea* ha causato diversi problemi agli interpreti, tanto che Schrader, seguito da Baldwin, propone *palla* al posto di *galea* (*palla* si ritrova poco oltre per la veste di *Concordia*). *Palla* sarebbe certo più coerente col *topos*: cfr. Hes. *Op.* 198 λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα χροά καλὸν; Germ. *Arat.* 122-123 *ore / velato tristisque genas abscondita rica*; vd. anche la *Pietas* in Stat. *Theb.* 11, 495 *deiectam in lumina pallam*. Come rilevato da Connors¹³⁹, anche l'abbigliamento delle dèe concorre al valore paradossale della scena. C'è piena coerenza fra la *galea* della Pace e la *lacera palla* della *Concordia*. Il v. 253, non a caso, è una ripresa della descrizione della Discordia virgiliana che infuria durante la battaglia di Azio: *scissa gaudens vadit Discordia palla* (*Aen.* 8, 702; cfr. *laceratam vestem* della Discordia petroniana al v. 276). Tanto le movenze di queste divinità quanto la loro caratterizzazione fisica e psicologica contribuiscono ad esprimere l'universo sconvolto dalla guerra civile e, insieme, la sovversione del modello virgiliano.

Concentriamoci ora sugli esseri mostruosi che emergono dal regno dei morti (vv. 254-263)¹⁴⁰:

*at contra, sedes Erebi qua rupta dehiscit,
emergit late Ditis chorus, horrida Erinyes
et Bellona minax, facibusque armata Megaera
Letumque Insidiaequae et lurida Mortis imago.
quas inter Furor, abruptis ceu liber habenis,
sanguineum late tollit caput oraque mille
vulneribus confossa cruenta casside velat;
haeret detritus laevae Mavortius umbo
innumerabilibus telis gravis, atque flagranti
stipite dextra minax terris incendia portat.*

139 Connors 1989, 138-140.

140 Vd. a riguardo Zeitlin 1971, 78-80.

Il corteo di mostri ricorda gli esseri *primis in faucibus Orci* nell'*Eneide*¹⁴¹ e in diverse rappresentazioni di battaglia, in primo luogo sullo scudo di Enea¹⁴², ma senz'altro evoca anche l'emersione di Tisifone durante la pestilenza di *Georg.* 3¹⁴³. D'altra parte, questa peculiare valorizzazione degli esseri infernali, in una posizione attiva e preminente, è un chiaro tratto di ascendenza senecana. La Furia in apertura del *Tieste* segna un momento importante per la definizione delle potenzialità infere (della loro indipendenza e delle loro capacità "creative") e la fuoriuscita di mostri dall'Ade è *Leitmotiv* delle tragedie di Seneca¹⁴⁴. Interessante, in particolare, è un famoso passo del *De ira* in cui il

141 Verg. *Aen.* 6, 273-281 *vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci / Luctus et ultrices posuere cubilia Curae; / pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus / et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas, / terribiles visu formae, Letumque Labosque; / tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis / Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum, / ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens / vipereum crinem vittis innexa cruentis*. Il petroniano *facibusque armata Megaera* è ripresa di Verg. *Aen.* 6, 288 *flammisque armata Chimaera*.

142 Verg. *Aen.* 8, 700-703 (cit. *infra*). Presupposti da Petronio sono anche altri versi virgiliani, dalla distruzione di Troia (*Aen.* 2, 368-369 *crudelis ubique / Luctus, ubique pavor et plurima mortis imago*) e dal corteo allegorico di Marte (*Aen.* 12, 335-336 *circumque atrae Formidinis ora / Iraeque Insidiaequae, dei comitatus, aguntur*; ma cfr. ancora i termini simili nella descrizione di Alletto in *Aen.* 7, 325-326 *cui tristia bella / iraeque insidiaequae et crimina noxia cordi*).

143 Verg. *Georg.* 3, 551-553 (Tisifone) *saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris / pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque, / inque dies avidum surgens caput altius effert*. Mynors 1990 *ad loc.* ricorda l'*Eris* omerica di *Il.* 4, 442-444, un confronto notato anche da Connors 1989, 146 per la *Discordia* petroniana.

144 Sen. *Oed.* 586-594 (589) *tum torva Erinys sonuit et caecus Furor / Horrorque et una quidquid aeternae creant / celantque tenebrae: Luctus avellens comam / aegreque lassum sustinens Morbus caput, / gravis Senectus sibimet et pendens Metus / avidumque populi Pestis Ogygii malum*. Cfr. Töchterle 1994 *ad loc.* per le somiglianze con Petronio. Simili rappresentazioni in Sen. *Th.* 249-252 *excede, Pietas, si modo in nostra domo / umquam fuisti, dira Furiarum cohors / discorsque Erinys veniat et geminas faces / Megaera quatiens* (interessante per l'associazione "pleonastica" fra *Erinys* e *Megaera*) e HF 95-99 *educam et imo Diis e regno extraham / quidquid relictum est: veniet invisum Scelus / suumque lambens sanguinem Impietas ferox / Errorque et in se semper armatus Furor / — hoc hoc ministro noster utatur dolor*. In Seneca troviamo per la prima volta il *Furor* esplicitamente associato all'ambito infero. In Petronio si avrebbe invece la prima attestazione di *Bellona* come creatura infera (Thome 1993, 259; cfr. [Sen.] HO 1311-1312 *abruptat Erebi claustra, me stricto petat / Bellona ferro*). D'altra parte il legame fra *Bellona* e *Discordia* sullo scudo di Enea (Verg. *Aen.* 8, 702-703) facilitava l'associazione fra *Bellona* e inferi (come detto, *Discordia* è collocata da Virgilio *primis in faucibus Orci*). Cfr.

topos poetico degli *inferna monstra* che emergono dall'Oltretomba è impiegato come termine di paragone per l'*Ira*, descritta essa stessa quale figura allegorica¹⁴⁵.

Lo scatenato *Furor* rappresenta il capovolgimento più lampante della profezia di Giove (Verg. *Aen.* 1, 293-296), una suggestione che agisce implicitamente anche nella profezia del Nigidio Figulo lucaneo e che viene da Petronio esplicitata¹⁴⁶:

*dirae ferro et compagibus artis
claudentur Belli portae; Furor impius intus
saeva sedens super arma et centum vinctus aenis
post tergum nodis fremet horridus ore cruento.*

anche *Bellona* ed *Erinyes* in Sen. *Ag.* 81-86 *sequitur tristis / sanguinolenta Bellona manu / quaeque superbos urit Erinyes, / nimias semper comitata domos, / quas in planum quaelibet hora / tulit ex alto*. Si ricordi quanto detto sopra su *Bellona* in Calpurnio Siculo (i *Bella* vengono imprigionati in un *carcer Tartareus*). Sulla Furia del Tieste vd. *supra* pp. 172-173.

- 145 Sen. *De ira* 2, 35, 4 *quanto illi intra pectus terribilior vultus est, acrior spiritus, intentior impetus, rupturus se nisi eruperit! quales sunt hostium vel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos dividendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt: talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his inuisior vox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), torvam cruentamque et cicatricosam et verberibus suis lividam, incessus vaesani, offusam multa caligine, incurstantem, vastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras, maria, caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque vel, si videtur, sit qualis apud vates nostros [est] "sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum", aut "scissa gaudens vadit Discordia palla", aut si qua magis dira facies excogitari diri adfectus potest* (sui versi qui citati cfr. *infra*). Seneca sembra qui spostarsi dalla rassegna della sintomatologia dell'*ira* al ritratto di una vera e propria personificazione, l'*Ira*, e della sua fisicità allegorica – una descrizione decisamente ovidiana. Vd. Fischer 2008, 77ss..

- 146 Cfr. Lucan. 1, 668s. *multosque exhibit in annos / hic furor*. Narducci, dopo aver icasticamente descritto il rapporto intertestuale con l'*Eneide* nella profezia di Nigidio Figulo – «è quasi come se vedessimo il *furor* slanciarsi fuori dalle porte spalancate del tempio» –, rileva che «l'immagine è, per così dire, esplicitata in Petron. *satyr.* 199, 258 sg.» (Narducci 2002, 110 e 142 n. 4; in generale vd. *supra* cap. 2 § 1.4). Una sovversione che in Lucano agisce a un livello implicito (ma non meno efficace) viene in Petronio ripresa ed esplicitata, e, soprattutto, riceve una rappresentazione "con tutti i crismi" a livello dell'apparato divino.

Abruptis ceu liber habenis del v. 258 richiama allusivamente, sovvertendola, l'immagine tipica del mostro incatenato, il *Furor* di Virgilio e i suoi discendenti in Manilio (*Discordia*) e Calpurnio Siculo (*Bellona*) così come il Catilina negli inferi lucanei¹⁴⁷. L'*imagery* ippica (*ceu liber habenis* è dalla corsa del cavallo in *Georg.* 3, 194-195) è doppiamente significativa. Da una parte, Manilio insiste sulla metafora (*frenos, carcere*) per descrivere l'imprigionamento della bellissima personificazione; dall'altra, Petronio, nella sovversione di quest'immagine, si basa sul *Mars impius* e sulla similitudine ippica del finale di *Georg.* 1¹⁴⁸.

Dopo la descrizione del *Furor*, agli dèi olimpici è finalmente concessa una breve menzione (vv. 264-270):

*sentit terra deos, mutataque sidera pondus
quaesivere suum; namque omnis regia caeli
in partes diducta ruit. primumque Dione
Caesaris arma sui ducit, comes additur illi
Pallas et ingentem quatiens Mavortius hastam.
Magnum cum Phoebo soror et Cyllenia proles
excepit ac totis similis Tirynthius actis.*

Questa teomachia apre un breve "sguardo sull'Olimpo", rende manifesto l'interesse degli dèi tradizionali alla vicenda terrena e, insieme, suggerisce l'esistenza di un punto di vista olimpico sulla guerra civile. Tutto ciò, però, non riceve alcuna enfasi. Dello schierarsi degli dèi fra Cesare e Pompeo, descritto in termini secchi, non vengono chiarite le motivazioni (con l'eccezione dei rapidi cenni per Venere-Dione e per Ercole). Come sottolineato da Grimal e Ripoll, i riferimenti alle altre divinità sono assai vaghi e, aggiunge-

147 Manil. 1, 922-924 *iam bella quiescant / atque adamanteis Discordia vincta catenis / aeternos habeat frenos in carcere clausa*; Calp. Sic. 1, 46-50 cit. sopra; Luc. 6, 793 *abruptis Catilina minax fractisque catenis*.

148 Verg. *Georg.* 1, 511-514 *saevit toto Mars impius orbe; / ut cum carceribus sese effudere quadrigae, / addunt in spatia et frustra retinacula tendens / fertur equis auriga neque audit currus habenas*. Cfr. Connors 1989, 140-142. Per una possibile allusione alla similitudine Turno-cavallo di *Aen.* 11, 492-497 (Verg. *Aen.* 11, 490 viene "citato" al v. 205 del *Bellum*) cfr. *infra* pp. 305-306.

rei, volutamente tali, in un poema in cui moventi e funzione degli dèi olimpici sono irrilevanti, *ministeria* di cui Eumolpo non può e non vuole servirsi. La loro partecipazione appare un fatto del tutto secondario, un mero tributo alla tradizionale teomachia¹⁴⁹. Gli dèi della tradizione esistono ancora, ma, nel peculiare *epos* di Eumolpo, sono figure mute e relegate ai margini della narrazione, in modo non dissimile dalle personificazioni e dai demoni infernali nell'epica omerica e virgiliana.

La menzione degli dèi olimpici rende esplicito il rapporto con la battaglia di Azio ritratta sullo scudo di Enea (Verg. *Aen.* 8, 698-705):

*omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
contra Neptunum et Venerem contraque Minervam
tela tenent. saevit medio in certamine Mavors
caelatus ferro, tristesque ex aethere Dirae,
et scissa gaudens vadit Discordia palla,
quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.
Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
desuper [...]*

149 Cfr. Ripoll 2006, con analisi del rapporto con le altre “teomachie epiche”, e Grimal 1977, 25ss. sull’analisi di questa scena e il valore simbolico delle divinità. Che l’aggettivo *Mavortius* indichi Romolo, antenato di Cesare, e non Marte (così Grimal), pare confermato da Verg. *Aen.* 6, 777-778 *quin et avo comitem sese Mavortius addet / Romulus* (cfr. Bücheler 1965, 3.388). Dalla parte di Cesare troviamo un’accoppiata di divinità guerriere, Romolo (in caratteri “marziali”) e Minerva. Comune denominatore degli dèi dalla parte di Pompeo potrebbe essere l’idea delle innumerevoli imprese, delle conquiste e dei viaggi ad esse connessi: Febo e Diana come sole e luna, citati non a caso per l’iperbolica definizione della grandezza dell’impero romano al v. 2; Mercurio, come suggerisce Grimal, per il commercio, reso sicuro dopo la sconfitta dei pirati. Che Febo sia qui presentato come sostenitore di Pompeo rappresenta certo un paradosso, se si pensa al rapporto fra Apollo e Augusto (alluso in *Bellum* v. 115): sul rapporto Febo-Ercole-Pompeo torneremo *passim* nel cap. seguente. Notevole che, in questa teomachia, non prendano posizione divinità di primissimo piano quali Giunone e Nettuno. Fra i figli di Saturno solo al “degradato” Plutone/Dite viene dato uno spazio significativo nell’*epos* di Eumolpo.

Si tratta di una coerente propaggine della profezia della Fortuna e del sovversivo rapporto nei confronti dei suddetti versi dell'*Eneide*¹⁵⁰. Alla rappresentazione “edulcorata” della guerra civile sullo scudo di Enea, dove alle divinità olimpiche si opponevano i mostruosi dèi egizi, subentra qui un vero e proprio *bellum civile* dell'Olimpo. Come suggerito da Connors, in questi versi (in particolare nei vv. 264-266) la teomachia diventa a pieno titolo parte del disordine cosmico, forse anche tramite una sottile ripresa di lessico e *imagery* della divinizzazione di Nerone di *Pharsalia* 1¹⁵¹. Soprattutto, i demoni infernali prendono il sopravvento. Il *Furor* petroniano armato non a caso di *Mavortius umbo*, richiama *Aen.* 8, 700-701 *saevit medio in certamine Mavors / caelatus ferro*, a sua volta esplicita ripresa dei versi del finale di *Georg.* 1 sul *Mars impius* appena citati. *Bellona* e, soprattutto, *Discordia* riecheggiano nella vera protagonista dell'epilogo del *Bellum*: Discordia.

Proprio a lei, una sorta di doppio di Fortuna, viene affidato il compito di realizzare il piano malvagio ordito da Dite e dalla dea e di concludere la narrazione epica. Il mostro petroniano intrattiene un rapporto privilegiato con la Discordia enniana, che apre le “porte della Guerra”, e con due demoni che da essa discendono, il *Furor* e l'Alletto virgiliani, il primo connesso alla chiusura del tempio di Giano (preannunciata nella profezia di Giove di *Aen.* 1), la seconda all'apertura, demandata però a Giunone, in *Aen.* 7¹⁵².

150 Cfr. cap. 2 § 3.

151 Connors 1989, 143-145: «These lines seem to allude both to Lucan's description of Nero's forthcoming apotheosis and to his vision of the destruction of Rome in civil strife, both examples of rendering political events at Rome on a cosmic scale. [...] The cosmic disorder which follows the entrance of the Olympian gods [...] destabilizes the political ideology of divine patronage» (vd. il paragrafo “weighty problems” in Connors 1998, 114-117, ove però questa considerazione non viene ripresa). Cfr. Lucan. 1, 45-47 *te, cum statione peracta / astra petes serus, praelati regia caeli / excipiet gaudente polo*; 56-58 *aetheris immensi partem si presseris unam, / sentiet axis onus, librati pondera caeli / orbe tene medio*; 72-81. Sul supposto riferimento all'obesità di Nerone cfr. Roche 2009, 8 e 142.

152 Sul rapporto di Virgilio con Ennio, sulla controversia Norden-Fraenkel e sui problemi ricostruttivi della Discordia enniana rimando alla sintesi di Goldschmidt 2013, 127-139; cfr. anche Häußler 1976, 166ss., Skutsch 1985 a *Ann.* 220-221, 222, 225-226 e Fernandelli 1999.

L'importanza della Discordia petroniana è stata segnalata da Otto Skutsch¹⁵³:

By giving a paraphrase of the word [*scil.* discordia] in Juno's address to Allecto in *Aen.* 7.335 ff.; 545, Virgil indicates that she [*scil.* Alletto] is none other than Discordia, and Petronius *bell. civ.* 271ff., so it would seem, either because he saw through the Virgilian symbolism or because he remembered Virgil and Ennius at the same time, gave the name of Discordia to his copy of Allecto. The identification of this Discordia with the daemon of frg. x and with Virgil's Allecto cannot therefore be questioned.

Secondo Skutsch Petronio sta imitando l'episodio di *Aen.* 7, ma sostituisce Alletto con Discordia perché intuisce che modello dell'Alletto virgiliana è la Discordia enniana. Questa osservazione convalida la famosa ipotesi di Norden sul rapporto Alletto-Discordia enniana. Le ripercussioni della nota di Skutsch sono rimaste però poco indagate. Come si rapporta Petronio con la mediazione virgiliana? E che ruolo hanno le personificazioni ovidiane, “figlie di Alletto”, in questo percorso?

In primo luogo, manca un adeguato contrappeso olimpico al dominio della Discordia. Ritroviamo qui la dinamica presente nell'incontro fra Dite e Fortuna, ovvero la degradazione del *concilium deorum* di *Aen.* 10 (in cui Giove cerca di porre un freno alla *discordia*: Verg. *Aen.* 10, 9; 106) in uno scenario infernale. Come la Fortuna, anche il demone, in effetti, viene presentato come una sorta di “nuovo Giove”. Lo sguardo di Discordia domina sul mondo intero, con il *nobilis Appenninus* a sostituire l'Olimpo (vv. 278-281)¹⁵⁴:

153 Skutsch 1985, 403.

154 L'idea di raggiungere luoghi elevati è due volte associata ad Alletto (Verg. *Aen.* 7, 342-343 *Laurentis tecta tyranni* / *celsa petit*; 511-512 *at saeva e speculis tempus dea nanta nocendi* / *ardua tecta petit stabuli*) e potrebbe essere riecheggiata ai vv. 278-279 del *Bellum* (*baec ut Cocyti tenebras et Tartara liquit*, / *alta petit gradiens iuga nobilis Appennini*). D'altra parte l'immagine petroniana del *caput* che si eleva *ad superos* (v. 272) potrebbe richiamare l'*Eris* omerica (*Il.* 4, 442-444; Connors 1989, 146 per la *Discordia*).

*haec [scil. Discordia] ut Cocyti tenebras et Tartara liquit,
alta petit gradiens inga nobilis Appennini,
unde omnes terras atque omnia litora posset
aspicere ac toto fluitantes orbe catervas [...]*

Questa suggestione è avvalorata da una precisa allusione virgiliana (Verg. *Aen.* 10, 1-4)¹⁵⁵:

*panditur interea domus omnipotentis Olympi
conciliumque vocat divum pater atque hominum rex
sideream in sedem, terras unde arduus omnis
castraque Dardanidum aspectat populosque Latinos.*

Fra i riferimenti ad Alletto, emblematico è il verso che chiude la scena e il poema: v. 295 *factum est in terris, quicquid Discordia iussit*. Tale verso è stato sospettato da alcuni di essere interpolazione¹⁵⁶ e, in generale, viene liquidato alla stregua di una goffa zeppa per concludere il poemetto. In realtà esso racchiude importanti risonanze allusive. Non solo ha uno stretto legame con le parole di Alletto (*Aen.* 7, 545 “*en, perfecta tibi bello discordia tristi*”), ma rivela anche l’intermediazione dell’“autoritaria” Tisifone ovidiana (Ovid. *Met.* 4, 477 “*facta puta, quaecumque iubes*”). La rielaborazione di questi precedenti denuncia la volontà di attribuire al personaggio infernale i connotati di superiorità propri della divinità olimpica (colei che dà *iussa*)¹⁵⁷.

155 Il passo è citato cursoriamente da Häußler 1978, 108 n. 4. Di solito i commentatori riportano Lucan. 7, 649-651 (Pompeo) *stetit aggere campi, / eminus unde omnis sparsas per Thessala rura / aspiceret clades, quae bello obstante latebant*, in cui si possono riconoscere certo alcune somiglianze lessicali, ma che, almeno credo, risulta assai meno significativo del confronto con *Aen.* 10, con lo “sguardo sul mondo” della somma divinità.

156 Heinsius, seguito da Mössler, Ernout, Heseltine.

157 Il discorso della Discordia sembra corrispondere allo scenario di guerra (civile) auspicato da Giunone in *Aen.* 7 e agli ordini che la dea dà ad Alletto per realizzarlo (Verg. *Aen.* 7, 331-340; fra gli imperativi al v. 338 c’è anche “*fecundum concute pectus*”, cfr. *Bellum* v. 288 “*tu concute plebem*”). Fra gli altri possibili riferimenti ad Alletto da segnalare almeno v. 293 “*sumite nunc, gentes, accensis mentibus arma*” – Verg. *Aen.* 7, 550 “*accendamque animos insani Martis amore*” (una proposta di Alletto che Giunone respinge). Sugli ordini di Giunone e

Il rapporto antifrastico con il modello virgiliano (con le profezie e la loro funzione teleologica) si palesa nell'“ordine profetico” della *Discordia* a Pompeo, v. 293 “*Epidamni moenia quaere*”, ripresa di *Aen.* 2, 294 “*bis [scil. i Penati] moenia quaere*”. Nell'*Eneide* l'imperativo di Ettore accende la speranza che la distruzione di Troia troverà un senso nel futuro, è funzionale alla realizzazione di un fine più alto, ovvero la fondazione di Roma. Pompeo, invece, viene incitato a partecipare alla lotta fratricida e alla catastrofe ultima della potenza romana¹⁵⁸. In questo movimento antifrastico si percepisce un chiaro influsso di Lucano. Come anticipato a proposito delle parole della Fortuna, anche gli ordini della *Discordia* evocano i diversi momenti profetici di *Pharsalia* 1 e, in particolare, si legano strutturalmente alla profezia della matrona che chiude il libro¹⁵⁹. Inoltre, il lapidario annuncio della (morte e) divinizzazione di Cesare (v. 290 “*tu, dive*”) richiama in modo sintetico (ma pregnante) l'apoteosi caldeggiata da Giove nel suo discorso profetico in chiusura delle *Metamorfosi*, ove pure la narrazione si ferma alle soglie della guerra civile, preannunciata dall'apparato divino¹⁶⁰.

Il contributo di Ovidio e più precisamente delle personificazioni ovidiane traspare anche nella presentazione del mostro (vv. 271-277):

*intremuere tubae, ac scisso Discordia crine
extulit ad superos Stygium caput. huius in ore
concretus sanguis, contusaeque lumina flebant,
stabant aerati scabra rubigine dentes,
tabo lingua fluens, obsessa draconibus ora,*

sulla loro rivisitazione nel colloquio Dite-Fortuna cfr. § 1.1 in questo capitolo.

158 Connors 1998, 135ss., Rimell 2002, 77-78. Questa “dissacrazione” della profezia di Ettore è coerente con lo scenario senza speranza della *Troiae halosis* (vd. *supra* pp. 129-131).

159 Cfr. cap. 2 §§ 3 e 6.

160 Sul modello di *Met.* 15 vd. cap. 2 §§ 1-3. Sulle interpretazioni (e sull'ambiguità) di questa apostrofe a Cesare nel *Bellum* vd. *infra* pp. 222-223. Il vocativo che la Discordia rivolge al generale (v. 290 *quid porro tu, dive, tuis cunctaris in armis?*) potrebbe riecheggiare la preghiera lucreziana a Venere-*Philia*, progenitrice degli Eneadi (e di Cesare), perché plachi Marte-*Neikos*: Lucr. 1, 38-39 *hunc [scil. Marte] tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super [...]*. Nell'*epos* sovvertito della guerra fratricida, la richiesta di pace per Roma, condizione necessaria per l'attività poetica, viene distorta in un invito della Discordia al *bellum civile*.

*atque inter torto laceratam pectore vestem
sanguineam tremula quatiebat lampada dextra.*

Come suggerito da Harrison, la caratterizzazione della Discordia ha un debito nei confronti della dettagliata e grottesca fisicità allegorica di *Fames* e *Invidia*¹⁶¹. Quanto detto sopra su questo tema trova conferma nella descrizione del demone infernale, che include e accentua i ben più sintetici ritratti dei mostri virgiliani ed enfatizza la “mediopassività” tipica delle personificazioni ovidiane: ai caratteri furiali/infernali sono mescolati tratti afferenti all’area semantica della “scissione”, della sofferenza e del lutto¹⁶².

161 Harrison 2003 cita due reminiscenze puntuali (anche su questa base propone l’attraente congettura *arrosi* per il trádito *irati / aerati*): v. 274 *stabant irati scabra rubigine dentes* – Ovid. *Met.* 2, 776 *livent rubigine dentes*; 8, 802 *scabrae rubigine fauces* (*scabra rubigine* richiama anche significativamente Verg. *Georg.* 1, 495 *exesa inveniet scabra robigine pila*). A queste sono da aggiungere v. 275 *tabo lingua fluens* – Ovid. *Met.* 2, 777 *lingua est suffusa veneno*; forse anche vv. 272-273 *huius in ore / concretus sanguis* – Ovid. *Met.* 2, 775 e 8, 801 *pallor in ore*. Al di là delle allusioni puntuali, tutta la descrizione appare strutturata secondo il modello ovidiano. Probabile che Ennio descrivesse proprio la Discordia in *Ann.* 220-221 *S. corpore tartarino prognata Paluda virago, / cui par imber et ignis, spiritus et gravis terra*. Dal confronto con questo passo (molto “*empedocleo*”) risalta ancor più la vicinanza con la fisicità allegorica delle personificazioni ovidiane. Cfr. Hardie 2009, 99ss. e 228 sulla Discordia del *Bellum*.

162 La torcia del v. 277 *sanguineam tremula quatiebat lampada dextra* è comune tratto furiale, ma importante è la trafilatura in cui si inserisce Petronio: Verg. *Aen.* 8, 703 *quam [scil. Discordia] cum sanguineo sequitur Bellona flagello*, Sen. *De ira* 2, 35, 4 *sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum*, Lucan. 7, 568 [Cesare] *sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum* (cfr. Lanzarone 2016 *ad loc.* per la complessa questione dei rapporti fra questi testi). Gli *ora* insanguinati (vv. 272-273) potrebbero avere un rapporto diretto con il Ciclope di Ovidio (*Met.* 14, 201 *humano concretam sanguine barbam*). Altro tipico tratto furiale è il crine serpentino di v. 275, pure ispirato a un mostro ovidiano, Medusa: Ovid. *Met.* 4, 771 [Medusa] *crinita draconibus ora*. In Verg. *Aen.* 6, 280-281 *Discordia demens / vipereum crinem vittis innexa cruentis* si enfatizza il “legame”, nel petroniano *scisso crine* (v. 271) la “divisione” (già in Virgilio, come nota Thome 1993, 258, c’è «das Haarbindenmotiv [...] ganz ‘Discordia-adäquat’ umgestaltet»). L’enfasi sulla “scissione” (v. 271 *scisso...crine*, v. 276 *laceratam...vestem*) è simbolo per eccellenza della *discordia* (Verg. *Aen.* 8, 702 *scissa gaudens vadit Discordia palla*; Fernandelli 1999, 25 n. 10), ma richiama anche il lutto (Verg. *Aen.* 9, 478 *scissa comam*; 12, 609 *scissa veste*). Secondo la maggior parte dei commentatori *tortus* in v. 276 *inter torto laceratam pectore vestem* significa “avvolto” e si tratterebbe di enallage (ad essere *torta* è la veste: OLD 2). Non

Come rilevato da Skutsch, senz'altro Petronio è consapevole che Virgilio sta riprendendo Ennio e propone una sorta di ritorno alla Discordia enniana. L'operazione allusiva messa in atto nel *Bellum* si può però meglio specificare sulla base di quanto detto. Petronio sembra voler “smontare” proprio l'elemento portante della rielaborazione virgiliana del modello enniano. In *Aen.* 7 Giunone, divinità olimpica, alla richiesta di Alletto di espandere il conflitto, ricaccia il demone negli Inferi, per timore che Giove si accorga della sua presenza, e apre lei stessa le porte della Guerra, usurpando il ruolo che in Ennio era attribuito alla *Discordia*¹⁶³. In *Aen.* 1, nella profezia di Giove, il *Furor* (un altro doppio di Discordia) viene incatenato nel tempio di Giano. In Petronio entra in scena proprio la *Discordia* a riappropriarsi della parte che le compete: tale “ritorno alla Discordia” significa anche e soprattutto liberare il mostro da quei vincoli (fisici, gerarchici e ideologici) in cui Virgilio l'aveva ingabbiata e da cui Ovidio aveva incominciato a emanciparla – un processo di “liberazione” che viene icasticamente rappresentato nell'altro grande protagonista del finale del poemetto, il *Furor* petroniano.

escluderei però un'allusione alla “tortura” a cui sono sottoposti il petto e le altre parti del corpo nelle manifestazioni del lutto: cfr. ad es. (anche per la clausola) Ovid. *Met.* 9, 636-637 *a pectore vestem / diripuit planxitque suos furibunda lacertos*; 11, 681-682 *laniatque a pectore vestes / pectoraque ipsa ferit*.

- 163 Enn. *Ann.* 225-226 S. *postquam Discordia taetra / Belli ferratos postes portasque refregit* – Verg. *Aen.* 7, 620-622 *tum regina deum caelo delapsa morantis / impulit ipsa manu portas, et cardine verso / Belli ferratos rumpit Saturnia postis*. La proposta dell'Alletto virgiliana (Verg. *Aen.* 7, 545-551) travalica i limiti delle sue competenze e Giunone le risponde “per le rime”: Verg. *Aen.* 7, 557-560 *“te super aetherias errare licentius auras / haud pater ille velit, summi regnator Olympi. / cede locis. ego, si qua super fortuna laborum est, / ipsa regam”*. Metaletterariamente tale proposta rappresenta il desiderio di Alletto di replicare le gesta della sua “madre intertestuale”, la Discordia enniana, che apre le porte della Guerra. Cfr. Skutsch 1985, 393 (sul rapporto della Discordia di Ennio con Alletto, Giunone e il *Furor* virgiliani), Hershkowitz 1998, 102ss. (con n. 105) e Goldschmidt 2013, 137-139.

4. *Finem civili faciat Discordia bello*

Il racconto del *Bellum civile* di Petronio si limita alle premesse del conflitto: si chiude con “la fine dell’inizio” di un *belli civilis ingens opus* ovvero “l’inizio della fine” di Roma (in ogni caso un non-finale). Questa constatazione non va intesa, come talvolta si fa, in senso svalutativo, al di là dei tratti caricaturali e ironici, in cui senz’altro va annoverata anche la brusca chiusa del poemetto. Non c’è solo il rapporto strutturale con la narrazione di *Pharsalia* 1¹⁶⁴. Soprattutto, questo racconto che si ferma per così dire *in limine* comporta un gioco sofisticato su inizio e fine/*telos* dell’*epos* (e della guerra civile), sulle sue movenze incipitarie e sui suoi meccanismi di chiusura. Il finale del poemetto rappresenta, inevitabilmente, un coronamento di tale gioco.

L’epillio è presentato come un *impetus* mancante dell’*ultima manus*, ma la chiusura del suo orizzonte narrativo con l’epigrammatico *factum est in terris quicquid Discordia iussit* appare certo perfettamente coerente con il quadro tracciato fino a questo punto: la Discordia della guerra civile si appropria del *telos* della storia, della narrazione epica e della scrittura stessa del poema, con una radicale problematizzazione della teleologia virgiliana e con qualche ripercussione sulla possibilità stessa di un *finis* (per il/un *belli civilis ingens opus*) e sul senso della mancanza di *ultima manus* (118, 6), del *laborare in fine* (115, 4). A questo proposito Connors commenta¹⁶⁵:

We must note that Eumolpus’ composition was not interrupted by the shipwreck, but by the intractability of the poem itself. This story of *Discordia* at Rome, the *Bellum civile*, resists its end. [...] There is no Virgilian grandeur and, when *Discordia* finally appropriates the narrative of the war, there is no *telos*

164 Da segnalare il confronto con la *Troiae halosis* proposto da Gioseffi 2011, 32 n. 46: «È significativo che anche il *Bellum civile* si fermi sulla stessa soglia della narrazione». Anche nella *Troiae halosis* sono raccontati solo le premesse e i segni premonitori dell’inevitabile catastrofe.

165 Connors 1989, 158 (che intitola significativamente l’ultimo capitolo della sua dissertazione “The *Bellum civile* ends and civil war begins”). Qualche spunto interessante su *Discordia* (petroniana e non solo) e teleologia virgiliana in Breed–Damon–Rossi 2010, 4–8.

either. [...] Writing in a chaotic and dangerous world, having seen what Nero did to Lucan, Petronius resists Virgilian teleology, and the *Bellum Civile* resists its end: *laborat carmen in fine*.

Sono osservazioni molto stimolanti, non da ultimo per le loro implicazioni sul rapporto del *Bellum* con la morte di Lucano, con l'incompiutezza della *Pharsalia* e degli altri grandi poemi epici, *Eneide* e *Metamorfosi* – un tema importante, a cui la studiosa ha dato un contributo fondamentale¹⁶⁶. La considerazione di Connors spinge a un'ulteriore riflessione sul nesso fra *discordia* e *finis* in Virgilio (segnatamente nel suo apparato divino) e Lucano, riconsiderando in quest'ottica quanto emerso finora a livello di dinamiche intertestuali¹⁶⁷.

Nell'*Eneide* è Giove il dio del *finis*, mentre Giunone è associata agli inizi: il *furor*, la *discordia* che la dea scatena si oppongono al raggiungimento della fine narrativa e resistono al *telos* caldeggiato dal padre degli dèi (la chiusura del tempio di Giano, l'imprigionamento del *Furor-Discordia* e l'*imperium sine fine*

166 Connors 1994, Connors 1998, 138-141. Sul tema cfr. anche Carmignani 2011 e Habermehl (vol. 1) xxxi («Wie Lukans Epos bleibt sein [*scil.* di Eumolpo] Lied unvollendet, weil unvollendbar: ihr beider Gegenstand, die Geburt einer chaotischen Welt, kann nur ins Chaos münden»). Sull'ultimo verso del *Bellum* Cucchiarelli 1998, 138 n. 36 nota: «Non sorprenderà, allora, che nell'opera 'incompiuta' (almeno temporaneamente) di Eumolpo ci sia anche quasi l'analogo di un *tibicen* virgiliano: l'ultimo esametro, *factum est in terris, quicquid Discordia iussit* (295), sembra concludere un po' troppo frettolosamente il poema, ha il sapore di un appunto provvisorio, che denuncia la volontà di tornarci ancora». Si tratta di una considerazione molto acuta, che però non deve a mio parere portare a sopravvalutare l'idea di una possibile "continuazione" del *Bellum*: proprio questo verso finale, in effetti, sembra sancire una sorta di definitivo "trionfo del caos e della Discordia", su cui si chiude l'orizzonte narrativo e teologico del poemetto. Su un'ipotetica continuazione del poemetto (con un ruolo attivo di Giove) cfr. *supra* pp. 123-124.

167 In generale sul tema della "chiusura epica" cfr. Hardie 1993 (cap. 1), Hardie 1997a, Zissos 2019, Pontiggia 2020. Importante ovviamente la non-chiusura delle *Metamorfosi* (pure mancanti dell'*ultima manus*): cfr. Barchiesi 1997a (anche sui *Fasti*) e Walde 2005, XII (con confronto con il non-finito lucaneo). Sulla "negazione della chiusura" nelle tragedie senecane cfr. Schiesaro 2003, 65-69, 186-191. Utili due raccolte di saggi (Roberts–Dunn–Fowler 1997 e Schmitz–Jöne–Kortmann 2017) in cui è contenuta parte dei lavori qui citati.

dei Romani)¹⁶⁸. Il rapporto fra *discordia* e *finis* trova significativa espressione proprio nel libro decimo, in un'affermazione di Giove dagli evidenti risvolti metapoetici, indicativa dell'*impasse* narrativo in cui dèi e uomini si ritrovano: Verg. *Aen.* 10, 106 "*nec vestra capit discordia finem*"¹⁶⁹. Da questo punto di vista, l'esplosione del *furor* di Enea alla fine del poema rappresenta una non-chiusura, gravida di conseguenze anche per l'*epos* successivo¹⁷⁰. L'ordine di Giove, che manda dal cielo una Dira e porta dunque alla (problematica) chiusa del poema, corre parallelo a quello di Giunone, che scatena Alletto aprendo le ostilità nel libro settimo: Verg. *Aen.* 12, 854 [...] *Iuppiter inque omen Iuturnae occurrere iussit* (e 877 *iussa superba*) – 7, 428 (Alletto sotto le sembianze di Calybe) "*ipsa palam farì omnipotens Saturnia iussit*"¹⁷¹.

Nel *Bellum* la furente Discordia si prende la scena e marca a sua volta una (ancor più evidente) non-fine. Sia nell'*Eneide* che in Petronio è un ordine divino a portare allo scontro (fratricida) finale e, insieme, alla non-chiusura della narrazione. La sovrapposizione (la sovrapponibilità?) fra Giove, Giunone, Alletto e Discordia è però nel *Bellum* fenomeno pervasivo e spinge il paradosso all'estremo. Come abbiamo visto, cruciale è l'imitazione combinatoria delle scene divine di *Aen.* 1, *Aen.* 7 e *Aen.* 10: la Discordia petroniana si riappropria delle sue prerogative (enniane), di cui è stata "defraudata" dalla Giunone virgiliana, e usurpa il ruolo di Giove, che cerca di porre un freno alla *discordia* e al *furor* provocati dalla moglie e dalle forze infernali. Il *Bellum civile* di Eumolpo si trova così sospeso in un paradossale limbo narrativo, proprio perché la Discordia – una figura epica che, per sua natura, inizia, scatena, *non capit finem* – si impossessa prepotentemente del *finis* della narrazione epica stessa.

168 Feeney 1991, 137-138, Hershkowitz 1998, 106-112, Fowler 1998.

169 Hershkowitz 1998, 107: «Jupiter seems to jettison his closural claims, assigning to the goddesses the responsibility for reaching an end and, specifically, for the failure of the imposition of closure».

170 Cfr. Quint 1993, 19-96 *passim*, Hardie 1993, 12-13, Hardie 1997a, Tarrant 2012, 16-30, Pontiggia 2020, 74-75.

171 La chiusa *Saturnia iussit* è forse riecheggiata nel *Discordia iussit* petroniano. Nella ripresa di Enn. *Ann.* 225-226 S. in Verg. *Aen.* 7, 620-622 *Discordia* è sostituito dall'assonante *Saturnia*. In Ovid. *Met.* 4, 477 "*facta puta quaecumque inbes*", alluso nel *Bellum*, è la *Saturnia* che dà gli ordini.

Come detto, Connors ha acutamente valorizzato la possibile allusione al finale della *Pharsalia* nel finale del *Bellum civile*, mettendo a fuoco il discorso sul tema dell'incompiutezza, così come su quello dell'"authorship and death", che emerge da questo rapporto¹⁷². Un'indagine sul legame fra *D/discordia* e *finis* nella *Pharsalia* apre a mio parere una via, parallela a quella esplorata da Connors, per inquadrare l'ispirazione lucanea nel brusco finale petroniano e per illuminarne ulteriormente la carica paradossale. Nel suo *epos* incompiuto (comunque si intenda questa incompiutezza), Lucano allude spesso all'idea del *finis* della guerra e dunque della propria opera, talvolta in un rapporto esplicito con la *discordia*¹⁷³. Il narratore della *Pharsalia* si ritrova in conflitto con la materia stessa del racconto epico (la guerra civile, il *furor*, la *discordia*), in sé "indicibile" (*nefas*). Significativamente (e un po' contraddittoriamente) si auspica però che la *discordia* civile e dunque la narrazione non abbiano mai fine, come nella programmatica profezia di Nigidio Figulo: questi annuncia un'epoca di *furor* e si augura che non ci sia un *finis*, perché il termine della guerra civile coinciderà con l'inizio della schiavitù (Lucan. 1, 666-672). Siamo di fronte a un'altra forma di "resistenza" della *discordia* (e dunque dell'*epos* che la racconta) al *finis*, in questo caso motivata ideologicamente: il

172 Lucan. 10, 542-546 *captus sorte loci pendet, dubiusque timeret / optaretne mori, respexit in agmine denso / Scaevam perpetuae meritum iam nomina famae / ad campos, Epidamne, tuos, ubi solus apertis / obsedit muris calcantem moenia Magnum*; cfr. vv. 292-295 "*nescis tu, Magne, tueri / Romanas arces? Epidamni moenia quaere / Thessalicosque sinus humano sanguine tingue*". / *factum est in terris quicquid Discordia iussit*. Connors 1998, 141: «It is within this chain of readings of finished-yet-unfinished, accidental-but-intended, ends that Petronius' positioning of an allusion to Lucan's endless end takes place. Petronius' poem reads Lucan's poem as a text brought to an end by the death of its author». Su "authorship and death" cfr. Connors 1994. Da notare che anche il v. 294 *Thessalicosque sinus humano sanguine tingue* contiene un'altra chiara reminiscenza lucanea: Lucan. 7, 473 (la lancia di Crastino a Farsalo) *primaeque Thessaliam Romano sanguine tinxit* (Cornelissen congettura *Romano* in luogo di *humano* al v. 294 del *Bellum*). Cfr. Connors 1998, 137-138.

173 In generale su *C/concordia-D/discordia* in Lucano vd. Masters 1992, cap. 3, Fantham 2011, cap. 28, Day 2013 (indice s.v. "*Discordia*"), Celotto 2017. Sul *finis* nella *Pharsalia* vd. Masters 1992, 247-259, Dinter 2012, 63-65, Walde 2017, Roche 2019, 243-244, Pontiggia 2020. La positiva "teleologia della discordia" (Lucan. 1, 37-38 *scelera ista nefasque / hac mercede placent*) che appare eccezionalmente nell'elogio di Nerone è tema molto dibattuto (ci ritorneremo nel cap. 4 § 5).

telos che nell'*Eneide* è sancito dall'apparato divino viene rifiutato a favore della causa della *libertas* repubblicana. Nel *Bellum* viene meno tale motivazione ideologica, perché il punto di vista è piuttosto quello della *Discordia* stessa; ma l'aspirazione che troviamo nelle parole di Nigidio Figulo ("la discordia fine a se stessa è meglio di un *finis* augusteo") sembra essere in qualche misura realizzata.

Un altro concetto importante sul rapporto fra *finis* e *discordia* ricorre in *Pharsalia* 5, nel racconto dell'ammutinamento dei soldati di Cesare e in particolare nella preghiera che il narratore rivolge agli dèi a 5, 297-299:

*Sic eat, o superi, quando pietasque fidesque
destituunt moresque malos sperare relictum est:
finem civili faciat discordia bello.*

La *discordia* ritorna come una sorta di alleata del narratore-poeta, questa volta, però, non per la sua capacità di prolungare all'infinito la guerra, bensì perché in grado di porre fine alla stessa. Fallita la Concordia nel libro quarto (nell'episodio di Ilerda), solo la discordia può costituire un *finis* – ovvero un'altra non-fine della *discordia*¹⁷⁴. Ovviamente questa richiesta non ha seguito e la sedizione viene placata: si tratta di una delle possibili "false fini" che Lucano lascia balenare per poi negarle recisamente. M. Leigh ha interpretato con acume questi versi in prospettiva metaletteraria: si parlerebbe non solo di un'ipotetica fine della guerra civile come evento storico, ma anche di un possibile *finis* dell'opera (*Pharsalia/Bellum civile*), del *bellum civile* come oggetto

174 Una *Concordia* personificata viene esplicitamente apostrofata in Lucan. 4, 189-191 – una suggestione che induce a "personificare" anche la *discordia* di 5, 299. Sottesi alla sentenza lucanea ci sono i modi di dire che riguardano "la fine della discordia" (*discordiam finire* Liv. 42, 5, 11, Curt. 10, 8, 14; *finis*: Cic. *Har. resp.* 46; Sall. *Or. Macri* 17, *Hist. Frg.* 1, 11; Liv. 3, 67, 10; ulteriori esempi nel TLL s.v. *discordia*). Lo scontro "fratricida" fra Asclito ed Encolpio si conclude quando il primo decide di *imponere finem discordiae* (Petron. 80, 5 *inhibuimus ferrum post has preces, et prior Asclytos "ego" inquit "finem discordiae imponam"*; unica altra attestazione del termine *discordia* nel *Satyricon* oltre a 43, 3 *discordia, non homo*). Su questa *sententia* lucanea cfr. anche Barrett 1979, *ad loc.*, Rudich 1997, 138, Leigh 1997, 174-176, Narducci 2002, 99-110, Wiener 2006, 268, Breed-Damon-Rossi 2010, 7, Fantham 2011, 507-511, Gladhill 2016, 178-179.

del racconto epico di Lucano. Considerato il rapporto “conflittuale” della *Discordia* enniana e delle sue discendenti (Alletto, Giunone) con il *finis* narrativo dell’epica, è palese il paradosso: nel mondo alla rovescia della guerra civile e dell’*epos* lucaneo toccherebbe proprio a questa figura il compito di chiudere la narrazione epica¹⁷⁵.

È assai probabile che nel *finis* del *Bellum civile* del *Satyricon* (v. 295 *factum est in terris quicquid Discordia iussit*) si voglia alludere anche a Lucan. 5, 299 (*finem civili faciat discordia bello*). Il verso lucaneo fonde due importanti passi virgiliani sul tema della *discordia* e del fine-inizio narrativo, *Aen.* 7, 545 “*en perfecta tibi bello discordia trist?*” e *Aen.* 10, 106 “*nec vestra capit discordia finem*”. Come anticipato nel paragrafo precedente, Petronio riprende *Aen.* 7, 545 così come l’intermediazione della Tisifone ovidiana (Ovid. *Met.* 4, 477 “*facta puta quaecumque iubes*”). Certo nel poemetto petroniano la situazione narrativa è del tutto diversa rispetto a Lucano (non si parla di ammutinamenti), ma difficilmente l’autore potrebbe ignorare questa rivisitazione delle parole di Alletto nella *Pharsalia*, con le ripercussioni metapoetiche ben delineate da Leigh. Se, come credo, Petronio è consapevole di questo intreccio intertestuale, è possibile che il peculiare *finis* del poemetto si ispiri proprio a questo verso del poema di Lucano e intenda “oggettivarne” il paradosso: la *Discordia facit finem* al *Bellum civile* di Eumolpo¹⁷⁶. Come nota Gladhill, sembra che a 5, 299, simbolicamente, «Lucan turns to *Discordia*, just as Juno turns to Allecto», con

175 Leigh 1997, 175: «When we know that, for the Romans of this period, Concordia was taken as the stable alternative to the insecure and potentially vicious cessation of Pax, that is as a genuine ending, we can see quite how perverse it is for Lucan to seek a conclusion to the civil war, to his Civil War, in its absolute antithesis, the figure of violent beginnings, *Discordia*. In this sense Lucan’s appeal to discord in Book 5 is doubly reflexive, operating on the level both of political theory and of literary composition» (cfr. anche pp. 71-72). A proposito della *Discordia* come marker dell’«end of the beginning», Leigh cita anche la *Discordia* petroniana accomunandola a quella enniana e all’Alletto virgiliana, non notando, però, che in Petronio il mostro segna non solo l’inizio della guerra, ma anche la fine del poema (e dunque della vicenda narrata).

176 Al di là del bisticcio che qui propongo, il titolo *Bellum civile* per il poemetto petroniano è ovviamente una convenzione moderna. Per il titolo del poema lucaneo si tenga presente la preferenza accordata da molti studiosi a *Pharsalia* (cfr. *supra* p. IX n. 1; Leigh 1997, 74 n. 72).

la (vana e paradossale) preghiera di porre fine alla guerra e al suo *epos*¹⁷⁷. Esattamente (e inevitabilmente) questo si ritrova a fare Eumolpo per *facere finem* al suo poema sulla guerra civile, in cui personificazioni e demoni infernali furenti (gli unici “alleati” rimasti al *poeta furens* del *Satyricon*) si appropriano della scena, raccontano il *bellum civile* dal loro punto di vista e dirigono la narrazione epica¹⁷⁸.

5. Gli dèi dopo la *Pharsalia*: il *Bellum civile* di Petronio e l'epica flavia

On the one hand, the gods are becoming more and more like mere personifications; on the other, the personifications are beginning to trespass farther and farther beyond the boundaries which Johnson assigns them.¹⁷⁹

[...] the gods must yield not only to the Furies, who usurp their epic patterns of behaviour, but also to an array of personifications and allegorical constructs, who come into their own as alternative vehicles for the depiction of human action. [...] The space vacated by the gods is occupied by the allegorical personifications, and by the forces of the underworld, who are themselves markedly allegorical in nature.¹⁸⁰

Le due affermazioni sopra riportate potrebbero fungere da conclusione per questo capitolo, sintetizzando in modo efficace alcuni punti-chiave del nostro percorso sulla marginalizzazione dell'Olimpo, sul dominio delle forze infernali e sulla funzione delle personificazioni e dell'allegoria nel *Bellum*.

177 Gladhill 2016, 179.

178 Da considerare in questo senso anche l'importante snodo dei vv. 58-60 del *Bellum*, dove il furore della guerra civile si configura come unica “soluzione” dell'irrimediabile crisi morale, senza che per questo si prefiguri un vero *telos* salutare dopo e oltre il *furor*: *mutatis mutandis*, anche qui si tratta, paradossalmente, di *malos mores sperare* (su cui cfr. Wiener 2006, 268), con *Furor* e *Discordia* come *finis*. Cfr. cap. 2 § 6.

179 Lewis 1936, 50.

180 Feeney 1991, 364; 376.

Lewis e Feeney non si riferiscono però al poemetto di Eumolpo, ma stanno commentando quelli che loro considerano gli aspetti più innovativi e originali dell'apparato divino della *Tebaide*. L'affinità del *Bellum* con Stazio, affrontata di norma in modo alquanto superficiale, spesso con l'unico fine di dimostrare una dipendenza di Petronio dall'epica di età flavia¹⁸¹, merita qualche riflessione.

Si tratta, come spesso si sostiene, di una «purely conservative reaction»¹⁸² a Lucano che accomuna Eumolpo e Stazio? Certo nessuno dei poemi epici postlucanei a noi pervenuti ripropone *in toto* la rimozione del tradizionale *Götterapparat* propria della *Pharsalia*, ma è una grave semplificazione definire “purely conservative” l'apparato divino di Stazio – così come quello di Eumolpo. Almeno a partire dagli studi di Feeney, che ha rigettato i pregiudizi a lungo gravati sull'opera staziana, il *Götterapparat* della *Tebaide* non viene più considerato come “tradizionalista” o “convenzionale” in senso deteriore, proprio nella misura in cui il poeta, come Eumolpo, dà un volto agli dèi di una guerra civile, assorbendo la rivoluzione di Lucano (efficace la formula di Criado: “antivirgilianismo di un classicista”¹⁸³). Eumolpo e Stazio, in forme e modi diversi, reagiscono alla *Pharsalia* con un armamentario più tradizionale, ma la loro soluzione non sembra essere un rifiuto di Lucano *tout court*, bensì un compromesso che della rivoluzione lucanea reca traccia evidente¹⁸⁴. Dopo

181 Ripoll 2002, 177-178, Flobert 2006. Vd. cap. 1 § 3.2.

182 Sullivan 1968, 183.

183 Criado 2000 (sulle personificazioni in part. pp. 110-132). Vd. già Vessey 1973, 75, che, a riguardo, impiega proprio l'espressione *deorum ministeria*: «She [Tisifone] has been allegorised in a manner often found in the *Thebaid*. In this, Statius has moved away from Virgil. Lucan had discarded all divine machinery in the *Bellum civile*, so that the conflict rested on man, passion and fate. Statius had to restore the 'deorum ministeria' in his mythological epic, but Lucan's heritage is apparent in his process of allegorisation applied to his deities, as well as in his use of abstract personifications like *Pietas* and *Virtus*». Fondamentale il capitolo staziano in Feeney 1991 (che, fra l'altro, critica efficacemente l'interpretazione stoicizzante di Vessey). Sul rapporto fra apparato divino staziano e lucaneo cfr. anche Ripoll 1998, 304-305, Franchet d'Espèrey 1999, 363-368, Delarue 2000, 280-282, il già citato studio di Criado 2000, *passim*, Bessone 2011, 54-55 e *passim*.

184 Su questo insiste anche Ripoll 2002, che però interpreta il *Bellum* (a mio parere in modo non del tutto persuasivo) come una critica a tale “ibridismo” da parte del classicista Petronio.

Lucano, il conflitto fratricida non si può “spiegare” per mezzo delle tradizionali divinità: queste, per quanto presenti, vengono marginalizzate e ridotte quasi all’impotenza; si cercano risorse altrove, al di fuori dell’Olimpo, nelle forze inferie e nelle personificazioni, e, per questo tramite, si assegna una carica sempre più esplicitamente allegorica agli dèi epici.

La somiglianza fra la *Tebaide* e il poemetto di Eumolpo non significa (e non può significare) una piena coincidenza. La fisionomia dell’apparato divino staziano si evolve in modo sorprendente col dipanarsi del poema, fino ad arrivare a una vera e propria svolta nel finale, con il “ritiro” dell’Olimpo. Anche a causa del suo breve respiro, il *Bellum* non ha certo la complessità (per così dire, teorica e pratica) della *Tebaide*. Nel gioco narrativo del *Satyricon*, l’autore-Petronio sembra voler fornire un concentrato di elementi “estremi” e “anti-convenzionali”, quasi a smentire certe pretese classicistiche del suo personaggio Eumolpo e a rimarcare la sua continuità con Lucano (vedi la sostanziale rimozione dell’Olimpo). In Stazio gli dèi tradizionali prendono la parola e hanno uno spazio significativo; le personificazioni (*Virtus* nel decimo libro, *Pietas* nell’undicesimo) si relazionano direttamente con gli umani, al contrario di quanto accade nel *Bellum* – una mancanza di comunicazione fra uomo e dio che pure è sintomatica dell’evoluzione della figura dell’eroe epico dopo la *Pharsalia*. Se però si considera una “scena-limite”, alle soglie della catastrofe, quale il diverbio fra Tisifone e *Pietas* nell’undicesimo libro della *Tebaide*, si possono riconoscere alcuni meccanismi del tutto affini al poemetto petroniano: mentre l’apparato divino tradizionale si ritira ed è sostanzialmente assente, si confrontano una divinità infernale e una personificazione allegorica (entrambe espressione di punti di vista alternativi all’Olimpo) in un duello che intrattiene un pregnante rapporto simbolico con la vicenda umana narrata nel poema¹⁸⁵.

Alcuni studiosi staziani hanno suggerito che il poeta della *Tebaide* potrebbe aver attinto almeno qualche spunto proprio dal *Bellum*, segnatamente nel più volte citato episodio che coinvolge Plutone all’inizio del libro ottavo¹⁸⁶.

185 Ganiban 2007, 170ss. con bibliografia.

186 Così Venini 1968, 137s., Dewar 1991, 88, Taisne 1994, 307 e 362-363 n. 14, Criado 2000, 81; *contra* Bennardo 2010, xvii-xviii, che pone l’accento sulla fonte comune virgiliana (Nettuno respinge Eolo in *Aen.* 1); nessun cenno a riguardo in Augoustakis 2016 (una re-

Qui viene presentato un dio dei morti dai tratti “satanici” che reagisce all’invasione del proprio regno, con una chiara messa in discussione dei rapporti di forza dell’apparato divino tradizionale¹⁸⁷. D’altra parte, diversi sostenitori di una datazione bassa del *Satyricon*, obiettano che Stazio non potrebbe imitare il “comico Eumolpo”; lo stesso varrebbe per Silio e la sua scena alpina¹⁸⁸.

A mio parere non si può escludere categoricamente che Stazio abbia tratto in qualche misura ispirazione dal Dite petroniano. Il poemetto del *Satyricon*, molto bistrattato dai critici d’oggi, non doveva tutto sommato suonare tanto diverso da (o, almeno, peggiore di) altri *impetus* da sala di recitazione e poteva attirare l’attenzione proprio per il contesto di riflessione retorico-letteraria in cui era inserito nel *Satyricon*, che senz’altro toccava alcuni punti caldi del dibattito sull’*epos* dopo Lucano¹⁸⁹. È possibile, inoltre, che il *Bellum* e al-

tidenza indicativa della scarsa attenzione per lo “strano *epos*” petroniano).

- 187 Rispetto alla *Tebaide*, nel *Bellum* tale messa in discussione avviene in modo diverso (ma non meno radicale), imperniata com’è sulla paradossale interazione fra Dite, l’onnipotente Fortuna e il *fulgur* dei vv. 122-123 (al contrario del Plutone staziano, il personaggio petroniano non sembra esprimere ostilità o senso di rivalsa nei confronti di Giove): vd. cap. 2 § 5.
- 188 Vd. ad es. già Martin 1975, 221-222 per Silio. Ripoll 2002, 174-175, pur ponendosi il problema, non nega la possibilità di un influsso di Petronio su Stazio. Secondo la sua ricostruzione, il *Bellum* risalirebbe agli inizi degli anni 80, dopo la pubblicazione dei primi libri di *Punica* e *Tebaide*: sarebbe quindi influenzato da questi e potrebbe aver influenzato a sua volta il seguito di queste due opere (vd. Plutone in *Theb.* 8).
- 189 Cfr. l’acuta osservazione di Schetter 1960, 28-29: «Das *Bellum Civile* des Petron dürfte zumindest für die theoretische Diskussion einen wichtigen Beitrag dargestellt haben, der auch für den Dichter der *Thebais* nicht ohne Folgen gewesen zu sein scheint». Gärtner 2009 postula un’imitazione di un passo della *Troiae balosis* in Stazio. Daviault 2001, 334-335, in polemica con Martin, non esclude che Silio possa aver imitato il *Bellum*. Sulla posizione un po’ artificiosa (ma certo stimolante) di Ripoll vd. nota precedente. In questo contesto va citato il famoso emistichio petroniano che Stazio potrebbe riecheggiare *verbatim*: fr. 28 Müller v. 1 *primus in orbe deos fecit timor* – Stat. *Theb.* 3, 661 (sul problema dell’imitazione e della datazione cfr. almeno Rose 1971, 5 e Sommariva 2004, 20 n. 2; inverte il rapporto Flobert 2006). Va ricordato infine *ingeniosa gula est*, emistichio del *Bellum* (v. 33) che ricorre anche in Marziale (Mart. *Epigr.* 13, 62, 2; si tratterebbe di espressione proverbiale secondo Sullivan 1991, 111 n. 62 e Guido; sul rapporto fra Petronio e Marziale, e in part. lo Zoilo-Malchio di Mart. 3, 82, e sulla questione cronologica cfr. Martin

tre poesie del *Satyricon* abbiano avuto una circolazione e una fruizione separata dal contesto comico che tanto turba diversi critici – anche se credo si tenda un po' troppo a sottovalutare gli spunti di serietà che, in fondo, esso contiene. Bisogna considerare la capacità petroniana di cogliere, sintetizzare e, come detto, estremizzare alcuni aspetti essenziali dell'epica del suo tempo (non solo lucanea) e, insieme, delle prime reazioni all'*epos* lucaneo (forse anche sotto forma di piccoli “abbozzi epici”, come l'*impetus* di Eumolpo)¹⁹⁰. Il *Bellum*, in modo radicale e caricaturale, si rifà a una tendenza dell'*epos* latino che valorizza il protagonismo di personificazioni e forze infernali, problematizzando e ridimensionando il tradizionale *Götterapparat*, e che trova sviluppo anche nella risposta staziana a Lucano – una tendenza in atto già prima della *Pharsalia*, ma che senz'altro sulla scia di quest'ultima riceve nuova linfa e nuovo significato¹⁹¹. In un siffatto contesto, il poemetto petroniano poteva an-

2000, Martin 2006, Salanitro 2007, Fusi 2008).

190 Cfr. ad es. La Penna 1978, 572 che definisce il *Bellum civile* come riproduzione mimetica di «un esempio del gusto dei primi antilucanei» (così anche, ad es., Soverini 1985, 65-66). A questo riguardo, se si adotta datazione neroniana, bisogna però tener presente il lasso di tempo relativamente breve fra la scrittura/circolazione della *Pharsalia* (così come le possibili “reazioni” ad essa) e la stesura di *Sat.* 118 e del *Bellum* (vd. cap. 1 § 3.1). Certo Petronio sembra voler suggerire come certi “esperimenti” che vorrebbero rispondere classicisticamente alla *Pharsalia* siano in realtà da essa profondamente influenzati.

191 Nell'indagine sul *Bellum* svolta in questo e nel precedente capitolo ho cercato di ricostruire tale tendenza principalmente sulla base di Virgilio, Ovidio e Lucano (ma anche di Seneca tragico) sino ad arrivare al confronto con i flavi. Lo stato frammentario dell'*epos* di età imperiale (prelucaneo e neroniano) e di età tardo-repubblicana non permette di avanzare ipotesi in questo senso (vd. l'utile rassegna di Feeney 1991, 267-269, che riconosce «great gaps in our knowledge»; cfr. anche Nethercut 2019, 199-201). Impossibile determinare come e in che misura, nell'*epos* perduto, il *Götterapparat* olimpico (con la sua funzione ideologica e teleologica) potesse essere problematizzato attraverso figure eccentriche come personificazioni allegoriche e forze infernali (in modo simile al *Bellum* e a Stazio? Magari anche con l'impiego di Plutone in persona?). Tale problema ricostruttivo può essere in buona sostanza accantonato da chi colloca il *Satyricon* dopo l'epica flavia (Ripoll 2002 suggerisce di valorizzare anche i poemi perduti sul *Bellum Capitolinum* di Papinio e Domiziano). Una simile questione di metodo si pone anche per la cosiddetta rimozione dell'apparato divino nella *Pharsalia*: Feeney 1991, 269 nota (a mio parere a ragione) che «the ancient debate about Lucan [ivi compreso *Sat.* 118 e *Bellum civile*] appears to make more sense if he was swimming against, rather than with, the tide»; ben più cauta a

che assumere un interessante valore di “esemplarità” agli occhi dell’epica successiva, come rappresentazione estrema ed emblematica della crisi dell’*epos* tradizionale dopo Lucano. In quest’ottica la possibilità di un’imitazione (Stazio imita Petronio) sarebbe un’idea tutt’altro che peregrina e troverebbe anzi un serio fondamento.

Talvolta si riconosce in Silio un «real-life Eumolpus» (sia fra i sostenitori di una collocazione neroniana del *Satyricon* sia fra quelli di una datazione bassa e dell’idea del *Bellum* come parodia dei *Punica*)¹⁹². In quanto autore di un *epos* storico provvisto di un apparato divino tradizionale egli è espressione di quella “conservative reaction” a cui, secondo l’opinione vulgata, afferirebbero anche l’esperimento epico del *Satyricon* e l’*ars poetica* di *Sat.* 118. Come emerso, l’affinità fra l’*impetus* petroniano e il *Götterapparat* epico staziano appare più stretta. Silio, invece, rappresenta in effetti un indirizzo più conservatore, che mira a rispondere e a “correggere” l’anti-epica di Lucano, con una restaurazione degli dèi della tradizione che ridona alla storia un senso cosmico (e insieme un *telos* positivo) e all’epica la sua funzione celebrativa. Anche nell’indagine del ruolo del divino dei *Punica*, tuttavia, si ritrovano tracce del “lascito lucaneo” e qualche confronto con il *Bellum* risulta particolarmente istruttivo¹⁹³. Meritano una menzione la sostanziale assenza di Giove nei pri-

riguardo Walde 2012, 62 n. 15; sull’esistenza di un’epica (almeno in parte) “lucanea prima di Lucano” possibilista Bramble 1982, 487 (su Cornelio Severo: «It cannot be said with certainty that Cornelius dispensed with the Olympians: but Jupiter would have looked decidedly unhappy in such surroundings»).

192 «Real-life Eumolpus» è definizione di Leigh 2007, 489; cfr. anche Wilson 2013, 16: «Silius Italicus is a dyed-in-the-wool Petronian» (per Wilson il punto di vista di Eumolpo coinciderebbe con quello dell’autore-Petronio: ma, a tacer d’altro, davvero Petronio, così come Silio, si rispecchierebbero *sic et simpliciter* nella “poetica del *furor*” di Eumolpo?). Vd. infine Martin 1975, 223: «Le personnage d’Eumolpe représente Silius Italicus lui-même».

193 Vd. il capitolo siliano in Feeney 1991. Per il rapporto Lucano-Silio cfr. almeno Marks 2010, Schubert 2010, Criado 2013, 196 n. 8, Fucecchi 2020, 67-74. Sull’*epos* mitologico di Valerio Flacco, oltre al corrispondente capitolo di Feeney 1991, cfr. Stover 2012, che sottolinea l’elemento antilucaneo, e Criado 2013, che, per contro, mette a fuoco le affinità con Stazio e le “teodicee problematiche” di Ovidio e Lucano. Vd. in generale i saggi raccolti in Donovan Ginsberg-Krasne 2018 (in cui il *Bellum* petroniano non viene affatto valorizzato). Per discussioni su questo tema devo un ringraziamento a Ludovico Pontiggia, che ha in preparazione un ambizioso lavoro sulla ricezione di Lucano nell’epica fla-

mi due libri dei *Punica* e il suicidio di massa di Sagunto nel finale del secondo libro (un'altra specie di "conflitto fratricida"), con la partecipazione di Tisifone e di una personificazione allegorica, *Fides* (espressione di un punto di vista critico alternativo all'Olimpo, in maniera non dissimile dalla *Pietas* staziana). Va inserita in questa cornice anche la citata scena alpina del terzo libro, con l'Annibale-Titano che, simbolicamente, arriva a sfidare l'Olimpo¹⁹⁴.

In conclusione, anche il confronto con l'epica flavia induce a rigettare facili etichette quali "virgilianismo" o "reazione meramente conservatrice" per l'apparato divino del *Bellum* e ad apprezzarne, per contro, la complessità e, insieme, l'unicità nel quadro dello sviluppo dell'*epos* latino. L'autore-Petronio sembra indicarci il difficile percorso di ricostruzione del *Götterapparat* dopo la *Pharsalia* in generale e sul tema trattato nella *Pharsalia* in particolare. In questo il *Bellum* costituisce un prezioso *specimen* di *epos* postlucaneo, un "saggio epico" denso ed enigmatico, che si inserisce, con grande consapevolezza, in un momento critico dell'evoluzione dell'epica latina e vuole offrire su di esso una riflessione significativa, difficilmente liquidabile con le categorie di "conservatorismo", "fallimento" o "parodia". Come tale, il *Bellum* può (e deve) essere confrontato con l'epica flavia – comunque lo si voglia datare e comunque si intenda un possibile rapporto imitativo¹⁹⁵.

via.

194 In generale, cfr. Feeney 1991, 307-308; sulla complessa interazione fra l'episodio di Sagunto in Silio e le personificazioni staziane cfr. Marks 2013, Walter 2013, Ripoll 2015, 434-436 (ognuno rappresentante di una posizione diversa sulla questione della priorità cronologica fra *Tebaide* e *Punica*); vd. ancora Donovan Ginsberg-Krasne 2018 (in part. Marks 2018 e Bernstein 2018). Sulle personificazioni allegoriche in Silio cfr. Vinchesi 2001, 26-28. Sull'Annibale-Titano vd. cap. 4 § 4.

195 In effetti, interessanti scenari (e finora a mio parere poco esplorati, un po' paradossalmente) si aprono anche considerando l'eventualità in cui sia Petronio ad imitare Stazio e Silio. In tale prospettiva l'autore del *Satyricon* trarrebbe ispirazione da una scena quale quella di *Theb.* 8 con protagonista Plutone, un significativo momento di rovesciamento delle convenzioni epiche, per dare corpo agli "dèi della *Pharsalia*" nel suo *specimen* di *epos* postlucaneo, con un ridimensionamento dell'apparato divino tradizionale per certi versi ancor più drastico rispetto alla *Tebaide* staziana. Allo spunto della scena staziana (in sé alquanto estrema) verrebbe dato così un valore emblematico, a rappresentare la crisi delle forme tradizionali dopo Lucano. Discorso analogo vale per l'ambigua teologia della scena alpina dei *Punica* e per la rappresentazione dell'eroe epico.

Al di là di alcuni tratti caricaturali e del giudizio sulla riuscita o meno del poemetto, l'*impetus* di Eumolpo è influenzato dalla rivoluzione del poeta della *Pharsalia* proprio nella rappresentazione dei suoi dèi, per quanto il personaggio in 118 si esprima in senso conservatore e antilucaneo. Lasciando trasparire, con sottile ironia, questa “contraddizione”, l’“autore nascosto” sembra porre sotto i riflettori il lascito inevitabile del poema di Lucano, perfino nei più strenui sostenitori del “classicismo” e del primato del *Romanus Vergilius*.

CAPITOLO 4

CESARE SULLE ALPI.

L'EROE E IL POETA ALLE PRESE COI SEGNI DEL DIO

1. Un Cesare postlucaneo, un enigma teologico

In questo capitolo ci concentreremo sull'unico personaggio del *Bellum civile* di Petronio che possa aspirare al titolo di eroe, Cesare, e sulla scena che lo vede protagonista, il passaggio delle Alpi.

La preminenza del personaggio risalta ancora di più se si confronta la sezione "cesariana" del poemetto con lo spazio concesso ai suoi avversari politici. Petronio sembra riproporre consapevolmente (ed estremizzare) la peculiare struttura narrativa di *Pharsalia* 1: anche in Lucano, nel racconto della prima fase del conflitto, Pompeo e Catone ricoprono una parte del tutto marginale, al contrario di Cesare.

Nel *Bellum* Pompeo viene liquidato in pochi versi. Vittima della volubilità della Fortuna, ha perso tutta la sua grandezza in una fuga vergognosa (vv. 238-244); *Discordia* invita Pompeo, incapace di difendere Roma, a fuggire (e a combattere) a Durazzo e poi in Tessaglia (vv. 292-294)¹. Qualcosa di simile avviene in *Pharsalia* 1, dove Pompeo compare solo in un emistichio che ne descrive la fuga – ben poca cosa a confronto della funzione narrativa di Cesare che attacca la *patria*².

1 Si ricordi anche l'epitaffio dei vv. 61-66 sulla morte dei triumviri. Yeh 2007, 140 nota che Cesare non nomina esplicitamente l'avversario nel suo discorso (si limita solo alle allusioni dei vv. 165-168).

2 Lucan. 1, 521-522 *danda tamen venia est tantorum danda pavorum: / Pompeio fugiente timent*. Roche 2009 *ad loc.* commenta: «Petr. 123.238-44 is expansive by contrast with the present line». Va rilevato, tuttavia, che la maggior parte dell'espansione messa in atto da Petronio ha evidenti rapporti con la descrizione della fuga da Brindisi in *Pharsalia* 2 (Collignon 1892, 196-197, Kershaw 1991, 559-560): Lucan. 2, 708 *heu pudor, exigua est fugiens victoria Magnus* (la vergogna del Grande che fugge); 2, 725-730 (il capovolgimento della sorte del dominatore del mare); cfr. anche 2, 576-595 (elenco delle imprese di Pompeo). Petronio, nel suo sforzo di imitazione e, insieme, di compressione narrativa, sembra qui fondere due momenti decisivi della fuga di Pompeo, che in Lucano sono anche riecheggiati dal punto di vista intratestuale (cfr. Fantham 1993, 22 e 33: «What was restricted to one brief

In Petronio Catone viene confinato a un fugace riferimento alla sua sconfitta elettorale³ (vv. 45-49):

*pellitur a populo victus Cato; tristior ille est,
qui vicit, fascesque pudet rapuisse Catoni.
[namque – hoc dedecoris populo morumque ruina –]
non homo pulsus erat, sed in uno victa potestas
Romanumque decus.*

In questo passo è ribadita la superiorità morale del personaggio nel quadro della decadenza della società romana. Come notano i commentatori petroniani, è probabile, inoltre, che il v. 45 voglia alludere alla famosa sentenza lucanea *victrix causa deis placuit, sed victa Catoni* (Lucan. 1, 128) – unica (ma importante) menzione di Catone in *Pharsalia* 1⁴. Il *Bellum* riprende tale presentazione, lapidaria ed elogiativa. Tuttavia nel nuovo contesto essa rimane su un piano puramente moralistico, senza alcun approfondimento storico e senza alcun disegno ideologico coerente, quasi fosse un mero *flosculum* del retore Eumolpo nella sua magmatica tirata iniziale. Si tratta, in definitiva, di una reinterpretazione ben poco pregnante del Catone di Lucano e, soprattutto, del peso teologico (e ideologico) della sua *sententia* – da una lotta titanica contro Cesare e gli dèi si scade nel moralistico sdegno per la *repulsa* elettorale⁵.

phrase in the first book is fully developed in the pathetic description of Pompey at sea that ends book 2»). Una simile riflessione sulla passata grandezza di Pompeo ritorna nelle fonti storiche proprio in relazione alla fuga da Brindisi (Flor. 2, 13, 2, forse influenzato da Lucano; Cass. Dio 41, 13). Sul tema cfr. Poletti 2018, 207 n. 31.

- 3 Due sono le *repulsae* di Catone: nel 56 a.C., per la pretura dell'anno seguente (Sen. *Const.* 1, 3, Sen. *Epist.* 71, 8, Plut. *Cat. Min.* 42, *Pomp.* 52, 3, Cass. Dio 39, 32) e nelle elezioni consolari del 52 a.C. per il consolato del 51 a.C. (Plut. *Cat. Min.* 49-50, Cass. Dio 40, 58). La prima sembra essere interpretazione leggermente minoritaria. Eppure, secondo Plutarco, Catone stesso riconobbe che le elezioni del 52 a.C. si erano svolte secondo regole. Quelle per la pretura del 55 a.C. offrono invece un vergognoso spettacolo di irregolarità e corruzione dilagante, abilmente orchestrate dai triumviri (cfr. le succitate fonti).
- 4 Si ricordi però anche Lucan. 1, 313 "*nomina vana, Catones*" (discorso di Cesare).
- 5 Seguo qui la convincente analisi di Wiener 2006, 211-212, la quale nota anche che «ob er [scil. Catone] als eigene Gestalt und Gegenspieler Caesars in Eumolps Epos eingeführt

Il Cesare petroniano è stato spesso considerato una figura sostanzialmente positiva, una vera e propria risposta a Lucano, al suo Cesare “demoniaco” e dunque, in ultima analisi, alla sua concezione della guerra civile⁶. Il personaggio senz’altro viene raffigurato da Eumolpo con tratti eroici ed accenti celebrativi: l’*ingrata Roma* del v. 64⁷, il discorso apologetico (vv. 156-176), gli *omina laeta* (vv. 177-182), il comportamento da eroe nell’attraversamento delle Alpi (vv. 183-204), la similitudine con Ercole e Giove alla fine dell’episodio

werden sollte, wird daraus nicht erkennbar». Cfr. anche Grimal 1977, 78 (secondo cui, però, Lucano “correggerebbe” la presentazione di Petronio), Häußler 1978, 35, Sullivan 1982, 153, Donié 1996, 143 n. 274-275. Collignon 1892, 197 e, più di recente, Jensson 2004, 234-235 considerano il riferimento petroniano a Catone come ideologicamente motivato. Rudich 1997, 237 sottolinea l’ambiguità e, insieme, la possibilità che Petronio stia fornendo una parodia di Lucano e del suo credo repubblicano.

- 6 Questa idea, già presente in Mössler, Kindt 1892 e Friedrich 2010 [= 1938], 371 è stata rilanciata da Sullivan in diversi suoi lavori (Sullivan 1968, 165ss.; 1968a; 1982; 1985) e da Donié 1996, 138-149, che si sofferma proprio sul *Bellum* nel suo studio d’insieme sul *Caesarbild in der römischen Kaiserzeit*. Cfr. anche la prospettiva (a dire il vero più sfumata) di Yeh 2007, 137-149, che considera la scena alpina come una forma di apoteosi del personaggio-Cesare. Si ricordi che Grimal 1971 interpreta la *Pharsalia* come risposta al “filo Cesarismo” del poemetto del *Satyricon*.
- 7 V. 64 *Iulius ingrata perfudit sanguine Romam*. Il nesso *perfundere sanguine* si trova in relazione alla morte di Cesare in Lucan. 10, 338-341 *dignatur viles isto quoque sanguine dextras, / quo Fortuna parat victos perfundere patres, / poenaeque civilis belli, vindicta senatus, / paene data est famulo*. Si noti la prospettiva ben diversa rispetto a quella trasmessa dall’*ingrata* del *Bellum*. «The ingratitude of Rome to Caesar is Eumolpus’ riposte to Lucan’s parade of republicanism» (Schmeling–Setaioli *ad loc.*); cfr. Vell. 2, 57, 1 *ille [...] incantus ab ingratis occupatus est*. Sulle allusioni alla morte di Cesare in Lucano (spesso legata all’idea di “punizione”) cfr. *supra* pp. 75-76 n. 74. Tuttavia, come in Flor. 4, 2, 95 (*sic ille, qui terrarum orbem civili sanguine impleverat, tandem ipse sanguine suo curiam implevit*), è sottesa probabilmente l’idea che Cesare ha versato sangue romano e ora versa il suo sangue su Roma. *Perfundere* è attestato nel *Bellum* in altri due casi per gli spargimenti di sangue: v. 96 *iam pridem nullo perfundimus ora crnore*; v. 214 *Germano perfusus sanguine turmas* (altrove in Petronio si veda 133, 3 vv. 6-7 *non sanguine tristi / perfusus venio*). *Perfundere sanguine/crnore*, fin dalla sua prima attestazione poetica (in Catullo), ha un rapporto molto stretto con le lotte fratricide: cfr. Catull. 64, 399 *perfudere manus fraterno sanguine fratres*, ripreso in Verg. *Georg.* 2, 510 e in Ovid. *Met.* 5, 155-156 (il *G/germano* del v. 214 del *Bellum* è un *pun* che s’inserisce bene in questa trama; vd. anche il v. 163).

(vv. 205-208) sono tutti dati che concorrono a una sua presentazione favorevole.

A una tale lettura sono stati contrapposti l'enfasi sull'*amor vindictae* che motiva il personaggio (v. 142 *vindictaeque actus amore*; cfr. anche v. 159 "*vulnere cogor*") e il suo incitamento al *furor* (v. 168 "*ite furentes*"). Se si presta attenzione allo sfondo dei *deorum ministeria* del poemetto, il quadro diventa decisamente più complesso. Fra i sostenitori dell'interpretazione filocesariana del *Bellum*, Donié 1996, 147-148 si è preoccupato di analizzare il rapporto fra Cesare e gli dèi (corsivo mio):

Selbst die nicht zu leugnenden verwerflichen Taten Caesars
im Bürgerkrieg sind demnach durch die unmittelbare Auffor-
derung einer göttlichen Instanz, und *wenn es auch nur Discordia*
ist, legitimiert.

Difficilmente si può considerare questa forma di legittimazione del tutto priva di ambiguità, specialmente dopo le riflessioni sull'apparato divino svolte nei capitoli precedenti. Cesare funge da strumento delle forze infernali e della Fortuna, mettendo in atto la catastrofe da loro pianificata⁸, una catastrofe che la voce narrante sembra in una certa misura condividere. Inoltre, tali divinità appaiono interessate unicamente alla distruzione di Roma e, al contrario degli dèi tradizionali dell'*epos*, non manifestano alcuna preoccupazione per la sorte di Cesare né forme di attaccamento o protezione nei suoi confronti – e si ricordi che Cesare nelle fonti (anche in Lucano) è ritratto spesso proprio come "protetto" della Fortuna⁹. Laddove si allude all'*ingrata Roma*, il narratore precisa che destino del personaggio è cadere vittima della *feralis Enyo*, dopo che la Fortuna se n'è servita per i propri scopi, al pari di Crasso e Pompeo (vv. 61-66). Sconcertante risulta il punto su cui batte Do-

8 Donié 1996, 142-143 e Yeh 2007, 145-148 considerano questo aspetto soprattutto in un senso positivo: Cesare è "l'uomo del destino".

9 Su Cesare protetto della Fortuna cfr. Miano 2018, 140-155; su Cesare e la Fortuna in Lucano vd. almeno Friedrich 2010 [= 1938], Matthews 2008, 74-83, Walde 2012, Lancellotti 2020.

nié, ovvero le parole della Discordia: a lei viene demandato il compito di sancire profeticamente la divinizzazione di Cesare (v. 290 “*dive*”).

Un altro fautore di una visione positiva del Cesare petroniano, Yeh, individua alcune somiglianze fra il condottiero e Plutone (due “sovrani adirati e offesi”, che si appellano alla Fortuna) e le legge come una sorta di apoteosi dell’eroe¹⁰. Il parallelo è di indubbio interesse e suggerisce la centralità di Cesare nella narrazione petroniana, ma, sulla base di quanto detto su Dite nei precedenti capitoli, tale interpretazione appare senz’altro semplicistica.

I sostenitori di un Petronio filocesariano, infine, cercano di dissociare il Cesare del *Bellum* dal fantasma di Annibale – un’impresa ardua. Cesare sembra sì ricevere il sostegno degli dèi (vd. gli *omina* dopo il suo discorso), ma viene subito ostacolato da una violenta tempesta dagli evidenti risvolti simbolici, quasi fosse un nuovo Annibale che sta valicando un limite sacro per portare la “tempesta della guerra civile” in Italia.

La supposta positività della figura di Cesare nel *Bellum* è pertanto inestricabilmente (e inevitabilmente) connessa alla complessa questione della rappresentazione del divino e, insieme, della funzione della voce narrante del poeta epico, che si ritrova a condividere la prospettiva dei suoi dèi e, al contempo, sembra investire il personaggio del ruolo di “eroe”. Se appare rischioso incasellare *sic et simpliciter* il Cesare petroniano nella categoria di filocesarismo e nella polemica con Lucano, più promettente è la tendenza interpretativa attenta ai tratti ambigui (e potenzialmente “anticesariani”), che sembrano segnare una continuità con la *Pharsalia* lucanea¹¹. L’ambiguità del

10 Il parallelo strutturale proposto da Yeh 2007, 143-144 è molto dettagliato e convincente e coinvolge anche l’*ekphrasis* sul *locus horridus* (*Plutonium* da una parte e passo alpino dall’altra) e i successivi segni divini. Yeh 2007, 144 nota che Plutone si rivolge alla Fortuna (vv. 79-80) e Cesare a Giove (v. 156), ma a mio parere è da valorizzare il pregnante *iudice Fortuna* del v. 174 (in entrambi i casi, insomma, la decisione suprema spetta alla Fortuna). Sul rispecchiamento simbolico Cesare-dèi vd. *supra* pp. 188-190.

11 Zeitlin 1971, Häußler 1978, 134-136, Connors 1989, *passim* e Aresi 2019. Si ricordi che la teoria della “fractured voice” interpreta la voce narrante della *Pharsalia* come “scissa” fra istanza cesariana e anti-cesariana/repubblicana (sulla teoria e i suoi limiti cfr. *supra* pp. 31-32 n. 57). Come vedremo, l’immedesimazione di Eumolpo con le sue divinità inferie sembra confluire, *in una certa misura*, con l’immedesimazione con il suo (pure “furente”) eroe-Cesare.

personaggio (il facile gioco del filo/anticesarismo, che tanto ha esercitato i critici petroniani e non solo) va però qui inquadrata in una cornice più ampia, che tenga adeguatamente conto della crisi della forma epica (e in particolare della rappresentazione del divino) messa in scena nel *Bellum*. Tale problema interpretativo, in altre parole, è strettamente connesso al peculiare apparato divino che il poeta-Eumolpo (re)introduce nel suo *epos* della guerra civile. Nel colloquio fra Dite e Fortuna il *topos* del *concilium deorum* (e in particolare dell'incontro a due) viene riletto in un'ottica decisamente anticonvenzionale, in cui l'introduzione della Fortuna ha conseguenze paradossali e destabilizzanti. Anche la scena che riguarda Cesare comporta una significativa reinterpretazione di alcuni caratteri tipici dell'*epos*, primo fra tutti la figura dell'eroe e la sua modalità di interazione col piano divino.

In questo capitolo analizzeremo da diverse prospettive l'enigma teologico di questo Cesare postlucaneo, un'altra *ambages* del poema. Punto di partenza ineludibile è il trasferimento del *setting* dal Rubicone alle Alpi – una mossa dai notevoli tratti metaletterari, che oggettiva la “scalata verso il sublime” del poeta Eumolpo e la sua libertà poetica rispetto alle *res gestae*. Il cambiamento di scenario problematizza lo statuto epico (oltretutto ideologico) del suo eroe (Ercole o Annibale? Giove o Gigante?).

Il senso ultimo dei “lieti presagi di guerra civile” che il generale riceve, da confrontare con quelli che la tradizione colloca prima del Rubicone, resta sfuggente: l'apparato divino, lungi dal “portare senso” nella narrazione epica, risulta incoerente e sbilanciato. Il *setting*, un altare di Ercole, richiama non solo la visita dell'Enea virgiliano all'*Ara Maxima* (con gli *omina* ad essa legati), ma anche quelle di Annibale e dello stesso Cesare al tempio di Gades. Questo sfondo vena la scena di ulteriore ambiguità, mettendo inoltre in risalto l'atteggiamento del Cesare petroniano, ben poco interessato ad approfondire (e a definire) il suo rapporto col divino.

Infine, l'avanzata (faticosa) dell'eroe in mezzo alle intemperie alpine va interpretata come una rilettura del *topos* della tempesta epica con la sua funzione incipitaria (vd. *Aen.* 1) – quale dio (e perché) scateni la “tempesta” non è però chiaro. In quest'analisi l'Annibale dei *Punica* può rappresentare una vera e propria “cartina di tornasole” per la comprensione della scena petro-

niana e, in particolare, della dinamica umano-divino (gli *omina*, la titanica avanzata sulle Alpi). Il paradigma mitico (Ercole, Giove) viene esplicitato nella complessa similitudine che chiude l'episodio (vv. 205-208). Questa è evidentemente ispirata alle "prime similitudini" dei poemi epici latini (*Eneide*, *Metamorfosi*, *Pharsalia*), che propongono una comparazione fra il piano politico divino e umano (l'imperatore). Nel paragone petroniano si palesa un certo grado di "reversibilità", che trova il suo senso sullo sfondo della *Pharsalia*.

Dietro al peculiare rapporto fra la voce del poeta Eumolpo, i suoi dèi e il suo eroe-Cesare (un ambiguo Ercole-Annibale, senza una chiara guida divina), l'autore-Petronio mette in rilievo la difficoltà di ricostituire la forma epica tradizionale dopo la rivoluzione della *Pharsalia*.

2. Dal Rubicone alle Alpi: metapoetica di una scelta geografica

2.1. La scena sulle Alpi come *paradoxologia*: storia e finzione nell'*epos* di Eumolpo

La scelta di Eumolpo di trasportare dal Rubicone alle Alpi il *cadat alea* (ovvero il momento "decisivo" della guerra civile, con la conseguente fuga da Roma) e, di fatto, l'inizio della vicenda terrena del poema è uno dei tratti più importanti e insieme più enigmatici del *Bellum*. Nel suo programma letterario (118, 6) Eumolpo pone al centro il tema della libertà poetica rispetto alle *res gestae*. In questo senso la scena dell'incredibile avanzata di Cesare sulle Alpi costituisce la finzione poetica più audace del poemetto¹².

La rappresentazione delle Alpi e in particolare del passaggio di Annibale era oggetto di dibattito nella storiografia antica, proprio per la componente

12 I commentatori petroniani, rinviando a Iuv. 10, 166-167 *i, demens, et saevas curre per Alpes / ut pueris plaeas et declamatio fias*, ricordano che l'attraversamento delle Alpi di Annibale era tema di declamazione. Il passo di Giovenale è un'interessante testimonianza sulla figura di Annibale (con la sua controversa, famosa e travagliata vicenda storica) nella cultura declamatoria. Più difficile stabilire quanto fosse diffuso (in poesia e nella declamazione) il tema degli avventurosi passaggi delle Alpi da parte di Cesare (Norden 1927 *ad loc.* ipotizza fosse un vero e proprio "Seitenstück" dell'avventura annibalea; cfr. n. 45 e 64 in questo cap.).

di “invenzione” e di “straordinario” che caratterizzava molti resoconti. Famosa è la presa di posizione di Polibio. Lo storico accusa di *paradoxologia*, di ricerca smaniosa dell'*ekplexis* e, soprattutto, di falsità i racconti degli storici precedenti: la realtà storica oltreché geografica (la descrizione delle Alpi) era stata così deformata in modo inaccettabile, anche con l'aggiunta dell'intervento divino. Livio (Liv. 21, 29, 7-30, 11) sembra recepire questa critica polibiana in un modo originale: è Annibale a farsi portavoce di un punto di vista razionalistico davanti ai suoi soldati spaventati dalle Alpi; d'altra parte tanto le montagne quanto la traversata sembrano dar corpo alle paure di questi ultimi, smentire le parole confortanti del generale cartaginese e, almeno in parte, confermare la terribile *fama* che circonda le Alpi¹³. Silio Italico sviluppa il modello liviano e lo traspone in poesia caricandolo di un potente significato epico e “teomachico”, marcando così metaletterariamente il superamento della sua fonte storiografica¹⁴.

Eumolpo si muove sulle orme di Livio e il viaggio di Cesare sulle Alpi segna un momento centrale nella teologia del poemetto (in questo sono determinanti non solo l'eco annibalica, ma anche il *topos* della *poetica tempestas*: ci ritorneremo). A livello preliminare, va messa a fuoco l'importanza di questa scena nella poetica di Eumolpo per quanto riguarda il legame fra storia e poesia, o meglio, il superamento della storia da parte dell'epica. Come ben attesta il brano polibiano, il passaggio delle Alpi può essere considerato un *locus classicus* del rapporto fra *res gestae* e finzione, fra storia e *fama*. Eumolpo sceglie proprio questo luogo, cui però aggiunge provocatoriamente un “rin-caro” non da poco: il *setting* e i *mirabilia* connessi alla tradizione del viaggio annibalico vengono da lui trasferiti a un'epoca ben più recente, ovvero alla vicenda storica di Cesare.

Come detto, Polibio osservava che le difficoltà di Annibale nell'attraversamento delle Alpi riferite dagli altri storici fossero inverosimili e in definitiva false, come lui stesso aveva potuto constatare per esperienza diretta; per di più i Galli, prima dei Cartaginesi (e anche in tempi recenti), avevano supe-

13 Seguo qui l'illuminante interpretazione di Feldherr 2009 e Levene 2010, 149-157.

14 Cfr. Chaudhuri 2014, 237: «Set against the more theomachic mise en scène, Silius attempts to elevate the correspondingly theomachic Hannibal above his historiographical predecessor, and concomitantly to elevate the *Punica* over its historiographical source».

rato le Alpi con eserciti¹⁵. Su questo sfondo si misura ancor meglio l'audacia della finzione di Eumolpo, che applica un analogo racconto incredibile a un'epoca in cui i trasferimenti di truppe sull'arco alpino non erano certo un evento straordinario¹⁶. Un aspetto interessante (e tutto paradossale) dell'invenzione poetica riguarda proprio alcune linee fondamentali dell'episodio, in cui si può intravedere il contrasto fra "realtà"/"storia" (o almeno "verosimile") e "fantasia". Mi riferisco in particolare all'atteggiamento dei personaggi all'inizio della scena. Nella saga annibalica (nel resoconto liviano così come nel più razionalista Polibio) i soldati sono spesso scoraggiati, ove non angosciati, dalle difficoltà dell'impresa e spetta al condottiero il compito di rincuorarli. Il famoso discorso di Annibale dalla cima delle Alpi (Polyb. 3, 54, 1-3; Liv. 21, 35, 6-9), con la vista dell'Italia, dopo la difficile salita, viene preso a modello da Eumolpo per la sua scena alpina. Cesare tiene un discorso proprio da una simile posizione (vv. 152-155): *baec ubi calcavit Caesar inga milite laeto / arripuitque¹⁷ locum, summo de vertice montis / Hesperiae campos late prospexit, et ambas / intentans cum voce manus ad sidera dixit [...]*. Nel *Bellum* la salita è già avvenuta: l'esercito è riuscito ad "espugnare" un tremendo *locus horridus* (così lo presenta il poeta ai vv. 144-151). Eppure i soldati non sono per nulla scoraggiati o impressionati, né da quanto compiuto né da quanto li attende (v. 152 *milite laeto*). Anche il discorso di Cesare al suo esercito, pur condividendo con quello di Annibale l'appello alle avventure vissute insieme (un *topos* in simili contesti), non accenna alla difficoltà dell'impresa dell'attraversamento

15 Polyb. 3, 48, 5 ὁμοίως δὲ καὶ τὰ περὶ τῆς ἐρημίας, ἔτι δ' ἐρυμνότητος καὶ δυσχωρίας τῶν τόπων ἐκδηλον ποιεῖ τὸ ψεῦδος αὐτῶν; 6; 11-12.

16 Su questo tema cfr. Jourdain-Annequin 2011, *passim*.

17 Stampo la mia congettura *arripuitque* in luogo del tràdito *oravitque*: si tratterebbe di un'imitazione di *Aen.* 11, 531, ove si trova significativamente lo stesso sintagma (*arripuitque locum*) per Turno che prende posizione sulla cima di un monte. Gli editori petroniani, considerando a ragione il testo tràdito insostenibile, hanno finora preferito la congettura di Sambuco *optavitque*, il cui senso appare tuttavia problematico. I casi virgiliani di *optare locum* presentano sempre il dativo (*Aen.* 1, 425 *optare locum tecto*; 3, 109 *optavitque locum regno*), senza il quale l'espressione risulta in effetti molto vaga; il riferimento a un accampamento postulato da molti (sott. *castris*), sulla scorta dell'accampamento di Annibale sulle Alpi, non appare qui convincente. Sul problema cfr. Harrison 2003, che propone *obtinuitque*, e Poletti 2015 per ulteriori argomenti.

delle Alpi. Atteggiamenti e comportamenti, questi, verosimili, anche storicamente, e ben comprensibili in un'ottica razionalistica "alla Polibio". Eppure, di lì a breve, Cesare e i suoi soldati si ritrovano improvvisamente catapultati in un'inaspettata "sceneggiatura poetica": la *paradoxologia* di Eumolpo sorprende il lettore, ma certo anche gli stessi personaggi storici da lui rappresentati. Il contrasto fra *res gestae* e finzione poetica non potrebbe essere (ironicamente) più stridente.

Non è forse un caso che una *Fama* personificata venga introdotta subito dopo l'episodio sulle Alpi¹⁸. Si tratta anche qui di una scena tipica: la *F*/fama diffonde il panico fra la popolazione, mescolando *vera* e *falsa*, ingigantendo gli eventi e insieme ad essi le paure – una scena corrispondente a Lucan. 1, 469-472, ove però appare una *fama* significativamente "de-personificata"¹⁹.

18 Vv. 209-214 *dum Caesar tumidas iratus deprimit arces, / interea volucer motis conterrita pinnis / Fama volat summique petit iuga celsa Palati, / atque hoc † Romano † tonitru ferit omnia † signa †: / iam classes fluitare mari totasque per Alpes / fervere Germano perfusas sanguine turmas*. A causa della grave corruzione sfugge il senso preciso dell'azione della Fama. La congettura di Watt 1986, 183 *fingens* per *signa* insieme a *Romanos* di Bouhier (due interventi accettati da Müller⁴) va nella giusta direzione dal punto di vista sintattico (*Romanos* è probabile, così come un *omnia*+participio), ma non è soddisfacente dal punto di vista del senso, perché «l'annuncio di un imminente arrivo a Roma di forze cesariane difficilmente potrebbe essere presentato come una completa invenzione della fama» (Labate 2014, 184, che propone *omina firmanis*). Notoriamente la Fama è *tam ficti pravique tenax quam nuntia veri* (Verg. *Aen.* 4, 188), mescola *facta atque infecta* (v. 190), anche se in questo caso «Fama is even more mendacious than usual because she herself has been frightened by the news she brings (*conterrita*, BC 210). [...] It is a lie when Fama says that Caesar's fleet is at sea [...], for his strength at sea was practically non-existent» (Connors 1989, 121). Sicuramente l'episodio di Cesare sulle Alpi è la "finzione" più audace del poeta-Eumolpo. Forse la menzione di *classes* potrebbe rievocare ominosamente l'attacco dei Greci a Troia (cfr. la Fama ovidiana in Ovid. *Met.* 12, 64-65 *fecerat haec notum Graias cum milite forti / adventare rates*; cfr. Petron. 89 v. 11 con n. di Habermehl) o la minaccia della flotta punica. Modello di *iam classes fluitare mari totasque* sembra essere Manil. 5, 51 *Punica nec toto fluitabunt aequore rostra*, rivisitato anche nel v. 281 *ac toto fluitantes orbe catervas* (Manil. 5, 52 *Actiacosque sinus* è ripreso invece al v. 115). Ai vv. 213b-214 si concretizza un altro incubo dei Troiani-Romani, ovvero l'attacco dalle Alpi dei Galli e/o dei Cartaginesi: cfr. anche Lucan. 2, 535-536 *Gallica per gelidas rabies effunditur Alpes, / iam tetigit sanguis pollutos Caesaris enses*.

19 Lucan. 1, 469-472 *vana quoque ad veros accessit fama timores / inrupitque animos populi clademque futuram / intulit et velox properantis nuntia belli / innumeras solvit falsa in praeconia linguas*. Luca-

La *Fama* di Eumolpo riporta a Roma (e distorce) le notizie sull'avanzata di Cesare sulle Alpi, ovvero quanto appena raccontato, o meglio, inventato dal poeta. La sua presenza in questo punto della narrazione potrebbe ricoprire una funzione metapoetica: la *Fama* segnala l'audace "fiction", la libertà poetica di Eumolpo nel racconto di Cesare sulle Alpi, in una maniera non dissimile dalla *Fama* virgiliana nel racconto dell'amore di Didone ed Enea²⁰. L'intervento della personificazione segna l'inizio di una guerra catastrofica per Roma, cui lo sfondo alpino e il parallelismo con *Aen.* 4 aggiungono echi suggestivi: Cesare sta arrivando sotto le sembianze di un nuovo Annibale²¹. La *Fama*, terrorizzata, cede il passo alla Discordia²².

no usa una costruzione tipica di questi contesti per introdurre i *rumores* dell'arrivo di Cesare: *est qui ... adferat* (1, 473-475; cfr. Roche 2009). Petronio, insomma, dà un'aura virgiliana alla fama "spersonalizzata" di Lucano (Grimal 1977, 186, Courtney 2001, 185, Hardie 2009, 227-228, Hardie 2012, 181-183).

- 20 Verg. *Aen.* 4, 173-195. Sulla storia di Enea e Didone come «most daring invention» e il valore metapoetico della *Fama* in essa vedi Hardie 2012, 109-110 e *passim*. La questione è sviluppata con finezza da Giusti 2018, 168-176.
- 21 Hardie 2009, 103 su *Aen.* 4: «Because of the actions of *Fama* that day was the beginning of much more than just Dido's personal tragedy, leading inexorably to the show-down between Roma and Hannibal». Sebbene, come vedremo fra breve, modello importante della *fuga* da Roma petroniana sia ovviamente quella da Troia di virgiliana memoria, è interessante che "l'inizio della *discordia*" sia segnato, nel *Bellum* e in *Aen.* 4, da una fuga precipitosa messa in moto dalla *Fama* (con l'aggiunta, in Virgilio, dell'intermediazione di Mercurio, che porta gli ordini di Giove): cfr. ad es. vv. 224-225 *gaudet Roma fuga, debellatique Quirites / rumoris sonitu maerentia tecta relinquunt*; Verg. *Aen.* 4, 281-282 *ardet abire fuga dulcisque relinquere terras / attonitus tanto monitu imperioque deorum*. Fra i possibili contatti fra *Bellum* e *Aen.* 4, da segnalare anche il rapporto simbolico fra *Fama* e Atlante (enfaticizzato da Hardie in vari suoi lavori: vd. nota seguente). Sull'Atlante si ferma Mercurio, "doppio olimpico" della gigantessa *Fama*, nel suo volo per raggiungere Enea (Verg. *Aen.* 4, 246-253). Nel *Bellum* le vette alpine sono rappresentate nei termini sublimi dell'Atlante virgiliano di *Aen.* 4 (vv. 144-151; cfr. *infra* n. 49), poco prima dell'entrata in scena della *Fama*: proprio da queste Alpi dai tratti "atlantici" partono l'avanzata di Cesare e, insieme, il volo della *Fama* petroniana.
- 22 La *Fama* di Eumolpo è un tuono gioviano (v. 212 *tonitru ferit*; Verg. *Aen.* 4, 175 *mobilitate riget virisque acquirit eundo*, come il fulmine di Lucr. 6, 340-342), ma non è, come in Virgilio, la gigantessa malvagia che sparge con gioia lo scompiglio fra gli umani (Rosati 2017, 58-59, Hardie 2012, 78-88 e *passim*). Simile agli uccelli spaventati di *Aen.* 5, 215 e

Anche la scena successiva (vv. 215-244) merita qualche considerazione. Al contrario della *fabulosa* traversata alpina di Cesare, il panico e la fuga da Roma, conseguenti al passaggio del Rubicone, sono un evento storico su cui abbiamo diverse testimonianze. Nel *Bellum* anche questo, tuttavia, è trasfigurato dal filtro del mito e dalla finzione letteraria²³.

Nella corrispondente scena della *Pharsalia* Lucano propone una sorta di *vituperatio* nei confronti del popolo e del senato romano, in preda al terrore nonostante Cesare sia ancora lontano. Da una parte polemizza con le fonti che della fuga del gennaio 49 a.C. fornivano una versione patetica (a queste si richiama probabilmente la commovente descrizione attestata in Cassio Dione), dall'altra "dissacra" il modello virgiliano della fuga di Enea da Troia, ribaltando il *topos* dell'*urbs capta*.

In Petronio alcune scene si riallacciano, in polemica con la *Pharsalia*, alla rappresentazione eneadica così come alle fonti che riportavano gli eventi del 49 a.C. con *pathos*, in una continuazione ideale e, insieme, di rivisitazione at-

505 (*exterrita pennis*; cfr. v. 210 *conterrita pinnis*), la Fama petroniana è preda di un terrore che la umanizza (v. 210 *conterrita* è ripreso prontamente in v. 217 *pectora territa*). In questa peculiare rappresentazione vanno forse valorizzati l'identificazione fra *fama* e popolo romano e il rapporto simbolico con la *discordia* del *bellum civile*. La "fama" nella/della guerra civile terrorizza ed è terrorizzata probabilmente perché, in definitiva, è autodistruttiva: cfr. la "morte della gloria" al v. 66 *hos gloria reddit honores*, che risponde al v. 164 *'quos gloria terret?'*, l'aspirazione alla fama di Cesare, che "terrorizza" i suoi nemici, ma anche, paradossalmente, la *Fama* stessa. Sganciata dal disegno teleologico di Giove e del *fatum*, la guerra civile si configura come trionfo della morte e fine della *fama* di Roma (cfr. Hardie 2012, 164; su *fama* vs *fatum* in Lucano cfr. Dinter 2012, cap. 2). La *levis* Fortuna abbandona il suo ruolo di Atlante che regge solidamente la *moles* e la *fama* romana (vv. 82-83) e, insieme al suo "doppio", *Discordia*, provvede ad abbatterle. Sulle ramificazioni concettuali della *fama* cfr. Hardie 2009 e Hardie 2012, 3-11 (vd. anche gli indici: "Atlas", "Discordia", "*fatum*", "thunderbolt").

23 Su questo tema mi riallaccio a Poletti 2018, in cui analizzo la costruzione retorico-letteraria delle fonti storiche (vd. in particolare Cass. Dio 41, 7-9, Plut. *Caes.* 34) e poetiche (Lucan. 1, 466-522; *Bellum*) che si soffermano sull'evento. Cfr. anche Seitz 1965, 225-227, Zeitlin 1971, 78, Grimal 1977, 190-193, Bramble 1982, 547-548, Connors 1989, 123-134, Tandoi 1992, 643, Rudich 1997, 234-235, Connors 1998, 136-137, Narducci 2002, 106 n. 22.

tualizzante della narrazione patetica della *Troiae balosis*²⁴. Ma ancora una volta una siffatta “virgilianizzazione” rimane imperfetta e l’attualizzazione del mito nel contesto della guerra civile si risolve, inevitabilmente, nei toni indignati e disillusi della *Pharsalia*²⁵. Data la decadenza morale tratteggiata nel preambolo dei vv. 1-60, sono gli atteggiamenti pii e valorosi a suonare come l’eccezione²⁶.

Nel racconto petroniano è singolare che il senato, vero protagonista della fuga, non venga citato esplicitamente (forse è vagamente alluso nei vv. 216-220, nel dibattito delle diverse *causae* a Roma, o inglobato nella menzione di consoli e Pompeo al v. 238 *gemino cum consule Magnus*)²⁷. Petronio, come Luca-

-
- 24 Vv. 226-228 *ille manu pavida natos tenet, ille penates / occultat gremio deploratumque relinquit / limen*; v. 229 *sunt qui coniugibus maerentia pectora iungant*.
- 25 Vv. 224-225 *gaudet Roma fuga, debellatique Quirites / rumoris sonitu maerentia tecta relinquunt*, v. 228 *absentem votis interficit hostem*, vv. 230-232 *onerisque ignara iuventus / id pro quo metuit, tantum trahit, omnia secum / hic rebuit imprudens praedamque in proelia ducit*; vv. 237-243 *quid tam parva queror? gemino cum consule Magnus [...] – pro pudor! – imperii deserto nomine fugit*. Nella “vituperatio” dei personaggi in fuga presentati nei vv. 230-232 c’è anche un’evidente inversione del ritratto dell’Ettore ovidiano che va in battaglia: Ovid. *Met.* 13, 82-84 *Hector adest secumque deos in proelia ducit / quaque ruit, non tu tantum terreris, Vlixee, / sed fortes etiam; tantum trahit ille timoris*. La tessera *maerentia tecta* del v. 225 arriva da Lucan. 5, 30. I versi 229-231 (*sunt qui coniugibus maerentia pectora iungant / grandaevosque patres, onerisque ignara iuventus / id pro quo metuit, tantum trahit*) presentano una corruzione, giacché una coordinazione di *patres* e *id* (in dipendenza da *trahit*) o di *pectora* e *patres* (in dipendenza da *iungant*), pure accettata da diversi interpreti, appare difficilmente sostenibile. Fra i vari interventi proposti il più probabile resta l’ipotesi di una lacuna, con Müller⁴, dopo *grandaevosque patres* oppure, con Fuchs, dopo il v. 230. La *iuventus* petroniana sembra preoccuparsi solo di ciò a cui tiene – una presentazione non particolarmente “pia”. Forse nella lacuna è andata persa un’azione “altruistica” che coinvolge gli anziani padri (magari insieme alle madri?).
- 26 Connors 1989, 123. Cfr. anche Rudich 1997, 235: «Moral collapse implicitly results in the nation’s psychological breakdown allowing rumours to cause universal panic».
- 27 Vv. 216-220 *ergo pulsata tumultu / pectora perque duas scinduntur territa causas. / huic fuga per terras, illi magis unda probatur, / et patria pontus iam tutior. est magis arma / qui temptare velit fatisque iubentibus uti*. Sul riferimento al senato in questi versi vd. Stubbe (sul v. 217), Grimal 1977, 190-193, Tandoi 1992, 937-938, Schmeling–Setaioli ai vv. 217 e 221. Forse non a torto Mössler 1842, 25-26 (seguito da Baldwin, Schnur, Müller⁴ e Giardina–Cuccioli Melloni) elimina il v. 221 (vv. 221-223 [*quantum quisque timet, tantum fugit ocior ipse.*] / *bos inter motus populus, miserabile visu, / quo mens icta iubet, deserta ducitur urbe*): il verso appare

no e Plutarco, ricorre in questo contesto a una similitudine marinaresca²⁸, ma con una configurazione diversa e assai più vaga rispetto alle altre testimonianze, che accentuano il venir meno della guida del “nocchiero” (ovvero della classe dirigente)²⁹. La rappresentazione petroniana relega sullo sfondo il senato per concentrarsi unicamente sulle concitate reazioni del popolo: la similitudine non parla né delle responsabilità del nocchiero né dell’abbandono della nave, ma si focalizza sulle reazioni di diverse navi alla tempesta³⁰.

Nelle scene “storiche” del poema, «Petronius goes even further than Lucan in sacrificing historical truth to literary effect. [...] Petronius seems to miss the most striking features and is not quite equal to Lucan» – così Luck³¹, che però, a questo riguardo, non sembra separare l’autore-Petronio dal personaggio-Eumolpo, che della *libertas* poetica fa la propria bandiera.

particolarmente piatto e *ipse* non sembra dare un senso plausibile. Gli editori che mantengono il verso lo interpungono di solito in modo diverso (punto fermo dopo *fugit*) postulando un’opposizione fra il senato, alluso nei versi precedenti, e *ipse populus* – bisogna però ammettere che il riferimento al senato sarebbe molto vago e difficilmente potrebbe giustificare l’enfasi di *ipse*. Come detto, la mancanza di una menzione esplicita dei senatori resta un elemento notevole della narrazione petroniana.

28 Vv. 233-237 *ac velut ex alto cum magnus inhorruit auster / et pulsas evertit aquas, non arma ministris, / non regimen prodest, ligat alter pondera pinus, / alter tuta sinus tranquillaque litora quaerit, / hic dat vela fugae fortunaque omnia credit.*

29 Cfr. Lucan. 1, 501-502 *desilit in fluctus deserta puppe magister / navitaque*, Plut. *Caes.* 34 ὥσπερ νεὸς ὑπὸ κυβερνητῶν ἀπαγορευόντων πρὸς τὸ συντυχὸν ἐκπεσεῖν κομιζομένης.

30 W. Ehlers ha proposto una serie di interventi pesanti sulla similitudine (trasposizione dei vv. 233-237 dopo il v. 220 e lacuna dopo il v. 236), accettati da Müller⁴ e Giardina-Cuccioli Melloni. In questo modo la similitudine, con le diverse reazioni delle navi, verrebbe collegata alla presentazione del dibattito (in senato?) sulle diverse *causae*. La soluzione è radicale e poco convincente, ma certo rappresenta una reazione ad alcune stranezze strutturali (*ac velut* senza correlativo, che però già Müller nelle edizioni precedenti segnalava come in sé plausibile rimandando a Norden 1927 a Verg. *Aen.* 6, 707; lo strano tricolon *alter...alter...hic...*) e, più in generale, alla vaghezza della similitudine. Tale vaghezza, tuttavia, è diretta conseguenza della nuova contestualizzazione petroniana.

31 Luck 1972, 139.

2.2. Dal *parvus Rubico* di Lucano alle *aeriae Alpes*: la scalata poetica verso il sublime (e i suoi pericoli)

Passare dal Rubicone di Lucano (e della tradizione storiografica) alle Alpi è una scelta metapoetica di non poco conto. In questo panorama estetico-letterario, frutto di pura invenzione, il personaggio-poeta si sforza di oggettivare i principi della propria arte e la propria originalità, mentre Petronio, l'“autore nascosto”, sembra suggerircene obliquamente i limiti. Sia in Lucano che nel *Bellum* l'ostacolo naturale (il fiume, la montagna) è un luogo-limite carico di pregnanza simbolica, che segna un momento decisivo della guerra civile e al contempo l'*incipit* dell'azione epica³². Sostituire le *parvi Rubiconis undae* (Lucan. 1, 185) con le *aeriae Alpes* (v. 144) significa puntare audacemente a una materia sublime³³ che Lucano, come il suo personaggio, aveva liquidato “frettolosamente” (*cursu*) nel primo verso della narrazione degli eventi³⁴. Cruciale è lo spiazzante trasferimento del motto sul dado, parimenti tralasciato da Lucano³⁵. Il Cesare petroniano e, con lui, il suo poeta percorrono un sentiero non battuto dall'autore della *Pharsalia*³⁶.

32 Sugli aspetti metapoetici della scena lucanea cfr. almeno Masters 1992, 6-8, Giusti 2015, Karakasis 2018, 368-371, Antoniadis 2018.

33 Sulla “tensione verticale” delle Alpi come simbolo dell'anelito al sublime di Eumolpo cfr. Ripoll 2019.

34 Lucan. 1, 183-185 *iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes / ingentisque animo motus bellumque futurum / ceperat* (cfr. Ercole nella similitudine petroniana: vv. 205-206 *Caucasea decurrens arduus arce / Amphitryoniades*). Una rapidità pure non meno pregnante e “sublime”: «The logic of the sublime suggests that the ‘immense upheavals’ experienced by Caesar are directly connected with his having overcome (*superaverat*) the Alps. [...] Shocking in their suddenness, Caesar's actions out-sublime not only the Alps but the mountains' previous conqueror too» (Day 2013, 116-120).

35 Vd. il § 3.4 di questo capitolo.

36 Courtney 2001, 184: «He [*sail*. Eumolpo] seems to be pointing to an opportunity missed by Lucan»; Schmeling-Setaioli al v. 144: «The passage of the Alps appeared more exploitable rhetorically to Eumolpus than the crossing of the Rubicon». Limitatamente al rapporto col modello lucaneo, si può relativizzare l'idea di Connors 1998, 143, secondo cui «his [*di* Eumolpo] poetic road imagery rejects the Callimachean aesthetic of the untouched path», anche se, come vedremo, la rilettura e il ribaltamento dei principi callimachei sono una cifra caratterizzante della contraddittoria poetica di Eumolpo.

Dalle Alpi prende il via l'avanzata cesariana sia in Lucano sia, come vedremo, nella profezia dell'Anchise virgiliano – un dato importante, che va calato nei tratti annibalicici della figura di Cesare (su cui ci concentreremo dettagliatamente nel § 4). In questa ardita metamorfosi storico-poetica gioca un ruolo anche la citazione delle *Alpes resolutae* (altro elemento annibalicico)³⁷ nella descrizione lucanea dell'aumentata portata del Rubicone. Il poeta della *Pharsalia* trasforma così le *parvi Rubiconis undae* in un epico *turgidus amnis*, ispirandosi alla nota similitudine oraziana fra il sublime Pindaro e un fiume in piena, che scende dalla montagna ingrossato dalle piogge³⁸. Per tutta risposta, Eumolpo sembra prendere alla lettera il principio callimacheo di “andare alle fonti” e abbandona il Rubicone per trasferire il *setting* della scena sulla cima di queste *resolutae Alpes*. Nelle sue Alpi domina proprio la componente acquea, nella dinamica di scioglimento e cristallizzazione, descritta con compiaciuto virtuosismo³⁹, in particolare per quanto riguarda nuovi e inattesi *flumina* (v. 189, v. 202), avversari più infidi e temibili del *parvus* (benché straripante!) Rubicone della *Pharsalia*: lo scenario alpino è un paesaggio dai contorni ambigui, che l'esercito di Cesare si trova ad affrontare – più precisamente, come nel caso del Rubicone lucaneo, a *rumpere* e *frangere*⁴⁰.

37 In Lucan. 1, 219 queste *Alpes* sono da intendersi in senso metonimico (vd. Roche 2009 *ad loc.*), ma a ragione Giusti 2015, 892-893 n. 7 mette in rilievo il potenziale sfondo annibalicico, richiamando anche la piena della Durance prima del passaggio alpino del generale cartaginese (Liv. 21, 31,12).

38 Lucan. 1, 204-205 *inde moras solvit belli tumidumque per amnem / signa tulit*; 213-219 *fonte cadit modico parvisque inpellitur undis / puniceus Rubicon, cum fervida conduit aestas, / perque imas serpit valles et Gallica certus / limes ab Ausoniis disterminat arva colonis. / tum vires praebebat hiemps, atque auxerat undas / tertia iam gravido pluvialis Cynthia cornu / et madidis euri resolutae flatibus Alpes*; cfr. Hor. C. 4, 2, 5-8 *monte decurrens velut amnis, imbres / quem super notas aluere ripas, / fervet immensusque ruit profundo / Pindarus ore* (con Thomas 2011 *ad loc.* sul rapporto problematico con la poetica callimachea). Cfr. ancora Antoniadis 2018.

39 Sul simbolismo dell’“instabilità formale” (in relazione al *Bellum* e al *Satyricon* in generale) vd. Rimell 2007, 82-83 e Rimell 2008, 84-85.

40 Il *rumpere/frangere* figurato di Lucano diventa nel *Bellum* un atto ben concreto: Lucan. 1, 220-222 *primus in obliquum sonipes opponitur amnem / excepturus aquas; molli tum cetera rumpit / turba vado faciles iam fracti fluminis undas* (Roche 2009 *ad loc.* cita Caes. Gal. 7, 56, 3 *vim fluminis refringere*); *Bellum* vv. 187-192 *sed postquam turmae nimbos fregere ligatos / et pavidus quadrupes underum vincula rupit, / incaluere nives. mox flumina montibus altis / undabant modo*

Questa rappresentazione delle Alpi ha molto da spartire con l'immaginario teorico-poetico di Eumolpo, in cui l'acqua (un *ingens flumen*, platealmente anticallimacheo)⁴¹ ricopre un posto centrale. La mente del poeta deve essere *ingenti flumine litterarum inundata* (118, 3), una metafora poetica oggettivata ai vv. 189-190 *flumina montibus altis / undabant*, da confrontare ancora con l'*amnis* pindarico di Hor. C. 4, 2, 5 (*monte decurrens velut amnis*). Il classico *haustus* alla fonte viene sostituito da una violenta alluvione, necessaria a "riempire" (*plenus litteris* [118, 6])⁴² un poeta che voglia affrontare il peso di un *belli civilis ingens opus*. Il risultato di un siffatto parto poetico viene così descritto da Encolpio in 124, 2: *cum ... ingenti volubilitate verborum effudisset*⁴³. Nella mente di qualsiasi lettore l'associazione fra *flumen* e guerra civile poteva significare solo "Rubicone", ma Eumolpo non ha nessuna intenzione di accontentarsi delle *parvi Rubiconis undae*, già trite nella narrazione storiografica e riproposte da Lucano (seppure in una versione un po' più "impetuosa" ed epica). Il *liber spiritus* del *poeta furens* va alla ricerca di fiumi (e altitudini) degni della sua alti-

nata, sed haec quoque – iussa putares – / stabant, et vincta fluctus stupuere ruina, / et paulo ante lues iam concidenda iacebat (cfr. anche v. 204 *frangebat*, su cui ritorneremo). Mentre in Lucano l'esercito sa perfettamente come affrontare il fiume, nell'inatteso scenario "favoloso" del *Bellum* emerge per contro la sua (inevitabile) impreparazione.

- 41 *Ingens* ricorre in modo martellante (cfr. anche la *membrana ingens* di 115, 2). Sulla topica della "fonte poetica" vd. Merli 2013. Sulle immagini acquatiche anticallimachee (e antio-raziane) di Eumolpo, oltre alle note di Habermehl *ad loc.*, cfr. Connors 1998, 131-134, 143, Rimell 2002, 25-30, e soprattutto Farmer 2013. Importante il confronto con Petron. 5, vv. 21-22 *his animum succinge bonis: sic flumine largo / plenus Pierio defundes pectore verba*.
- 42 Hardie 2009, 226 n. 160 nota che la congettura *torrentem* in luogo del tradito *tormentum* a 118, 6 (cfr. *supra* pp. 1-5) potrebbe esplicitare ancor di più il rapporto con il Pindaro-torrente di Orazio.
- 43 Il legame con la tradizione (il *flumen litterarum*, *plenus litteris*) non impedisce al poeta di godere del suo *liber spiritus*, ma, nella logica di Eumolpo, ne rappresenta piuttosto la base e il presupposto: cfr. Hardie 2009, 226 («The poetic spirit can only be free if awash in the sea of previous texts, so achieving the kind of sublimity embodied in the hypercharged intertextuality of Virgil's *Fama*»). Slater 2012, 261, seguito da Habermehl, rimarca «the almost farcical mismatch of metaphors in *plenus* and *labetur*: unless the poet is pumped full of literature, he will slip and fall under the weight of a work on the Civil War. But literature itself must have weight and volume; so how does being weighed down with a load of literature help the poet carry another burden?»).

sonante e gonfia poetica. La materia “liquida” si concretizza nel panorama alpino in un senso infido, sfuggente e scivoloso (vv. 193-195 *male fida prius vestigia lusit / deceptique pedes: pariter turmaeque virique / armaque congesta strue deplorata iacebant*), materializzando il rischio (e l’ambiguità) del “precipizio del sublime”: 118, 1 *multos [...] carmen deceptit* (con *pedes* metrici poco dopo); 118, 6 *sub onere labetur [...] praecipitandus est liber spiritus*⁴⁴. Il risultato, più che la grandiosità dell’*amnis* pindarico, rievoca il tumido *epos* storico del *Furius Alpinus* criticato da Orazio, sensibile e acuto interprete del sublime e dei suoi pericoli⁴⁵.

44 Hardie 2009, 215-216 e 226. Cfr. anche Conte 1997, 72-74, con valorizzazione delle osservazioni a questo riguardo di Quintiliano (*Inst.* 12, 10, 73 *vitiosum et corruptum dicendi genus [...] praecipitia pro sublimibus habet [...] specie libertatis insanit*; 7, 1, 44 *in hac quaerentur sententiae, si fieri poterit, praecipites vel obscurae (nam ea nunc virtus est)*) e Orazio (*Ars* 217-219 *facundia praeceps / [...] et divina futuri / sortilegis non discrepuit sententia Delpbis*). Sul “fallimento” del sublime di Eumolpo vd. l’acuta discussione di Ripoll 2019.

45 Trovo molto affascinante (e, direi, sottovalutato) il parallelo, sporadicamente citato dalla critica (vd. ad es. Norden 1927 a *Aen.* 6, 830, Paratore 399 n. 1, Steel 1960, 264-269, Dehon 2000, 221-222), fra il *Bellum* di Eumolpo e l’*epos* storico di Furio Bibaculo (*Annales belli Gallici*), specialmente se si considera il ritratto oraziano: Hor. *Sat.* 1, 10, 36-37 *turgidus Alpinus ingulat dum Memnona dumque / diffingit Rheni luteum caput*; 2, 5, 40-41 *seu pingui tentus omaso / Furius hibernas cana nive conspuet Alpis* ~ fr. 15 Courtney *Iuppiter hibernas cana nive conspuet Alpes* (sul problema dell’identificazione cfr. Gowers 2012, 223-224, Courtney 1993, 198-200 e Kruschwitz 2010, scettico sul fatto che nell’*Alpinus* di Hor. *Sat.* 1, 10, 36 vada riconosciuto Bibaculo). In pochi versi ricorre con enfasi la tematica alpina (cui si aggiunge anche un fiume, il Reno fangoso), strettamente connessa a uno stile e una poetica gonfi e magniloquenti. Forse un “erculeo” passaggio delle Alpi con protagonista Cesare figurava anche nel poema di Furio Bibaculo (cfr. il già citato Norden 1927 a Verg. *Aen.* 6, 830) – un tema che verrebbe trasferito dalle guerre galliche alla guerra civile, caricandosi di un nuovo, inquietante significato. Suggestivamente Kruschwitz 2010, 301-302 ha accostato il fr. 15 Courtney degli *Annales belli Gallici* a Flor. *Epit.* 1, 45, 22 *abert tunc Caesar Ravennae dilectum agens, et bieme creverant Alpes: sic interdusum putabant iter: sed ille qualis erat ad nuntium rei – felicissimam temeritatem – per invios ad id tempus montium tumulos, per intactas vias et nives expedita manu emensus Galliam et ex distantibus hibernis castra contraxit et ante in media Gallia fuit quam ab ultima timeretur* (lo stesso evento è narrato in Caes. *Gall.* 7, 8, 2, con le Cevenne al posto delle Alpi: *etsi mons Cevenna, qui Arvernorum ab Helviis discludit, durissimo tempore anni altissima nive iter impendebat tamen discussa nive sex in altitudinem pedum atque ita viis patefactis summo militum labore ad fines Arvernorum pervenit*). Biggs 2019, 986-987, in un suo contributo su Varrone Atacino e Lucano, ha letto il v. 143 del *Bellum (Gallica proiecit, civilia*

Trattare il tema della guerra civile è un pericoloso gioco d'azzardo, è come camminare su ceneri ingannevoli, sotto cui cova ancora il fuoco: così si esprime proprio Orazio, nella sua famosa ode a Pollione (Hor. C. 2, 1, 6-8 [...] *periculosae plenum opus aleae / tractas et incedis per ignis / suppositos cineri doloso*), un passo che potrebbe aver influenzato *Sat.* 118, 6 più di quanto si sia finora riconosciuto e che forse viene rivisitato nel *Bellum*, con la sostituzione della metafora ignea con un infido paesaggio nevoso. Certamente Cesare, il protagonista della scena alpina petroniana, sembra incarnare, con la sua avanzata determinata, il desiderio del poeta di addentrarsi con sicurezza nel panorama sublime e insidioso del *belli civilis ingens opus*, il desiderio di essere *arduus*⁴⁶. In tale prospettiva va interpretato l'uso del termine *calcare*. Nel suo preambolo Eumolpo lo impiega in relazione alla *via ad carmen* che molti *timuerunt calcare* (118, 5), sulla scorta del callimacheo *πατέω*⁴⁷, mentre è la "scalata" del monte Elicon (118, 1 *putavit se continuo in Heliconem venisse*) ad essere presentata come ovvio (ma niente affatto banale) obiettivo di ogni poeta⁴⁸. Nel poema si descrive il luogo impervio sulle *aeriae Alpes* con i tratti titanici di Atlante (figura mitica e catena montuosa) – un luogo (non a caso) "domato"

sustulit arma) come un segnale metapoetico di "distacco" dalla materia di Varrone (*Gallica arma*) per un nuovo tema (*civilia arma*). Se così fosse, il riferimento varrebbe certo anche per l'*epos* di Bibaculo.

46 V. 152 *calcavit*, v. 153 *arripuitque* (mia congettura per il tràdito *optavitque*), v. 184 *insolitos gressu prior occupat ausus*, vv. 203-206 *nondum Caesar erat; sed magnam nixus in bastam / horrida securis frangebat gressibus arva, / qualis Caucasea decurrens arduus arce / Amphitryoniades*, v. 209 *dum Caesar tumidas iratus deprimit arces* (*tumidus* è in Lucano il Rubicone: Lucan. 1, 204). In particolare, aggettivi come *arduus*, *horridus*, *tumidus* hanno un'ovvia valenza metapoetica: cfr. Ripoll 2019, 3 («un contexte de triomphe sur les hauteurs escarpées [...] qui pousse fortement à lui [all'agg. *arduus*] donner une valeur métapoétique en liaison avec l'esthétique du sublime»); Leigh 2006, 238 n. 93 («Eumolpus' substitution of 'tumid' for 'sublime' at v. 209 is a pointer to his qualities as a poet»). L'illuminante saggio di Leigh 2006 sulla valenza metapoetica del Capaneo staziano (soprattutto per quanto riguarda il sublime e i suoi pericoli) offre un ottimo punto di confronto per l'interpretazione del Cesare petroniano qui delineata.

47 Connors 1998, 132-134, Rimell 2002, 90.

48 Cfr. Connors 1998, 131. Accanto alle evidenti allusioni sessuali, la metafora della scalata del poeta (e dei suoi rischi) verso la sorgente di Pimplea viene resa efficacemente in Catull. 105 *Mentula conatur Pipleum scandere montem; / Musae furcillae praecipitem eiciunt*.

da e sacro a Ercole⁴⁹. Il verbo *calcare* suggella la prima azione compiuta da Cesare appena comparso sulla scena (v. 152 *iuga ... calcavit Caesar*): Eumolpo e il suo Cesare “aggreddiscono” un *locus* fisico e letterario, in un atto che in sé condensa le aspirazioni eroiche del personaggio, l’impresa letteraria del poeta e il suo anelito al sublime. Quest’ultimo si oggettiva in diversi “scalatori di *iuga*”, tutti in qualche misura figura del poeta (oltre all’eroe, Cesare, la *Fama*, v. 211 *summique petit iuga celsa Palati*, e la *Discordia*, v. 279 *alta petit gradiens iuga nobilis Appennini*)⁵⁰.

Nella figura di Cesare, unico vero “protagonista umano” del *Bellum*, si ravvisa un chiaro rispecchiamento fra cornice romanzesca e poemetto. La discesa dalle Alpi si riflette nel viaggio dei personaggi verso Crotone (città un tempo fiorente e ora corrotta dal malcostume dei cacciatori di eredità, simbolo di Roma e della sua “guerra civile”)⁵¹. La vertiginosa visione panoramica dell’Italia, che si offre a Cesare in apertura della narrazione della sua azione (vv. 153-154 *summo de vertice montis / Hesperiae campos late prospexit*; cfr. anche le *tumidae arces* [v. 209]), trova un parallelo nella scena di 116, 1 (*carpinus*

49 Sull’elemento sublime-gigantomachico delle Alpi insiste Ripoll 2019 e §§ 4.3 e 5 in questo capitolo. Oltre alla descrizione liviana (Liv. 21, 32, 7; 35, 4-36, 8 con Dehon 2000, 220) e ad altre reminiscenze (per es. le *zonae rigentes*: Verg. *Georg.* 1, 233-236, [Tib.] 3, 7, 151-157, Lucan. 4, 103-109), una fondamentale suggestione arriva dalla descrizione della catena montuosa dell’Atlante in Verg. *Aen.* 4, 246-251: *iamque volans apicem et latera ardua cernit / Atlantis duri caelum qui vertice fulcit, / Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / piniferum caput et vento pulsatur et imbri, / nix umeros infusa tegit, tum flumina mento / praecipitant senis, et glacie riget horrida barba*. Il linguaggio antropomorfo si riconnette al mito di Atlante trasformato in monte: cfr. Serv. Dan. *ad loc.* (Ovid. *Met.* 4, 621-662, su cui vd. Bömer 1969-2006; Lucan. 9, 654-655). In Petronio il *locus horridus* alpino sacro ad Ercole è dunque argutamente rappresentato sotto forma di Atlante, protagonista di una delle fatiche (Connors 1998, 127 n. 64), come rende evidente in part. il vv. 150-151 *glacie concreta rigent hiemisque pruinis: / totum ferre potest umeris minitantibus orbem*. Qui la maggior parte degli interpreti traduce *orbis* come “terra, mondo”, ma bisognerà appunto riconoscere un riferimento alla figura di Atlante e alla volta celeste che sostiene sulle sue spalle (Verg. *Aen.* 8, 137; Prop. 4, 9, 37; TLL 9.2.914.10-13). Stubbe (poco plausibilmente) ritiene che Eumolpo stia invertendo la tradizionale *imagery* di Atlante, proponendo un *caelum* ghiacciato (soggetto di *ferre potest* del v. 151) in grado di portare l’*orbis*, ovvero la sfera terrestre.

50 Cfr. Hardie 2009, 225-228 e Ripoll 2019, 3. Cfr. § 2.1 di questo capitolo e cap. 2 § 6.

51 Zeitlin 1971, 67ss.

iter ac momento temporis in montem sudantes conscendimus, ex quo haud procul impositum arce sublimi oppidum cernimus), ove, non a caso, la città è descritta in termini poetici e “sublimi”⁵².

Un altro elemento della cornice si inserisce in questa trama di rispecchiamenti, se (come credo) è proprio il *Bellum civile* il *poema* che Eumolpo sta scrivendo furiosamente durante e dopo il naufragio della nave di Lica e da cui viene strappato “a forza” da Encolpio e Gitone (115, 2-4: vd. *supra* cap. 1 § 1). La critica ha indagato accuratamente il rapporto del *furor* poetico di Eumolpo in 115 con l’oraziano *poeta vesanus* e i “pericoli” del sublime (e della poesia epica), così come il legame fra la tempesta, il tema della guerra civile e l’*impetus* poetico che la racconta⁵³. Assai stimolante è la prospettiva di Andrea Cucchiarelli: secondo lo studioso la furia della natura che si abbatte sul Cesare petroniano trova la sua ragione d’essere proprio nelle peculiari condizioni sperimentate dal poeta durante la composizione del poema, in mezzo al fortunale⁵⁴.

Il “viaggio favoloso” di Cesare nel *Bellum* si intreccia strettamente a quello del poeta Eumolpo e, soprattutto, a quello della stesura del suo poema, dalla concezione/composizione alla recitazione. Questi ed altri paralleli individuati dalla critica possono certo avere una valenza ironica, «to compromise the seriousness of the verse and to expose its spurious grandeur», come afferma Beck⁵⁵. D’altra parte, come fa notare Connors, non va sottovalutato il richiamo agli illustri (e problematici) precedenti del viaggio verso Crotone (Erocle e Annibale): il vagabondare “romanzesco” sembra in realtà seguire una strada ben battuta e trova in questi precedenti il suo (ambiguo) senso⁵⁶.

52 Cfr. Habermehl *ad loc.* Hor. C. 4, 14, 11-12 *arces / Alpibus inpositas tremendis* (imprese belliche di Druso), con Thomas *ad loc.* (vd. anche Leigh 2006, 238, n. 93 per il parallelo fra il v. 209 e 116, 1). Rimell 2002, 90 ricorda ancora l’Elicona: «Eumolpus is far more modest: in reciting his poem he is merely climbing the hill up to Crotone».

53 Labate 1995, Connors 1998, 141-146, Cucchiarelli 1998, Hardie 2009, 225-227, Carmignani 2011, Carmignani 2013.

54 Cucchiarelli 1998, in part. 132.

55 Beck 1979, 248, con paralleli.

56 Connors 1998, 125-126, 130-131. Erocle percorre questa tratta di ritorno dall’Iberia, dopo la fatica delle vacche di Gerione. Connors interpreta Erocle e Annibale come due momenti centrali nella storia di Crotone (fondazione e declino).

Al di là dell'inevitabile risvolto ironico, i citati paralleli suggeriscono una vicinanza metapoetica fra Cesare ed Eumolpo, fra eroe e poeta, fra due imprese sublimi, pericolosissime e potenzialmente autodistruttive, che nel panorama alpino trovano appropriata metafora: gli *ausus insolitos* della guerra civile (che il condottiero quasi “aggredisce”: v. 184 *insolitos gressu prior occupat ausus*)⁵⁷ e il *belli civilis ingens opus* (118, 6 *ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur*)⁵⁸.

Questo rispecchiamento sembra confliggere (a livello metapoetico ed estetico, ma anche, come vedremo, narrativo e teleologico) con l'immedesimazione di Eumolpo con i suoi grotteschi *deorum ministeria*, simboli dell'auto-distruzione “fine a se stessa” della guerra civile ed, esteticamente, della pericolosa caduta a precipizio dal sublime⁵⁹. In realtà si tratta di due facce della stessa medaglia: il sublime (e furioso) Cesare non è altro che (inconsapevole) strumento del piano catastrofico di divinità furenti, destinato a cadere vittima della potenza autodistruttiva del *bellum civile* – insieme al suo poeta⁶⁰.

57 Vv. 183-184 *fortior omnibus movit Mavortia signa / Caesar et insolitos gressu prior occupat ausus*, da confrontare con Lucan. 1, 183-185 *iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes / ingentisque animo motus bellumque futurum / ceperat*; 204-205 *inde moras solvit belli tumidumque per amnem / signa tulit propere*. La clausola *occupat ausus* presenta un'interessante risonanza, ovvero l'uccisione di Remo da parte di Celere (versione edulcorata del famoso fraticidio): Ovid. *Fast.* 4, 843 *nec mora, transiit: rutro Celer occupat ausum* (ove *ausus* è participio). Il sostantivo *ausus*, -ūs m., attestato per la prima volta in Petronio, ricorre anche per l'“audacia poetica” (Opt. Porf. *Carm.* 22, 10 *ausibus in magnis [scil. poetae]*; Macr. *Sat.* 6, 6, 1 *ausu poetico*).

58 *Opus attingere* significa «ein literarisches Projekt in Angriff nehmen» (Habermehl *ad loc.* con paralleli) e può essere detto *cum vi, hostiliter* (TLL 2.1144.50ss.; vd. “Angriff” nella resa di Habermehl; Slater 2012, 261).

59 Cfr. Ripoll 2019, 3-4, che connette l'enfasi sull'*imagery* dell'abisso nel *Bellum* (vv. 67, 101, 190, 254) al tema del *bathos*. Hardie 2009, 228 paragona la Discordia petroniana (e gli altri mostri infernali) alla disgustosa *Achlys* pseudoesiodea, ricordando il giudizio negativo su quest'ultima nel trattato *Sul Sublime* 9, 5 (cfr. anche Hardie 2009, 117 n. 141: «There is a fine line between the sublime and the unacceptably monstrous»). Connors 1989, 80-85, richiamandosi a *Sublim.* 9, 7 sulla teomachia di *Il.* 20, 61-65 (cfr. anche Schol. *Il.* 20, 56-57 T, Plut. *Mor.* 16 d-e), sottolinea come la rappresentazione del timore di Dite, “umano troppo umano”, potesse rappresentare un'infrazione del sublime e del *decorum* epico (dove la necessità di una lettura allegorica della scena).

60 Cfr. cap. 2 § 6 e cap. 3 § 2.3.

2.3. Tralasciare il Rubicone: Eumolpo e una famosa reticenza nel *De bello civili* di Cesare

Spostare la scena dal Rubicone alle Alpi è dunque un espediente meta-poetico significativo, con cui il poeta, insieme al suo personaggio, mette in atto la sua “scalata al sublime” e si distingue da Lucano. Questo movimento sottende anche altre motivazioni e comporta rilevanti implicazioni (e allusioni) storico-letterarie. La rimozione del Rubicone e la scelta delle Alpi si riallacciano in modo originale a due insigni modelli: il *De bello civili* di Cesare e l'*Eneide* virgiliana.

L'omissione del fiume può essere ricondotta alla famosa reticenza circa il passaggio del Rubicone nei *Commentarii* cesariani. Cesare, com'è noto, dopo il racconto apologetico della *contio* a Ravenna, non cita il Rubicone (così come ogni riferimento esplicito alla successiva presa di *Ariminum*), per mitigare l'illegalità delle sue azioni al principio della guerra⁶¹. Quanto leggiamo nel poemetto petroniano sembra un'inversione (quasi caricaturale) di questa rimozione. Nei *Commentarii* c'è un piccolo (e ben studiato) salto in avanti, nel *Bellum*, invece, un clamoroso salto all'indietro, in una “preistoria” che Cesare non aveva narrato (così come Lucano), con un'omissione ancora più ampia, che di fatto riguarda gli eventi fra la traversata delle Alpi e la fuga da Roma. In secondo luogo, questa manipolazione dei fatti sembra produrre effetti ideologicamente opposti – almeno sul piano “legalistico”. Mentre il Cesare del *De bello civili* ostenta le proprie capacità di mediazione, dissimulando la responsabilità dell'avvio del conflitto e addossandola ai suoi avversari, nel *Bellum* la decisione di scatenare la guerra civile viene presentata non come *ultima ratio*, ma come un piano concepito già all'epoca dell'attraversamento delle Alpi⁶². È un'implicazione stimolante, un paradosso certamente ricercato da Petronio, che concorre all'ambiguità della figura di Cesare. Trovo però diffi-

61 Batstone–Damon 2006, 55-61, Grillo 2012, 131-136, Peer 2015, 59-60, Westall 2017, 45-49, Riggsby 2018, 68.

62 Su questo Connors 1989, 107-108: «Eumolpus [o l'autore-Petronio?] manipulates historical traditions in order to argue that Caesar's actions at the outbreak of the war are the result of a long-term plan for Civil War, and not simply a response to the flight of the tribunes from Rome».

cile ricondurre una siffatta “consapevolezza ideologica” (e, appunto, legalistica) al personaggio-Eumolpo, che non sembra interessato a condannare l’operato del suo Cesare e i suoi moventi contro l’*ingrata Roma* (v. 64). Per Eumolpo allontanarsi dal Rubicone per approdare sulle Alpi significa (anche e soprattutto) liberarsi dai vincoli della *veritas* storica, forse percepita come scomoda⁶³, sicuramente come “trita”, dalle narrazioni storiografiche e dalle loro trasposizioni in versi (il riferimento è, ovviamente, in prima linea a Lucano). Il punto di partenza di tale *licentia* è offerto proprio dall’opera di Cesare, che autorizza e incoraggia il poeta a tralasciare il Rubicone.

La comune (e sconcertante) rimozione del Rubicone, su cui Petronio attira l’attenzione, fa emergere una dialettica sofisticata nell’esposizione delle *res gestae*: l’evento storico (il passaggio del fiume e dintorni) viene visto in un’ottica sapientemente deformata e in definitiva soppresso, a seconda di esigenze ideologiche (vedi Cesare) o poetiche (vedi Eumolpo). Nella rappresentazione petroniana, il *liber spiritus* del poeta sortisce ancora una volta effetti paradossali che vanno anche al di là degli intenti attribuibili al personaggio e aprono a una riflessione di grande interesse sul rapporto fra storia e poesia e sulla finzione nel racconto delle *res gestae*.

2.4. Cesare scende dalle Alpi: la profezia di Anchise in *Aen.* 6

Spunto importante per la scena alpina – o più precisamente per l’idea di un inizio della guerra civile (e di un *epos* su di essa) a partire dalla discesa dalle Alpi – è la profezia di Anchise nel sesto libro dell’*Eneide* (Verg. *Aen.* 6, 826-831):

63 Su questo si deve ragionare in linea ipotetica, ma non escluderei un doppio livello “ideologico” con cui interpretare la rimozione del Rubicone: forse il personaggio-Eumolpo è convinto di rimuovere un momento molto discusso (e scomodo) della biografia cesariana (in questo, in effetti, segue Cesare alla lettera); la conseguenza, però, ironicamente, è rendere la rappresentazione del suo Cesare ancor più problematica. La stessa ambiguità si presenta per il modello del passaggio delle Alpi nel suo complesso: Eumolpo sembra proporci Ercole, ma emerge con evidenza il fantasma di Annibale (vd. *infra*).

*illae autem paribus quas fulgere cernis in armis,
concordes animae nunc et dum nocte premuntur,
heu quantum inter se bellum, si lumina vitae
attigerint, quantas acies stragemque ciebunt,
aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci
descendens, gener adversis instructus Eois!*

A questo passo di Virgilio risale quello che Norden ha definito lo “*ψεῦδος* retorico” sviluppato da Eumolpo⁶⁴. Anche qui, però, il poeta petroniano trova il modo di distinguersi. Nell’*Eneide* si fa riferimento alle Alpi Marittime e alla strada costiera, come si evince dal richiamo all’*Arx Monoeci*, l’odierna Monaco, chiamata anche *Herculis portus* o *Herculis Monoeci portus*. *Monoecus* è epiteto attribuito ad Ercole: dalle fonti la città viene presentata come sede di culto dell’eroe (più specificamente di un tempio a lui dedicato) e talvolta Ercole stesso viene considerato suo fondatore⁶⁵. Non a caso anche Lucano, riprendendo sicuramente Virgilio, cita Monaco, porto sacro ad Ercole, come «source for Caesar’s civil war forces»⁶⁶. Eumolpo fa invece riferi-

64 Cfr. Norden 1927 a Verg. *Aen.* 6, 830: «Auf einem rhetorischen *ψεῦδος* beruht die 830 f. angedeutete Situation, daß Caesar sein Heer über die Alpes (maritimae) nach Italien geführt habe. Daß das Motiv in den Deklamationen vorkam, zeigt Petrons *carmen de bello civ.* 144 ff.; vgl. Lucan 1, 183 *iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes*; auch in der *pragmatia belli Gallici* des von Horaz *sat.* 2, 5, 41 parodierten Furius scheint es so verwendet worden zu sein. Es war also ein Seitenstück zu Hannibals Alpenübergang, den Iuvenal 10, 166 als Thema der Deklamatoren erwähnt» (su questo vd. n. 45). Dal punto di vista storico-geografico, sia per Petronio che per Virgilio vale quanto annotato da Horsfall 2013 a *Aen.* 6, 830: «This is further geography of the eye and mind, not of the map. In Nov. 50 Caesar moved swiftly from the German frontier to Ravenna, without an army».

65 Cfr. Servio *ad loc.* *ATQVE ARCE MONOECI de Liguria, ubi est portus Monoeci Herculis. dictus autem Monoecus vel quod pulsus omnibus illic solus habitavit, vel quod in eius templo numquam aliquis deorum simul colitur, sicut in Iovis Minerva et Iuno, in Veneris Cupido*. Sul rapporto fra Ercole e Monaco (oltreché sul tempio e sulla definizione dell’insediamento, *portus* e *arx*) cfr. Reymond-Dugand 1970 (indice s.v. “Hercule”), Kajava 1997, 67-69, Binninger 2006.

66 Roche 2009 a Lucan. 1, 405-408: *quaque sub Herculeo sacratus nomine (nomine MPG : numine ZUVC) portus / urget rupe cava pelagus (non corus in illum / ius habet aut zephyrus; solus sua litora turbat / circius et tuta prohibet statione Monoeci)*. L’*ekphrasis* lucanea su Monaco potrebbe essere ripresa nei vv. 144-146 del *Bellum: Graio numine ... descendunt rupes ... locus Herculeis aris sa-*

mento alle Alpi Graie, al *saltus Graius* (vv. 144-145 *Alpibus aeris, ubi Graio numine pulsae / descendunt rupes et se patiuntur adiri*) e in particolare alla famosa “via erculea”⁶⁷. Monaco e il *saltus Graius* costituiscono alcune “tappe” delle peregrinazioni dell’eroe in occidente, un itinerario che ha lasciato tracce nelle leggende su questi luoghi, oltretutto ovviamente nell’eziologia dei toponimi (spesso in realtà di origine celtica, come nel caso di *Monoecus* e *Grains*)⁶⁸. Eumolpo sembra proporre non solo una diversa tappa del viaggio erculeo e un diverso scenario montano, ma anche un diverso luogo sacro al dio (v. 146 *est locus Herculeis aris sacer*) – *arae Herculeae* di cui non si hanno altre attestazioni letterarie⁶⁹. È improbabile che si tratti di un goffo scambio da parte di Eu-

cer (Bücheler e Müller attribuiscono la correzione del trådito *nomine* in *numine* [v. 144] a Burman, ma la congettura è di Caspar von Barth, che la propose nella sua edizione di Claudiano [p. 332, *Animadv. in Claud. De laud. Stilic.* IV, v. 347], edita nel 1650).

67 Cfr. Nep. Hann. 3, 4 *quas nemo umquam cum exercitu ante eum praeter Herculem Graium transierat (quo facto is hodie saltus Graius appellatur)*. Il Piccolo San Bernardo è il passo collocato sulle Alpi Graie (cfr. Plin. NH 3, 123, Stubbe e Grimal 1977, 157). Stubbe cita anche il Moncenisio (fra le Graie e le Cozie), accreditato punto di passaggio di Annibale (vd. la sintesi di Händl-Sagawe 1995, 224-234). Schmeling–Setaioli identificano il *saltus Graius* (e il passo petroniano) proprio con il Moncenisio, che definiscono «the traditional passage over the Alps by gods and generals». In realtà il passaggio più conosciuto e utilizzato per trasferimenti di truppe era quello del Monginevro, sulle Alpi Cozie (DeWitt 1941, 63, Jourdain-Annequin 2011, 87). Su questa base Jourdain-Annequin (in una monografia dal titolo ispirato alle *Alpes aerieae* petroniane: “Les Alpes voisines du ciel”) ritiene che Petronio pensasse al Monginevro (cfr. anche Prieur 1968, 67 n. 2). Il *saltus* petroniano appare collocato sulle “Alpi Graie”, ma certo non si può escludere la suggestione degli (o una confusione, voluta o meno, con gli) altri passi (soprattutto il Monginevro), considerato anche il fatto che qui si parla di un passaggio con truppe. Baldwin sembra ritenere si tratti di Monaco anche in Petronio (così anche Connors 1998, 126, Hardie 2009, 228, Biggs 2019, 987). Tale interpretazione è poco probabile, a meno di pensare a una grossolana confusione del personaggio-Eumolpo.

68 Sulle peregrinazioni di Ercole in occidente (e specificamente sull’arco alpino) e sulla “via erculea” rimando a DeWitt 1941, Braccesi 2001, 75-80, Jourdain-Annequin 2011, *passim*.

69 Sulle attestazioni del culto di Ercole sull’arco alpino cfr. Jourdain-Annequin et al. 2004, 99 e Jourdain-Annequin 2011, 67. L’area archeologica del Colle del Piccolo San Bernardo (in particolare la “colonna di Giove” e un cromlech denominato “cerchio di Annibale”) è stata talvolta messa in relazione proprio al passo del *Bellum* (cfr. ad es. già Wickham-Cramer 1828, 97-98). Golosetti 2016, 159-163 passa in rassegna le possibili testimonianze ar-

molpo (o Petronio?) di Alpi Marittime e Graie – anche se siffatte confusioni sono tutt’altro che rare nella letteratura antica, proprio in relazione alle diverse “vie” battute da Ercole sull’arco alpino secondo la leggenda⁷⁰. Più persuasiva è l’idea di un consapevole cambiamento di *setting*, in uno sforzo di superare il modello virgiliano andando a esplorare una via “non battuta” nell’*Eneide* – e ben più “elevata e sublime” dell’*arx Monoeci*⁷¹. Eumolpo sceglie le Alpi Graie e, con ogni probabilità, inventa l’inedito *locus Herculeis aris sacer*, un’ulteriore audace finzione storico-geografica che il poeta sottopone al suo lettore, caricando di significato questo luogo “erculeo” e trasfigurando il viaggio di Cesare e il proprio viaggio poetico in una sfida titanica, sulle orme di Ercole, ma anche di Annibale – sul rapporto con il generale cartaginese ci concentreremo nel § 4.

3. Lieti presagi di guerra civile

Nella *Troiae halosis* petroniana la figura di Laocoonte occupa una parte rilevante del racconto (*Sat.* 89 vv. 15-53, su un totale di 65 versi)⁷². Il *prodigium* della morte sua e dei figli, avvenuto dopo che il celebre cavallo è stato tra-

cheologiche a favore di un santuario di Ercole Graio sul Colle del Piccolo San Bernardo, di cui il brano petroniano sarebbe l’unica attestazione letteraria. Al di là di possibili agganci ai *Realien*, che non vanno certo sminuiti, credo che il fantastico *locus* petroniano, con le sue *arae* di Ercole, vada interpretato soprattutto come un parto della mente del poeta Eumolpo, denso di allusioni storiche e letterarie.

70 Proctor 1971, 196: «There does seem to have been some confusion about the Graian Alps among ancient writers, perhaps because the legend of Hercules’ journey was distributed between a coastal route and a more northerly one». Cfr. anche Braccesi 2001, 80. L’idea che Petronio possa aver commesso un errore di questo tipo era già di Cuverius (citato in Burman *ad loc.*). Si potrebbe forse pensare anche a una sorta di “correzione” del racconto virgiliano, se è vero che, come fa notare Horsfall 2013 *ad loc.*, la rappresentazione virgiliana di un Cesare che prende la mosse dalla via costiera di Monaco è storicamente inverosimile (sulla via costiera, resa praticabile in età augustea, vd. DeWitt 1941).

71 Cfr. quanto detto sopra sul superamento del “piccolo Rubicone” lucaneo.

72 Vd. cap. 2 § 6 sulla *Troiae halosis* (sul narratore, sul rapporto con Virgilio, sul legame con il *Bellum civile*).

sportato in città⁷³, viene caratterizzato pateticamente dalla voce narrante (un Troiano che ha assistito alla distruzione della propria patria: 89 vv. 11-12) come segno inequivocabile dell'abbandono di *Troia peritura* da parte degli dèi. Ci si distacca dunque dalla presentazione virgiliana dell'evento, dalla sua funzione drammatica (ovvero indurre i Troiani a trasferire il cavallo in città), oltreché da qualsiasi orizzonte consolatorio⁷⁴. L'interpretazione del portento come presagio dell'incombente fine di Troia non veicola il punto di vista dei Troiani *all'epoca dei fatti*, qui tralasciato (il prodigio come punizione per l'"affronto" al cavallo?), ma appare semmai frutto della consapevolezza di come la vicenda andò a finire, in una narrazione dominata dal pessimismo e dal fatalismo di chi è tragicamente caduto in un inganno ispirato dal *Delius* (89 v. 4) e favorito dai *fata* (v. 21).

L'*omen* di Laocoonte (un enigma che la frammentarietà delle altre testimonianze rende ancora più oscuro) segna un momento cruciale nella storia di Troia, annunciando, per così dire, l'inizio della sua fine, e solleva, al contempo, un delicato e dibattuto problema teologico: i *signa* divini rivelano tutta la loro oscurità, ambiguità o addirittura il loro potenziale ingannatore⁷⁵. Eumol-

73 Questo sembra implicare, seppur in modo assai ellittico, il distico *ibat inventus capta, dum Troiam capit, / bellumque totum fraude ducebat nova* (89, vv. 27-28; vd. Habermehl *ad loc.*). Certamente non vi è una chiara indicazione del dibattito sul cavallo.

74 In Petronio è il fallimento dell'"attacco" di Laocoonte al cavallo a convincere i Troiani: il narratore lo presenta come voluto dai *fata*, sollevando i Troiani da ogni responsabilità (cfr. 89, vv. 21-22 *fata sed tardant manus, / ictusque resilit et dolis addit fidem*, con Habermehl). Habermehl 155 commenta: «Das grausige Prodigium verliert seine dramaturgische Aufgabe in der Tragödie (als letzter Anstoß, das Pferd in die Stadt zu holen). In der TH jedoch bleibt es unlöslich mit ihr verbunden. Denn mit einem Mal entpuppt das Sterben der drei sich als grausame Willkür dunkler Mächte».

75 Rimando a Casali 2019, 10-17 e alle sintesi di Stubbe 34-39 e Habermehl 150-155 per un'analisi delle fonti sul *prodigium*, per il rapporto con Sinone (figura ridotta in Petronio al minimo) e per bibliografia. Mi limito qui ai dati essenziali. Le testimonianze variano sia sulla natura del presagio sia sul coinvolgimento dei figli. Nelle fonti greche, precedenti a Virgilio, il prodigio avviene tendenzialmente quando il cavallo è già in città, è mandato da Apollo (non da Atena/Minerva, come in Virgilio) ed è spesso presentato come conseguenza di un sacrilegio commesso dal sacerdote nei confronti del dio (un dato assente in Virgilio e Petronio). Non è sempre perspicuo come e se ciò si colleghi all'opposizione di Laocoonte al cavallo. Igino (*Hyg. Fab.* 135), che però contamina probabilmente diverse

po ne fa tema portante del suo primo *exploit* poetico. Non sorprende, pertanto, che tanta parte del *Bellum* sia riservata ai presagi della guerra (sulla scia di *Pharsalia* 1). C'è un'importante differenza fra la voce narrante della *Troiae halosis* e quella del *Bellum*: Eumolpo, in quanto poeta epico e narratore, ha accesso ai *deorum ministeria* e, in polemica con Lucano, si prefigge lo scopo di raccontarli al lettore. Nel capitolo 2 abbiamo analizzato i prodigi dei vv. 126-140 in rapporto alla tradizione precedente (epica e non solo). Colpisce, a riguardo, la loro opacità: pur essendo dichiaratamente espressione di *clades hominum venturaque damna* (v. 126), lasciano nel dubbio sulla “prospettiva olimpica”, sul punto di vista degli dèi che li inviano (emblematica, in questo senso, anche la folgore di Giove che fa la sua laconica comparsa nei vv. 122-123); inoltre, non si fa cenno alla reazione degli uomini. Ci occuperemo ora dell'analisi di un'altra scena del *Bellum* che (con i dovuti distinguo) può essere considerata un *pendant* del presagio di Laocoonte nella *Troiae halosis*⁷⁶: Cesare riceve *omina* che paiono spronarlo a scatenare la guerra civile, a dare ini-

fonti (fra cui Virgilio), parla di un fraintendimento dei Troiani, che interpretano il prodigio come prova della falsità delle accuse sul cavallo, mentre in realtà Apollo uccide il sacerdote a causa del suddetto sacrilegio. Nell'*Ilioupersis* (arg. 1-2 West) e nel perduto *Laocoonte* di Sofocle (fr. 373 Radt) il prodigio (non è chiaro se connesso al sacrilegio nei confronti di Apollo) viene interpretato da Anchise (che si ricorda fra l'altro di “ordini di Afrodite”) come presagio dell'incombente distruzione della città; ciò induce Enea a fuggire prima della catastrofe (una versione rifiutata da Virgilio). Petronio sembra riprendere il *setting* all'interno della città e ripropone significativamente l'idea del prodigio come segno della catastrofe imminente, pur nel diverso contesto sopra tratteggiato (nessun cenno, ovviamente, ad Enea e alla possibilità di una salvifica fuga). Sull'interpretazione del presagio e sulla colpa di Laocoonte nell'*Eneide* cfr. Casali 2019, 16 («[...] sembra chiaro che in Virgilio non vi sia una “colpa” specifica di Laocoonte: i serpenti sono inviati da Minerva allo scopo di far pensare ai Troiani quello che effettivamente pensano, e cioè che le parole di Sinone riguardo al Cavallo siano veritiere») e Horsfall 2008, 79, 185 («Virgil has separated the spear-cast and the death, thus further wrapping the theological justification, if any, for Laocoon's death in characteristic uncertainty. [...] The Trojans did not know that Laocoon had to die to serve as a portent for the fall of Troy»). La particolare testimonianza di Quinto Smirneo (QS 12, 353-482), che fonde diverse fonti, presenta i prodigi contro Laocoonte (cecità e, dopo l'ingresso del cavallo, morte dei due figli) come inviati da Atena per convincere i Troiani ad accogliere il cavallo.

76 Qualche spunto interessante sul confronto fra Laocoonte e Cesare in Yeh 2007 (cap. 4).

zio alla distruzione della “nuova Troia”. Anche in questo caso, seppur in modi e forme diversi, il senso ultimo dei presagi resta oscurato da una rete di ambiguità e paradossi che sembrano coinvolgere tanto il protagonista umano quanto la voce del narratore epico.

Ecco dunque i versi che descrivono gli *omina* dopo il discorso di Cesare sulla cima delle Alpi (vv. 177-184):

*haec ubi personuit, de caelo Delphicus ales
omina laeta dedit pepulitque meatibus auras.
nec non horrendi nemoris de parte sinistra
insolitae voces flamma sonnuere sequenti.
ipse nitor Phoebi vulgato laetior orbe
crevit, et aurato praecinxit fulgure vultus.
fortior ominibus movit Mavortia signa
Caesar, et insolitos gressu prior occupat ausus.*

Omina laeta si presenta come una sorta di glossa del narratore, che spiega il significato favorevole di questi segni a partire dal primo. *Fortior ominibus* (a chiusura del breve catalogo) sembra invece rispecchiare il punto di vista del personaggio-Cesare, che recepisce tali portenti come un incoraggiamento, in convergenza con la succitata definizione di *omina laeta*. Eppure, poco dopo, Cesare si ritrova alle prese con una dura (e tutt'altro che “lieta”) avanzata in mezzo alle Alpi. Per di più, nel finale del poema si schierano dalla parte di Pompeo Apollo, da cui provengono ben due segni (l'uccello e il sole), ed Ercole, il dio del luogo in cui essi si manifestano⁷⁷.

⁷⁷ Questa “contraddizione” (soprattutto sul ruolo di Apollo) viene rilevata già dai primi commentatori petroniani (vd. ad es. Bouhier al v. 181) ed è stata recentemente ripresa e indagata da Aresi 2019. Cfr. anche Paratore 400: «Agli *omina* di vv. 177-182 contraddicono le tempeste di vv. 187-202». Su Apollo e sulla sua funzione di “catalizzatore della catastrofe” si ricordi il ruolo del dio nel prodigio di Laocoonte e, nella *Troiae balosis* (89 v. 4 *Delio profante*), nella costruzione del cavallo – due eventi che portano alla distruzione della città. Sulla menzione di Apollo ad Azio, “la catastrofe finale” nella profezia della Fortuna (v. 115), cfr. cap. 2 § 3.

Sorge spontanea la domanda se questi *omina* nascondano delle ambiguità – e con quali implicazioni. Si potrebbe pensare che l'interpretazione positiva dei prodigi rifletta la tendenziosa prospettiva di Cesare, che declina a suo favore segni di dubbio significato, se non addirittura negativi⁷⁸. Tale ipotesi comporta però una forzatura non da poco e, soprattutto, non rende conto della complessità delle dinamiche narrative in gioco in questo enigmatico passo e, più in generale, nel *Bellum*. Si configura un rapporto narratologico più sottile: più che il personaggio-Cesare, è il narratore del poema che sembra esplicitamente corroborare questa lettura degli *omina* e sottoporla al suo pubblico. Un eventuale “frintendimento” dei *signa* coinvolgerebbe dunque tanto il personaggio quanto, in qualche misura, la voce narrante.

Come vedremo, considerare questi segni oggettivamente sfavorevoli o ambigui nei confronti di Cesare è una visione estrema e non pienamente condivisibile. Se di ambiguità si tratta, riguarda piuttosto la loro carica “paradossale”: sono segni favorevoli per l'impresa del generale, ma (in modo non dissimile dal catalogo raccontato poco prima) si confermano pur sempre premonizione della catastrofe cosmica della guerra civile, di cui anche Cesare, suo malgrado, rimarrà vittima.

Questi presagi andranno inoltre inquadrati nella tradizione storica (Svetonio, Plutarco) e poetica (Lucano) degli *omina* al passaggio del Rubicone e nell'intreccio fra storia e finzione epica che si instaura a questo riguardo. Nel prossimo paragrafo (§ 4), sulla base del rapporto con alcune scene dell'*Eneide* e dell'aneddotica su Annibale e i segni divini da lui ricevuti prima del passaggio delle Alpi, valuteremo anche un'altra ipotesi, che, nonostante la “paradossale positività” degli *omina* per Cesare, si possa trattare di una sorta di inganno del dio.

78 Questa, in sostanza, l'interpretazione di Aresi 2019, 180: «Nel finale del *Bellum civile*, dunque, la voce narrante svela che il protagonista del proprio racconto epico, Cesare, è stato preso nel laccio di una rete di false interpretazioni, risultato di un processo di autoconvincimento e autoinganno: presagi ‘oggettivamente’ sfavorevoli o quantomeno ambigui sono decodificati come segnali di favore divino». A mio parere la voce narrante del *Bellum* “svela” (e spiega) ben poco.

3.1. *Delphicus ales*: un oscuro volatile

In *omina laeta dedit* [v. 178], sintagma proposto scientemente in apertura del piccolo catalogo, si può percepire uno studiato ribaltamento del *bubo*, tipico uccello del malaugurio, che compare nei portenti prima della morte di Cesare nelle *Metamorfosi* (Ovid. *Met.* 15, 791 *tristia mille locis Stygius dedit omina bubo*, un parallelo stranamente non valorizzato dai commenti).

Dei volatili dalle qualità divinatorie sono determinanti il volo (*ales*) e il canto (*oscen*). Qui non viene specificato se (e come) l'uccello canti, né viene precisata la direzione del volo⁷⁹. Si indica genericamente il suo movimento con *meatus* (*pepulit meatibus auras*) e si assicura che esso sia foriero di *omina laeta*. Si hanno altre attestazioni dell'apparizione di uccelli i cui *meatus* sono interpretati come segni favorevoli (le cosiddette *praepetes aves*)⁸⁰. Va citato almeno il seguente passo della *Tebaide* (Stat. *Theb.* 3, 502-512):

*“nonne sub excelso spirantis limite caeli,
Amphiaræ, vides, cursus ut nulla serenos
ales agat liquidoque polum complexa meatu
pendeat aut fugiens placabile clauxerit omen?
non comes obscurus tripodum, non fulminis ardens
vector adest, flavaeque sonans avis unca Minervæ
non venit auguriis melior; quin vultur et altis
desuper accipitres exultavere rapinis.
monstra volant: diræ stridunt in nube volucres,
nocturnæque gemunt striges et feralia bubo
damna canens”.*

Il discorso di Melampo ad Anfiraio (alle soglie dello scontro fratricida) è improntato alla prassi romana dell'*auspicium*⁸¹: il *meatus* di tre uccelli (aquila, corvo e civetta, definiti secondo la divinità di cui sono messaggeri) è presa-

79 Cfr. Pease 1920-1923 a Cic. *Div.* 1, 12 e 2, 82, Guillaumont 1985, Driediger-Murphy 2019, 103-112 (in part. 104 n. 150 per bibliografia).

80 A riguardo cfr. Oakley 1997 a Liv. 7, 26, 4.

81 Cfr. il commento di Snijder 1968 *ad loc.*

gio positivo, purtroppo assente; è presente, invece, una varietà di uccelli del malaugurio (*vultur, accipitres, dirae volucres, nocturnae striges, bubo*).

Il passo staziano, inoltre, è utile per l'identificazione del *Delphicus ales*, su cui ora ci concentreremo. Stando alle attestazioni di simili espressioni nella letteratura latina, il corvo è senza dubbio il primo e naturale candidato: dotato di capacità profetiche, compare spesso come uccello sacro ad Apollo per antonomasia⁸². Anche altri volatili sono però riconducibili al dio. L'*accipiter*, il falco/sparviero, in particolare, ricorre quale “veloce messaggero di Apollo” in un *omen* (favorevole) in Hom. *Od.* 15, 525-526 δεξιὸς ὄρνις, / κίρκος, Ἀπόλλωνος ταχὺς ἄγγελος; Virgilio lo definisce *sacer ales* (*Aen.* 11, 721, in una similitudine), senza però metterlo esplicitamente in relazione al dio⁸³. L'*accipiter* è documentato in segni tendenzialmente negativi per l'osservatore⁸⁴. Dopo Omero la correlazione fra il falco e Apollo è testimoniata, seppur

82 Il sintagma *Delphicus ales* appare una studiata *variatio* di *ales Phoebeus* di Ovid. *Met.* 2, 544-545 e non sarà un caso che al v. 543 Apollo venga apostrofato proprio con l'epiteto *Delphice*: [scil. Coronide] *placuit tibi, Delphice, certe, / dum vel casta fuit vel inobservata; sed ales / sensit adulterium Phoebeius utque latentem / detegeret culpam, non exorabilis index / ad dominum tendebat iter*. Per altre attestazioni del corvo come uccello sacro ad Apollo: cfr. Ovid. *Met.* 5, 329 (Apollo si trasforma in corvo), *Fast.* 2, 249 (Apollo si rivolge al corvo) “*mea...avis*”, Manil. 1, 417 (costellazione del corvo) *Phoebo sacer ales*, 782-783 *commilitio volucris Corvinus adeptus / et spolia et nomen, qui gestat in alite Phoebum*, Stat. *Theb.* 3, 506 sopra citato, Stat. *Silv.* 2, 4, 17 *Phoebeus ales*, Auson. *Griph.* 15 *Phoebeus oscen*, Prud. *C. Symm.* 2, 567 *corvus Apollineus*. Sul suo valore divinatorio vd. anche Plaut. *Asin.* 260, Cic. *Div.* 1, 12 (con ricca nota di Pease 1920-1923); Liv. 7, 26, 3 e 10, 40, 14 (con nota di Oakley 1997), Verg. *Ecl.* 9, 15, *Georg.* 1, 388, Prop. 4, 1, 105, Hor. *C.* 3, 27, 11, Fest. 214, Sen. *NQ* 2, 32, 5 (TLL 4.1079.41-63). Sul corvo come segno nel mondo greco cfr. Patera 2012 (sul rapporto con Apollo vd. 165-172).

83 Cfr. la nota di Horsfall 2003 *ad loc.*, molto cauta: «[...] we might sense a play [...] between ἰέραις and ἰερός; Callim. *on birds* discussed the hawks (fr. 420 [...]). Learned and verbal, therefore (in all probability), not cultic, though the κίρκος is called messenger of Apollo at Hom. *Od.* 15, 526». Servio segnala la possibilità che l'uccello sia sacro a Marte (cfr. Drac. *Romul.* 8, 469) e il possibile gioco etimologico citato da Horsfall (su cui vd. O'Hara 1996, 232). Il nesso *sacer ales* (con l'aggiunta di *Phoebo*) viene ripreso da Manilio proprio per il corvo (vd. nota prec.).

84 TLL 1.323.74-83: Cic. *Nat. deor.* 3, 47; Obseq. 58; Sil. 4, 104-107 *augurium mentes oculosque ad sidera vertit. / accipiter [...] / dilectas Veneri [...] / turbabat [...] aves*; Stat. *Theb.* 3, 509. L'*accipiter* indica una forza ostile che incombe sull'osservatore.

in modo sporadico, nelle fonti greche⁸⁵, ma nel mondo romano non mi pare si possano trovare altre attestazioni. In questa rassegna di “ornitologia apollinea”, va menzionato il cigno⁸⁶, uccello dotato di capacità divinatorie e sacro ad Apollo, presentato come tale anche in Petron. fr. 45 Müller, v. 5 (parla un pappagallo: “*iam dimitte tuos, Paeon o Delphice, cycnos*”). Mentre il suo canto, com’è noto, è considerato presagio di morte, il suo volo rappresenta un *omen* favorevole⁸⁷. Certo una sua apparizione nello scenario alpino sarebbe alquanto strana, assai meno credibile rispetto a quella del corvo e del falco.

Un’ultima interpretazione, avanzata da alcuni⁸⁸, riguarda l’aquila, la cui presenza in simili contesti è tipica. Baldwin *ad loc.* cita il Mario ciceroniano, che vede l’uccello attaccare un serpente, un *omen* favorevole (*fausta signa*), confermato da un tuono a sinistra (*clarum firmavit Iuppiter omen*)⁸⁹. Su questo punto il parallelo col *Marius*, che pure avremo modo di approfondire in que-

85 Cfr. Aristoph. *An.* 516 (ἰέραξ), Antonin. Liber. 28, 3 (Apollo si trasforma in ἰέραξ; cfr. Ovid. *Met.* 5, 329 sopra citato). Eliano associa il falco-ἰέραξ a Horus-Apollo (*NA* 10, 14), ma segnala l’esistenza di diverse specie, ognuna sacra a una divinità (*NA* 12, 4; vd. Smith 2014, 155). Porfirio (*Abst.* 3, 5) indica come κήρυκες di Apollo entrambi gli uccelli, ἰέραξ καὶ κόραξ. Sul falco cfr. Thompson 1936, 65-67, Gutzwiller 2005, 306-307 (in part. sul falco e Apollo), Arnott 2007, 66-68.

86 Così solo Grimal 1977, 165-166, 177 n. 50.

87 Cic. *Tusc.* 1, 30, 73 [...] *cigni, qui non sine causa Apollini dicati sint, sed quod ab eo divinationem habere videantur* [...]. Sul canto cfr. TLL 4.1584.31-41, sul cigno come *avis auguralis* cfr. TLL 4.1584.41-48. Linderski 1985, 232: «As *ales* the swan was a propitious sign for the sailors, but as *oscen* it could portend death». Cfr. anche Arnott 2007, 122-124. Si ricordi anche l’associazione con Venere/Afrodite (TLL 4.1584.57-61).

88 Vahlen 1854, 41 (seguito da Skutsch 1985, 302) e Pellegrino *ad loc.* (seguito da Schmeling-Setaioli).

89 Cic. fr. 17 Courtney (in *Div.* 1, 106) *hic Iovis altisoni subito pinnata satelles / arboris e trunco, serpentis saucia morsu, / subrigit ipsa, feris transfigens unguibus anguem / semianimum et varia graviter cervicē micantem. / quem se intorquentem lanians rostroque cruentans / iam satiata animos, iam duos ultra dolores / abicit eflantem et laceratum adfligit in unda / seque obitu a solis nitidos convertit ad ortus. / hanc ubi praepectibus pinnis lapsuque volantem / conspexit Marius, divini numinis augur, / fausta que signa suae laudis reditusque notavit, / partibus intonuit caeli pater ipse sinistris. / sic aquilae clarum firmavit Iuppiter omen.* Altri esempi: Liv. 1, 34, 8 (Tarquinio Prisco), Svet. *Aug.* 94, 7 (Augusto).

sto capitolo, è però fuorviante: la stretta associazione del rapace con Giove induce ovviamente ad escludere questa possibilità.

I commentatori petroniani spesso non assumono una posizione netta, oscillando fra il corvo e il falco (talvolta proponendo anche l'aquila)⁹⁰. L'insistenza delle fonti poetiche latine sulla definizione del *corvus* come *ales Phoebeius* e la sua rilevanza nell'ambito augurale romano depongono decisamente a favore del corvo. Certo non si può escludere di principio la possibilità di un'allusione obliqua ad interpretazioni più rare, *accipiter* (κίρκος/ἰέραξ) o cigno. Non si può nemmeno escludere una consapevole ambiguità, ma, se così fosse, bisogna interrogarsi sulle sue conseguenze: le diverse identificazioni (corvo, *accipiter*, cigno) sono compatibili con la definizione di *omina laeta* o una esclude l'altra? Che effetto può produrre (sul piano della lettura del presagio e dunque del personaggio-Cesare) una siffatta ambiguità?⁹¹

Partiamo dal falco. Come detto, la sua associazione con Apollo non è attestata nella tradizione poetica latina. Se si vuole soprassedere su questo, il parallelo omerico sembra assicurare che il κίρκος/ἰέραξ possa essere segnale positivo (δεξιός: “da destra” ovvero, nel mondo greco, “favorevole”). Il contesto predatorio in cui di norma il rapace è inserito (nel mondo romano con sfumature “sfavorevoli” per l'osservatore: vd. sopra) mal si combina però con la scena petroniana, in cui il volatile compare da solo. Il volo del cigno, come detto, può considerarsi segno positivo.

Testimonianze di corvi quali *omina* negativi ovviamente non mancano, ma liquidare il *corvus* in modo unilaterale come “uccello del malaugurio” (come spesso si fa), quasi fosse assimilabile al *bubo*, sarebbe una grave semplificazione: nel mondo romano la percezione del suo valore divinatorio era senz'altro

90 Limitandoci ai moderni, Baldwin e Stubbe non prendono posizione. Schmeling–Setaioli presentano entrambe le interpretazioni propendendo per il corvo, ma avanzano anche l'ipotesi che si tratti di un'aquila. Cfr. già le obiezioni di Goldast/Erhard e Heinsius (*ap. Burman*) contro l'aquila a favore del corvo.

91 Aresi 2019 si limita a considerare il corvo come *omen* negativo e il falco come *omen* positivo e non si sofferma sugli altri due *omina*. A parere della studiosa, avremmo a che fare con un'interpretazione “arbitraria” e di convenienza del prodigio da parte di Cesare, che penserebbe (o sosterebbe) di aver visto un falco.

più sfaccettata⁹². È degno di nota che Seneca ponga l'aquila e il corvo sullo stesso piano come portatori di *magnarum rerum auspicia*⁹³. Ho già citato Stat. *Theb.* 3, 506, ove il *comes obscurus tripodum* rimanda inequivocabilmente al corvo (vd. il *pun* su *obscurus*), di cui è indicata la sfera d'appartenenza all'oracolo di Delfi (*comes tripodum*). In quel contesto il corvo, al pari dell'aquila e della civetta, viene annoverato fra gli *omina* potenzialmente positivi e contrapposto agli uccelli sinistri, presagi di sventura, fra cui il *bubo* e l'*accipiter*⁹⁴. Anche in due famosi passi liviani il corvo segnala il favore divino in un contesto militare: il duello che vede protagonista Marco Valerio Corvo e la storia di Lucio Papirio Cursor e del *pullarius*⁹⁵. Nel secondo episodio il prodigio si manife-

92 Cfr. Aresi 2019, 178 («un uccello del malaugurio»). Più sfumati, ad es., Pease 1920-1923 a Cic. *Div.* 1, 12 («either favourable or unfavourable according to circumstances»), van Dam 1984 a Stat. *Silv.* 2, 4 («Ravens are [...] not automatically seen as gloomy in Latin»), Carden 1974, 8 («the bird was not necessarily inauspicious»). Pease sottolinea che soprattutto l'apparizione di gruppi di corvi fosse di cattivo auspicio; inoltre il suo canto e il suo volo da destra erano considerati positivi, da sinistra negativi (un'eccezione nella consuetudine romana: cfr. *infra*).

93 Sen. *NQ* 2, 32, 5 *cur ergo aquilae hic honor datus est, ut magnarum rerum faceret auspicia, aut corvo et paucissimis avibus, ceterarum sine praesagio vox est?*

94 Cfr. Snijder 1968 *ad loc.*: «The appearance of this bird [ovvero il corvo], the eagle (sacred to Jupiter), and the owl (sacred to Minerva) must of course be reckoned among the favourable omens». Snijder fa notare anche che il *vultur* è legato alla fondazione di Roma, al famoso *auspiciu* di Romolo e Remo: «This is nothing to be surprised about. In appreciating an *omen* we also must take regard of the circumstances of its appearance».

95 Liv. 7, 26, 3-5 *minus insigne certamen humanum numine interposito deorum factum; namque conserenti iam manum Romano corvus repente in galea consedit in hostem versus. quod primo ut augurium caelo missum laetus accepit tribunus, precatus deinde, si divus, si diva esset, qui sibi praepetem misisset, volens propitius adesset. dictu mirabile! tenuit non solum ales captam semel sedem, sed quotienscumque certamen initum est, levans se alis os oculosque hostis rostro et unguibus adpetit, donec territum prodigii talis visu oculisque simul ac mente turbatum Valerius obtruncat; corvus ex conspectu elatus orientem petit*; 10, 40, 13-14 *priusquam clamor tolleretur concurrereturque, emissio temere pilo ictus pullarius ante signa cecidit. quod ubi consuli nuntiatum est, "di in proelio sunt" inquit; "habet poenam noxium caput!". ante consulem haec dicentem corvus voce clara occinuit; quo laetus augurio consul, adfirmans nunquam humanis rebus magis praesentes interfuisse deos, signa canere et clamorem tolli iussit*. Cfr. ancora Oakley 1997 *ad loc.* Sull'episodio di Papirio, presentato da Livio come uomo *pius* e in armonia con gli dèi, e il *pullarius* bugiardo c'è una ricca bibliografia: Levene 1993, 237-239, Linderski 1995, 615-616, Driediger-Murphy 2019, 120-126. Altro

sta appena dopo le parole del console (come nella scena del *Bellum*) a confermare che gli dèi sono con lui. In entrambi i casi è interessante anche la formulazione, in particolare l'aggettivo *laetus*, che veicola il punto di vista del personaggio (Liv. 7, 26, 4 *augurium caelo missum laetus accepit tribunus*; 10, 40, 14 *quo laetus augurio*), in un uso (abbastanza diffuso) che prevede una specie di enallage (un *omen laetum* viene recepito da un osservatore *laetus*)⁹⁶. Com'è chiaro dal contesto (e ancor più dal resto della narrazione liviana), la prospettiva del protagonista coincide con quella della divinità, in una piena sintonia fra umano e divino. Nel *Bellum* gli *omina* sono definiti esplicitamente *laeta* dalla voce narrante, non c'è nessuna enfasi sulla sua ricezione, sul punto di vista soggettivo, che sembra relegato a un secondo momento (*fortior ominibus*).

In conclusione, il corvo resta la spiegazione più probabile per il *Delphicus ales*, ma nessuna delle tre ipotesi per l'identificazione dell'uccello – falco, cigno, corvo – mette seriamente in discussione la definizione di *omina laeta*, né autorizza una sua interpretazione “soggettiva” (se il narratore avesse voluto evidenziare questo aspetto, ne avrebbe avuto tutti i mezzi: *accipere, laetus*). Ogni *omen*, però, racchiude, per sua stessa natura, un grado di ambiguità (come si è visto, la comparsa di ognuno dei tre uccelli può avere *anche* risvolti negativi, a seconda del contesto). Tale ambivalenza va valutata qui su un piano più profondo e generale. La definizione di *omina laeta* risulta paradossale da diversi punti di vista. Non solo perché, come detto, Cesare e il suo esercito si troveranno in men che non si dica in balia delle Alpi e delle loro tremende intemperie (su questo ulteriore enigma ci concentreremo diffusamente sotto). Poco prima il narratore aveva introdotto un altro catalogo di *omina* con *continuo clades hominum venturaque damna / auspiciis patuere deum* (vv. 126-127), presentando come *scelus* l'incombente guerra civile (v. 131). Cesare uscirà vincitore dalla guerra preannunciata nel suo discorso: per lui gli *omina* non possono che essere *laeta*. Lo scenario resta però quello della lotta fratricida (dopo la vittoria lui stesso perderà la vita, come anticipato dal narratore: v. 64). In questo il corvo, apparizione positiva per il grande generale, potrebbe

esempio sono i corvi che guidano Alessandro e il suo esercito in Plut. *Alex.* 27, 2-3.

96 Cfr. Oakley 1997 *ad loc.* e TLL 7.2.888.49-889.14.

sottintendere anche il “prezzo di morte” che la vittoria di Cesare porterà con sé. Nel contesto della panoramica su Crotone dalla cima della collina (una scena che, come si è detto, ha molto da spartire con quella alpina del *Bellum*), troviamo proprio il corvo a chiudere il discorso del *rusticus* sulla “guerra civile” crotoniate: *nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur aut corvi qui lacerant* (116, 9).

3.2. Un presagio “sinistro”: il *lucus*, le voci, la fiamma

Ai *meatus* di buon auspicio segue un singolare *omen*: dalla parte sinistra di un bosco – verosimilmente un *lucus* sacro ad Ercole, il *deus loci*, così come le *arae* poco prima menzionate⁹⁷ – risuonano voci misteriose accompagnate da un fiamma prodigiosa (vv. 179-180):

*nec non horrendi nemoris de parte sinistra
insolitae voces flamma sonuere sequenti.*

Voci nei/dai boschi sono un tipico presagio della guerra civile, come ben testimoniato dalla *lignée* che parte da *Georg.* 1 e arriva a *Lucan.* 1⁹⁸. Talvolta le voci *ex lucu* sono portatrici di un chiaro messaggio degli dèi⁹⁹, ma non sembrerebbe questo il caso. Nel passo petroniano la vaghezza del *sonuere* pare alludere a un generico “risuonare”, senza specificare l’articolazione di queste *voces* in parole intellegibili e nemmeno il loro “atteggiamento” nei confronti di Cesare (vd. *minantia* in Ovidio). L’aggettivo *insolitae*, ricorrente in questi contesti (cfr. v. 136 *ignibus insolitis*), sottolinea il carattere sovranaturale delle *voces*.

97 Cfr. Häußler 1978, 137.

98 Verg. *Georg.* 1, 476-477 *vox quoque per lucos vulgo exaudita silentis / ingens*; Tib. 2, 5, 74-75 *atque tubas atque arma ferunt strepitantia caelo / audita et lucos praecinuisse fugam*; Ovid. *Met.* 15, 793 *verba minantia lucis*; *Lucan.* 1, 569-570 *tunc fragor armorum magnaue per avia voces / auditae nemorum et venientes comminus umbrae*. Cfr. in generale il cap. 2.

99 Liv. 1, 31 (con n. di Ogilvie 1965 *ad loc.*); 2, 7; 5, 32 (*Aius Locutius*, secondo Grimal 1977, 166 la “fonte” di Eumolpo). Cfr. Cic. *Div.* 1, 101, con nota di Pease 1920-1923. Cfr. anche Krauss 1930, 161-164 e Horsfall 2000 a Verg. *Aen.* 7, 90.

Due ulteriori particolari distinguono questo *omen* dalle altre testimonianze e parrebbero orientarlo verso una “declinazione positiva”: *de parte sinistra* e *flamma sequenti*. Il primo dato precisa la provenienza del prodigio da sinistra, in genere elemento favorevole¹⁰⁰. Il secondo è stato ricondotto dai commentatori petroniani alle “fiamme straordinarie” attestate, per citare i due esempi più famosi, in Livio per Servio Tullio bambino e nell’*Eneide* per Iulo, premonizioni della loro futura grandezza¹⁰¹. Abbiamo parlato di una declinazione positiva dell’*omen* delle *voces*, ma anche qui si tratta di una positività parziale e paradossale, che riguarda solo l’impresa di Cesare e comporta, appunto, l’immane catastrofe della guerra civile¹⁰². Il termine *sinister* appare avvolto dalle ben note ambiguità (frequenti in contesto divinatorio), carico di risonanze davvero “sinistre”. Anche nella *flamma* petroniana si può leggere una componente violenta e distruttiva¹⁰³.

La relazione fra il passo petroniano e gli *omina* confermativi raccontati da Cicerone (nel *Mario*) e Virgilio (Anchise/Ascanio)¹⁰⁴ potrebbe essere più stretta di quanto si sia finora pensato. Molto suggestivo, in particolare, è il rapporto con l’epos storico ciceroniano che ha per protagonista lo zio di Cesare in esilio. A questo proposito nei vv. 159-162 del *Bellum* (in part. vv. 161-162 “*dum Gallos iterum Capitolia nostra petentes / Alpibus excludo, vincendo certior exsul*”) Cesare si rappresenta come degno erede dello zio: *vincendo certior exsul*,

100 Driediger-Murphy 2019, 104 n. 150 (con bibliografia): «Cic. Div. 2.82 confirms that in a divinatory context the Romans regarded the left (*laevum, sinistrum*) as the favourable side, so much so that all favourable signs could be described idiomatically as sinister, even if they had actually occurred on the right».

101 Liv. 1, 39, 1-3, Verg. *Aen.* 2, 679-684. Cfr. Rogerson 2017, 101-122, in part. 101-110 per altri esempi di fiamme straordinarie in «stories of future glory» (rimanendo nell’*Eneide*, degni di nota sono anche Augusto sullo scudo di Enea in *Aen.* 8, 680-681 e Enea in 10, 270-271), Görler 1986, 290-295, Grassmann-Fischer 1966, 9-28. Di norma la fiamma entra in contatto con il personaggio (tipicamente intorno alle tempie) senza danno, cosa che qui non avviene. Stubbe *ad loc.* specifica inoltre che la *flamma* petroniana non va messa in relazione né a fulmini né al sole (di cui peraltro si parlerà subito dopo).

102 Cfr. Schmeling–Setaioli *ad loc.*: «A favourable omen, at least for Caesar».

103 OLD s.v. *sinister* 3 (ma cfr. anche 4-5). Vd. Guillaumont 1985, in part. 171-172 sulla scena petroniana (su *sinister* e sulla fiamma).

104 Cic. fr. 17 Courtney, v. 13 *sic aquilae darum firmavit Iuppiter omen*; Verg. *Aen.* 2, 691 “*haec omnia firma*” (cfr. Horsfall 2008 *ad loc.*).

strenuo difensore dei *Capitolia nostra* (tessera che arriva dall'ultimo, propagandistico discorso di Giove nelle *Metamorfosi*, a proposito della difesa offerta a Roma da Augusto e dal Cesare divinizzato)¹⁰⁵, con i Galli alle porte¹⁰⁶. Inoltre, nella scena del *Marius*, si ritrae un pregnante momento “liminare”, quando il generale riceve *omina* positivi appena prima di rientrare a Roma e di scatenare un nuovo conflitto fratricida. Come anticipato, l'*omen* dell'aquila viene confermato a Mario da un tuono a sinistra (Cic. fr. 17 Courtney v. 12 *partibus intonuit caeli pater ipse sinistris*); il *signum* della fiamma nell'*Eneide* trova un'identica conferma, “corroborata” da una stella cometa, dopo la richiesta di Anchise¹⁰⁷. In Petronio l'apparizione di Giove è relegata all'ambiguo *fulgur* dei vv. 122-123. Negli *omina* dopo il discorso di Cesare non solo all'aquila del *Marius* subentra il corvo, ma si assiste anche a uno strano e oscuro surrogato del tuono “confermativo” a sinistra, voci e fiamme *horrendi nemoris de parte sinistra* (con l'*horrendum nemus* a sua volta surrogato del *lucus* in cui si trovava Mario). Tale espressione risulta in sé particolarmente bizzarra e per così dire perversa, presupponendo un osservatore che guarda non il cielo e le sue regioni, ma un *horrendum nemus*. Anche la “fiamma miracolosa” comporta ri-

105 Ovid. *Met.* 15, 828 “servitura suo Capitolia nostra Canopo”; 15, 841-842 “fac iubar, ut semper Capitolia nostra forumque / divus ab excelsa prospectet Iulius aede”. Sul discorso di Giove e la sua ripresa nel *Bellum* vd. cap. 2. Unica altra attestazione di *Capitolia nostra* in poesia è l'ironico Iuv. 14, 91 *ut spado vincebat Capitolia nostra Posides*.

106 Schmeling-Setaioli *ad loc.* si soffermano sul v. 161: «The Gauls sacked Rome in 390 BC and are not a threat of any kind after Aquae Sextiae and Vercellae. Has the defeat of Varus in AD 9 somehow contaminated Eumolpus' mind?». Certo l'enfasi sul “pericolo gallico” (vd. Knepe 1994, 54-57) doveva essere un motivo tipico della propaganda cesariana. Baldwin e Stubbe *ad loc.* ricordano Cic. *Prov. cons.* 33 *nemo sapienter de re publica nostra cogitavit iam inde a principio huius imperii, quin Galliam maxime timendam huic imperio putaret*. Nel *Bellum* punto importante è però proprio il parallelo fra Mario e Cesare, esplicitato in Cic. *Prov. cons.* 32 (Canfora 1999, 101-102: «Certamente ciò che Cesare vuol sentirsi dire»). Grillo 2015 *ad loc.* osserva che «Caesar is fond of presenting and justifying his campaign in Gaul as a continuation of Marius'» e cita Caes. *Gall.* 1, 40, 5. Il parallelo trovava probabilmente sviluppo nei poemi epici sulle campagne cesariane, come il *Bellum Sequanicum* di Varrone Atacino, gli *Annales belli Gallici* di Furio Bibaculo o il cosiddetto *De expeditione Britannica* di Cicerone (su cui Courtney 1993, 149, Kruschwitz 2014).

107 Verg. *Aen.* 2, 691-694 “[...] haec omnia firma”. / *vix ea fatus erat senior, subitoque fragore / intonuit laevum et de caelo lapsa per umbras / stella facem ducens multa cum luce cucurrit*.

svolti ambivalenti, come ha ben dimostrato Rogerson a proposito di un analogo (e più lugubre) prodigio che vede protagonista Lavinia: *namque fore inlustrem fama fatisque canebant / ipsam, sed populo magnum portendere bellum* (Verg. *Aen.* 7, 79-80)¹⁰⁸. Anche a Cesare toccherà una fama immortale, ma al prezzo di una “grande guerra”... civile.

3.3. Dall’oscurità alla luce? Lo splendore del sole

Alla menzione della fiamma fa seguito un altro segno di carattere “igneo”, che coinvolge il sole (vv. 181-182):

*ipse nitor Phoebi vulgato laetior orbe
crevit, et aurato praecinxit fulgure vultus.*

In una sorta di *Ringkomposition* l’aggettivo *laetus* viene riproposto per il *nitor Phoebi*¹⁰⁹: lo straordinario splendore del sole è anche qui ritratto come segno favorevole. A questo si aggiunge una folgore dorata che “cinge” il disco solare.

Il contrasto col precedente catalogo di *omina* appare stridente. Poco prima (vv. 127-129), seguendo la tradizione sui presagi della guerra civile, Eumolpo racconta un mutamento della luce del sole (rosso sangue) e una diminuzione della sua luminosità (vd. la caligine)¹¹⁰:

108 Rogerson 2017, 109-122. Cfr. anche Grassmann-Fischer 1966, 67-77.

109 Per *laetus* in riferimento alla luminosità dei corpi celesti cfr. TLL 7.2.889.15-28 (da rigettare il *latior* in luogo di *laetior* generatosi in δ). Interessante il (discusso) *dies laetior* in Stat. *Theb.* 7, 701-702, che Smolenaars 1994 *ad loc.* difende come desiderio di Apollo di onorare gli ultimi momenti di vita di Anfiarao (a sostegno dell’idea di un “giorno/sole più luminoso” il commentatore cita il passo petroniano e Claud. *VI Cons. Hon.* 537-542 *ipse favens votis solitoque decentior aer*). Stubbe aggiunge Petron. 127, 9 v. 7 *candidiorque dies*.

110 Il contrasto è rilevato fin da González de Salas *ad loc.*. Lebek 1976, 125 n. 32 interpreta i vv. 181-182 del *Bellum* come inversione di Lucan. 1, 235 *maestam tenuerunt nubila lucem* (altro *omen* solare), ma bisogna considerare, appunto, i due diversi *signa* che vengono presentati nel poemetto petroniano. Sui vv. 127-129 cfr. cap. 2 §§ 1-2 (in part. pp. 85-86).

*namque ore cruento
deformis Titan vultum caligine texit:
civiles acies iam tum spectare putares.*

Subito dopo, sulla stessa linea, viene raccontato come la luna “spenga il suo volto”, sottraendo la luce allo *scelus* (vv. 130-131). Ai vv. 181-182, per contro, si verifica un *omen* incoraggiante per il generale – un dato ancor più significativo se si pensa che un oscuramento del sole è l’evento che segnò la morte del dittatore, come attestato da diverse fonti e immortalato nelle *Georgiche*. In modo alquanto singolare, in un breve arco di tempo (o almeno di versi), al sole viene attribuito il compito di esprimere due diverse “prospettive” sulla guerra civile: il *bellum civile* come immane catastrofe per l’umanità e come lieto evento per Cesare. L’*omen* solare dei vv. 181-182, in particolare, potrebbe essere ispirato al famoso prodigio che accolse Ottaviano al rientro a Roma da Apollonia dopo la morte di Cesare, all’inizio della seconda fase del conflitto fratricida: il sole venne avvolto da una specie di corona multicolore, presagio dei futuri successi del giovane¹¹¹. L’espressione *aurato praecinxit fulgure* richiama Petron. 83, 2 *qui pugnans et castra petit, praecingitur auro*, ove *praecingitur auro* indica appunto il successo militare (e, più materialisticamente, la ricchezza che ad esso si accompagna)¹¹².

3.4. *Omina* al Rubicone e sulle Alpi: il dio si mostra a Cesare

Dall’analisi degli *omina* non emerge una loro univoca “negatività” (né, tanto meno, la possibilità di una interpretazione tendenziosa da parte di Ce-

111 Grimal 1977, 166, 177 n. 53 (sulla base di questo parallelo Grimal propone che *vultus* del v. 182 non sia il volto del sole ma quello di Cesare, un’interpretazione un po’ improbabile: vd. *vultus* negli *omina* sui corpi celesti al v. 128 e 130). Per l’episodio della vita di Ottaviano vd. Vell. 2, 59, 6, Sen. *NQ.* 1, 2, 1, Plin. *Nat.* 2, 28, 98, Svet. *Aug.* 95, 1, Cass. Dio 45, 4, 4. Cfr. la dettagliata nota di Woodman 1983 a Vell. 2, 59, 6 e Cresci Marrone 2017, per il rapporto fra sole e Augusto (e altri “grandi uomini”). Cfr. anche Krauss 1930, 67-71.

112 Setaioli 2011, 164-165. Per la possibilità di un riferimento all’uso dei militari di adornarsi la cintura con oro e oggetti preziosi vd. Habermehl *ad loc.*

sare di presagi per lui potenzialmente negativi). Piuttosto, diversi aspetti concorrono a svelare la loro natura ossimorica di “*omina laeta* di guerra civile”.

A questo punto, lasciando momentaneamente il micro-contesto del *Bellum*, s'impone un confronto con le fonti sul passaggio del Rubicone¹¹³. In tutte le testimonianze il momento precedente l'attraversamento del fiume è di grande indecisione e incertezza. Svetonio presenta una sorta di vera e propria “investitura divina” del generale. Secondo il resoconto del biografo apparve un personaggio sovranaturale (*quidam eximia magnitudine et forma*) che suonava un flauto; questi, dopo aver afferrato una tromba a un soldato, diede il segnale (simbolo del passaggio dalla pace alla guerra) e attraversò il fiume, inducendo Cesare a sciogliere ogni indugio¹¹⁴. Plutarco (*Caes.* 32, 9) antepone al Rubicone un sogno di Cesare (incesto con la madre) che altre fonti riportano nel contesto della sua questura¹¹⁵. Lucano, con la sua apparizione della *Patria* che intima al condottiero di fermarsi (*Lucan.* 1, 185-192), sembra fornire, come afferma Narducci, «un *ostentum* di senso opposto a quelli divulgati dalla propaganda filocesariana, della quale resta traccia [...] nell'aneddo-

113 Limitandomi ai contributi più recenti: Narducci 2002, 194-207, Marinoni 2002, Moretti 2007, Rondholz 2009, Montero 2010, 286-287, Devillers 2010, Beneker 2011, Pelling 2011, 312-319, Santangelo 2013, 236-237, Wardle 2019, 392-396.

114 *Svet. Iul.* 32-33 *cunctanti ostentum tale factum est. quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit barundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosilivit ad flumen et ingenti spiritu classicum excorsus pertendit ad alteram ripam. tunc Caesar: “eatur, inquit, quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat. iacta alea esto”*. Il personaggio in questione è stato identificato con diverse figure: Apollo, Pan, Romolo/Quirino (vd. la bibliografia nella nota precedente). Confrontando il passo di Svetonio con l'apparizione della *Patria* in Lucano, Marinoni 2002, 282 suggerisce (a mio parere un po' audacemente) che «il *quidam* pronominale del testo svetoniano non esclude di per sé che anche lì si possa trattare di una figura femminile».

115 Pelling 2011, 314 (con confronto del racconto di *Plut. Pomp.* 60, 4, ove Cesare è paragonato a una persona che si getta in un abisso). Appiano (*BC* 2, 35, 140-141), pur non facendo riferimento ad *ostenta*, presenta significativamente un Cesare “*ἐνθους*” mentre passa il Rubicone (sulla carica mistica dell'aggettivo vd. Carsana 2007, 131-133). L'entusiasmo, la passione, il movimento inconsulto sembrano accomunare i resoconti di Plutarco e Appiano (Pelling 2011, 317).

to di Svetonio»¹¹⁶. Le altre fonti non associano alcun prodigio o segno premonitore al passaggio del Rubicone. È difficile definire con certezza la questione in termini di *Quellenforschung* e non stupisce che alcuni abbiano interpretato il singolare prodigio svetoniano come un'invenzione dello storico¹¹⁷. Tuttavia, mi pare plausibile l'ipotesi di Narducci: probabilmente l'*ostentum* rappresentato in Lucano vuole contrapporsi a una versione dell'evento quale quella attestata da Svetonio.

In questo contesto gli *omina* narrati nel *Bellum* costituiscono un capitolo prezioso, finora trascurato¹¹⁸. Se, come è stato notato, Lucano sembra tralasciare il famoso detto cesariano al passaggio del Rubicone¹¹⁹, Petronio risponde a questa "lacuna lucanea" con un'azione ben più audace: trasferisce il motto sul dado, *cadat alea* (v. 174)¹²⁰, elemento caratterizzante del Rubicone,

116 Narducci 2002, 195-196 (sulla stessa linea Gasco 1984, 23-24 e Tucker 1988, 248). Cfr. anche Marinoni 2002, 285, Roche 2009, 205-206. Beneker 2011, 88-89 fa anche presente la possibilità che Svetonio stia rispondendo all'*ostentum* anticesariano di Lucano. Secondo Devillers 2010 l'aneddoto raccontato da Svetonio potrebbe provenire da Livio. Radicke 2004, 170-178 non approfondisce il confronto con Svetonio e le altre fonti sul tema degli *ostenta*. Narducci 2002, 198-200 nota che possibile fonte di ispirazione di Lucano potrebbe essere l'aneddoto che ha per protagonista Druso, fermato da un'apparizione sulle sponde dell'Elba (Svet. *Claud.* 1, Cass. Dio 55, 1, 3). Sul rapporto con Annibale (evidenziato da Devillers 2010) torneremo più sotto.

117 Hohl 1952, seguito di recente da Santangelo 2013, 257 n. 10.

118 Nonostante il palese rapporto fra la scena del *Bellum* e il passaggio del Rubicone, non mi pare sia stato adeguatamente messo a fuoco il legame fra gli *omina laeta* petroniani e i presagi al Rubicone riportati dalle altre fonti. Un breve cenno in Donié 1996, 145 n. 293 sul rapporto con Lucano.

119 Si è ipotizzato che Lucan. 1, 226 "*te, Fortuna, sequor*" (ripreso nel petroniano v. 174 "*iudice Fortuna cadat alea*") possa rappresentare una *variatio* del famoso detto cesariano (cfr. Donié 1996, 119 n. 36, Radicke 2004, 176-177, Rondholz 2009, 446, Devillers 2010, n. 33, Kimmerle 2015, 229), ma bisognerebbe riflettere sulla stranezza di questa omissione, che va inquadrata nella serie di "innovazioni lucanee" della famosa scena (vd. anche la *Patria*).

120 Il *cadat* del *Bellum* costituisce una testimonianza significativa a favore della congettura *esto* in luogo del tradito *est* in Svet. *Iul.* 32, 15 (la recente edizione di Kaster 2016 stampa *iacta alea est*). La frase, una citazione da Menandro (fr. 59, 4 Körte-Thierfelder), venne pronunciata da Cesare in greco, "*ἀνερρίφθω κύβος*" (Plut. *Pomp.* 60, 2), e riportata in questa forma da Asinio Pollione, donde, con ogni probabilità, la derivano le fonti greche (Plut. *Caes.* 32, 6-8, App. *BC* 2, 35, 140), mentre Svetonio ne offre una traduzione. Per una re-

sulla cima delle Alpi. È questo l'indizio più scoperto dell'operazione messa in atto da Eumolpo, ovvero la sostituzione del passaggio del Rubicone con il (ben più spettacolare) passaggio delle Alpi. Mentre il legame fra il prodigio svetoniano al Rubicone e quello lucaneo appare più stretto (apparizione di un personaggio divino che in un caso invita espressamente Cesare a varcare il confine, nell'altro gli intima di non farlo), gli *omina* petroniani sono certo di natura ben diversa, più implicita, ma assolvono una funzione del tutto analoga. Una volta attuato il cambiamento spazio-temporale, Eumolpo si può certo permettere di deviare dalla tradizione (o dalle tradizioni) a riguardo e dare una forma originale alla propria scena ominosa.

Mentre l'*ostentum* in Svetonio dissolve un momento di incertezza (*cunctanti*), nel *Bellum* la decisione di scatenare la guerra civile precede gli *omina* incoraggianti ed è da essi indipendente, come dimostra il discorso in cui Cesare di fatto “lancia il dado”. La risoluzione del generale è già stata comunicata ai vv. 141-143 (*haec ostenta brevi solvit deus. exiit omnes / quippe moras Caesar, vindictaeque actus amore / Gallica proiecit, civilia sustulit arma*). Qui, nonostante una formulazione un po' compressa, non si sta parlando di un Cesare interprete degli *ostenta* appena descritti o addirittura incoraggiato da essi ad impugnare le “armi civili”; piuttosto, dopo aver chiarito che gli *auspicia deum* preannunciano il conflitto ormai imminente, il narratore puntualizza che gli dèi fecero presto seguire ai segni lo scioglimento (la “conferma”) degli stessi, ovvero l'inizio della guerra, con la discesa di Cesare in Italia¹²¹. I versi 141-143 introducono, anticipano e riassumono la scena seguente (soprattutto il discorso in cui il generale effettivamente rompe gli indugi)¹²², ma non sembrano suggerire una qualche forma di interazione diretta fra il personaggio e i segni degli dèi.

cente discussione della questione cfr. Wardle 2019, 396.

121 Aresi 2019, 177-178 commenta, a mio parere erroneamente, i vv. 141-143: «[...] il condottiero [...] li interpreta sorprendentemente come presagi a proprio favore». Correttamente Labate 2014, 184: «Il rompere gli indugi da parte di Cesare, che, abbandonate le armi galliche, impugna le armi della guerra civile, costituisce già un primo scioglimento del senso di questi presagi». Sull'interpretazione del v. 141 vd. *supra* p. 86 n. 93.

122 Di Cesare che decide di attraversare il Rubicone Lucano dice *inde moras solvit belli* (Lucan. 1, 204). Nel *Bellum* petroniano *exiit omnes / quippe moras Caesar*, mentre il dio *ostenta solvit*.

La rilettura petroniana del passaggio del Rubicone (e degli *omina*) pone l'eroe in un rapporto col divino alquanto singolare. Da una parte la guerra civile si configura come un "destino inevitabile", su cui si accordano due malvagie divinità (Dite e Fortuna) e che viene preannunciato dal canonico catalogo di *omina*. Dall'altra Cesare, pur con tutte le movenze apologetiche del caso, si assume la responsabilità di dare inizio alle ostilità fin dal momento in cui varca Alpi (come detto, un'interpretazione audace, dal punto di vista storico e ideologico) e, cosa che più ci interessa, prima dell'assenso e dell'incoraggiamento dei segni divini. Il personaggio li riconosce come *omina* favorevoli, ma l'espressione *fortior ominibus*, ben diversa dal tipico *laetus (accepit)* e simili¹²³, sembra denotare una conferma posticcia, in sé non necessaria per Cesare, già determinato e sicuro del successo dell'impresa¹²⁴. I *signa* intervengono ad assecondare una decisione già presa, suffragando, di fatto, la necessità della guerra pattuita da Dite e Fortuna e, al contempo, preannunciando la vittoria di Cesare.

Questo Cesare, fin da subito risoluto e ulteriormente rafforzato dai presagi, è ben lontano non solo dal ritratto svetoniano, con la divinità che scioglie gli indugi, ma anche da quello lucaneo, con la divinità che ostacola il generale, il quale, dopo un iniziale sgomento, si dimostra pure risoluto¹²⁵. Ep-

123 Vd. § 3.1 in questo capitolo.

124 Il senso dell'espressione *fortior ominibus* appare vicino ad *omine firmans animum*, nel contesto del rito svolto con tutti i crismi da Cirene in Verg. *Georg.* 4, 384-386: *ter liquido ardentem perfundit nectare Vestam, / ter flamma ad summum tecti subiecta reluxit. / omine quo firmans animum sic incipit ipsa [...]*. Ma il Cesare petroniano ha davvero bisogno di *firmare animum*, di incoraggiamento? Il personaggio appare determinato, il suo esercito *laetus* (v. 152 *milite laeto*) già prima degli *omina laeta*. Cfr. Paratore 389: «Lo [*scil.* Cesare] si chiama addirittura con ammirazione *fortior ominibus*, quasi fosse lui a piegare col suo genio gli dèi dalla sua parte». Nella sua traduzione (sempre molto libera) Bouhier sembra suggerire l'ambiguità dell'espressione: «Phébus semble [...] rendre le courage aux cœurs les plus flottants. / Mais César fait lui seul plus que tous les auspices». Serpeggia insomma l'idea che non si parli di un Cesare "reso più forte dai presagi", ma di un Cesare "più forte dei presagi".

125 *Bellum* vv. 183-184 *fortior ominibus movit Mavortia signa / Caesar, et insolitos gressu prior occupat ausus* (cfr. anche i citati vv. 141-143), Svet. *Iul.* 32 "*eatur, inquit, quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat. iacta alea esto*", Lucan. 1, 192-194 *tunc perculit horror / membra ducis, riguere comae, gressumque coercens / languor in extrema tenuit vestigia ripa*; 204-205 (dopo la risposta di Cesare alla Patria) *inde moras solvit belli tumidumque per annum / signa tulit propere*;

pure il Cesare petroniano non figura nel discorso delle divinità ed è ridotto a semplice “pedina” (gli dèi lo usano per *solvere ostenta* e dare inizio al proprio piano). Riaffiora qui un certo grado di opacità dei segni divini e la conferma *ex post* degli *omina* sembra richiamare il *fulgur* dei vv. 122-123 (dopo che Fortuna ha comunicato la sua decisione), riproponendone, pur in un nuovo contesto, i paradossi interpretativi¹²⁶.

3.5. *Omina inverosimili: la libertà delle finzioni epiche (e i suoi limiti)*

La poesia non deve piegarsi alle leggi della storia: questo precetto è espresso chiaramente nell’*“ars poetica”* di Eumolpo (118, 6).

*non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius
historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum †
sententiarum tormentum † praecipitandus est liber spiritus, ut potius
furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus
fides.*

Il trasferimento del *cadat alea* dal Rubicone alle Alpi è un esempio della libertà che si arroga il poeta. Bisogna dunque chiedersi come la versione dei prodigi inventata da Eumolpo si rapporti con il principio da lui esposto nel preambolo. Da questo punto di vista (più generale e teorico) si può rileggere quanto detto finora sul legame della scena del *Bellum* con le altre fonti.

Senz’altro i segni sovranaturali che Cesare riceve rientrano appieno nel programma di *ambages deorumque ministeria*. In questo caso, come abbiamo visto, le fonti storiografiche potevano fornire una base per Eumolpo. Per di più, nella *Pharsalia* Lucano aveva offerto una (prima?) reinterpretazione epica di questi presagi: nella sua scena con Cesare e la *Patria*, all’inizio della narrazione, propone un germe di apparato divino in senso tradizionale, onde poi

228-229 *sic fatus noctis tenebris rapit agmina ductor / inpiger.*

126 Sull’opacità dei segni degli dèi e del *fulgur* vd. *supra* cap. 2 §§ 2 e 5. Si ricordi che un *fulgur* ricorre anche negli *omina laeta* di Cesare (v. 182).

virare in un'altra direzione¹²⁷. È assai probabile che l'apparizione della *Patria* costituisca, in tutto o in parte, un'invenzione lucanea, anche se, come notato da Narducci, oltre alla possibile "polemica" con l'aneddoto attestato da Svetonio, Lucano potrebbe rifarsi a un episodio riguardante Druso, che ebbe una simile visione sulla riva dell'Elba¹²⁸.

Due generi "apparentati" come la storiografia e l'epica storica trovano nella presentazione degli *ostenta* un terreno comune – anche se, com'è noto, gli storici mettono spesso in guardia il lettore sulla loro natura *fabulosa*¹²⁹. Da questo materiale i poeti attingono spunti per ampliamenti autonomi e originali. Eumolpo si inserisce in questa tradizione sui presagi prima del Rubicone e ne propone una propria "rivisitazione epica". Ho accennato sopra a un possibile modello per i prodigi petroniani finora poco valorizzato, quello del Mario ciceroniano che riceve segni alle soglie della *sua* guerra civile; ma il riferimento al *Marius* ha un significato ben più profondo, che va al di là di un semplice "rapporto intertestuale" per la rappresentazione degli *ostenta*.

Proprio il frammento del *Marius* trådito nel *De divinatione* potrebbe essere la scena di cui si discute all'inizio del *De legibus*. Qui un episodio del *Marius*, e più precisamente una discussione sull'identificazione (e sull'esistenza!) di una quercia, presso cui si sarebbero svolti dei presagi coinvolgenti un'aquila¹³⁰, funge da apertura del dialogo e da punto di partenza per una riflessione sulla differenza fra verità e finzione, fra storia e poesia. Questo passo viene esplicitamente ripreso nell'"*ars poetica*" di Eumolpo (soprattutto per quanto ri-

127 Feeney 1991, 270.

128 Sul dibattito a riguardo vd. il paragrafo precedente. Feeney 1991, 270-271: «The apparition, on either interpretation, is just within the bounds of what one might find in a history book; indeed, it appears that Lucan did find it in a history book».

129 Su questo vd. Feeney 1991, 260-262. Su epica e storiografia cfr. anche Woodman 2012, 6-8, Manuwald 2014, Feddern 2018, 456-457.

130 Cic. *Leg.* 1, 2 [...] *quare "glandifera" illa quercus, ex qua olim evolavit "nuntia fulva Iovis miranda visa figura", nunc sit haec. sed quom eam tempestas vetustasve consumpserit, tamen erit his in locis quercus, quam Marianam quercum vocabunt* (fr. 16-17 del *Marius* in Courtney 1993). Che nel poemetto si svolgessero presagi/fenomeni sovrannaturali presso la quercia è assicurato dai "paralleli" addotti da Cicerone a proposito delle *fabulae* leggendarie (fra cui l'apparizione di Romolo a Proculo, i colloqui di Numa con Egeria, l'*omen* dell'aquila per Tarquinio Prisco: Cic. *Leg.* 1, 3-4).

guarda l'uso della metafora “giudiziaria” del *testis*: *non ut a poeta, sed ut a teste veritatem exigant*) e sviluppato dal personaggio del *Satyricon* in una (ben più audace) poetica della libertà del *furor* creativo¹³¹. Va specificato che è oggetto di dibattito se si tratti della stessa scena riportata nel *De divinatione* o di un altro *omen*, con protagonista un giovanissimo Mario, riferito da Plutarco e Appiano (il ritrovamento di sette aquilotti); pur con qualche incertezza, propenderei per la prima possibilità¹³². Comunque sia, questi *omina*, riferiti al personaggio storico di Mario nel poemetto ciceroniano, nel *De legibus* sono al centro

131 Cic. *Leg.* 1, 4-5 ATTICUS. *atqui multa quaeruntur in Mario fictane an vera sint, et a non nullis, quod et in recenti memoria et in Arpinati homine versere, veritas a te postulatur. MARCUS. et mehercule ego me cupio non mendacem putari; sed tamen nonnulli isti, Tite noster, faciunt imperite, qui in isto periculo non ut a poeta, sed ut a teste veritatem exigant; nec dubito, quin iidem et cum Egeria conlocutum Numam et ab aquila Tarquinio apicem inpositum putent. QUINTUS. intellego te, frater, alias in historia leges observandas putare, alias in poemate. MARCUS. quippe, quom in illa omnia ad veritatem, Quinte, referantur, in hoc ad delectationem pleraque; quamquam et apud Herodotum, patrem historiae, et apud Theopompum sunt innumerabiles fabulae* (il passo è citato da Habermehl). È discusso se *a teste* sia da rapportarsi all'autopsia degli storici o alla metafora giudiziaria (cfr. Feddern 2018, 456-457 n. 89, con ulteriore bibliografia). Credo che proprio la ricezione del passo nell'*ars poetica* di Eumolpo induca a non vedere la questione in termini troppo netti, ma ad apprezzare la polisemia di *testis*.

132 L'interpretazione tradizionale (cfr. ad es. Soubiran 1972, 261, Courtney 2003, 175-176, 178, Dyck 2004, 54, 62, Wardle 2006, 364) pensa a un riferimento all'aneddoto riportato, con leggere varianti, da Plutarco (*Mar.* 36, 5-6) e Appiano (*BC* 1, 61; 75) su Mario ragazzo e i sette aquilotti simbolo dei suoi futuri consolati; in entrambe le fonti l'evento della sua infanzia viene richiamato nel contesto dell'esilio dell'88, come segno del riscatto cui è destinato l'esule. Plutarco e Appiano non fanno riferimento né ad un albero né al volo di un'aquila (solo a un “nido di un'aquila” in Plutarco e ai suddetti aquilotti), mentre nel *De legibus* non si fa cenno né agli aquilotti né alla giovanissima età di Mario. Soubiran 1972, 261 fa notare che nell'88 (data di ambientazione della scena citata nel *De divinatione*) Mario non poteva essere ad Arpino. Inoltre, i frustuli traditi in Cic. *Leg.* 1, 2 non hanno punti di contatto con i versi del Mario di *Div.* 1, 106 (*hic Iovis altisoni subito pinnata satelles / arboris et trunco, serpentis saucia morsu, / subrigit ipsa*), ove si parla genericamente di *arboris et trunco* e non di una quercia. Stando all'interpretazione tradizionale, nella narrazione del *Marius* troverebbero dunque spazio due presagi per certi versi simili, in cui figurano le aquile e un albero: un presagio tratto dall'infanzia di Mario, narrato probabilmente in analepsi nel racconto del suo esilio (come in Appiano e in Plutarco) e uno avvenuto (a mo' di conferma del presagio di infanzia?) proprio all'epoca dell'esilio. L'alternativa è pensare che nel prologo del *De legibus* si alluda alla stessa scena riportata nel *De divinatione*,

di una discussione sulla presenza di *ficta* (e *fabulae*) nell'epica. E, come detto, è possibile che proprio i prodigi del *Marius* vengano adombrati negli *omina laeta* del *Bellum*¹³³. Nella sua personalissima (ri)costruzione dei principi dell'*epos* tradizionale e di un controverso momento della biografia cesariana (e della guerra civile), Eumolpo si riallaccia programmaticamente a un testo *teorico* importante per la definizione della "libertà" della poesia; a livello per così dire *pratico*, recepisce e rivisita la scena del *Marius* ivi sottoposta a critica per i *ficta* e *fabulosa* (lontani dalla *veritas* storica)¹³⁴ introdotti originalmente dal poeta. Nella "finzione" degli *omina* sul nipote di Mario Eumolpo ribadisce l'autonomia della poesia epica rispetto alle "leggi della storia".

I prodigi e, più in generale, la rappresentazione del divino sono un campo in cui, appunto, il poeta può dare sfogo alla propria creatività: il *fabulosum* implica per definizione "l'incredibile", "l'inverosimile". In questo contesto va considerata una caratteristica degli *omina* petroniani spesso bollata come del tutto assurda. Diversi commentatori si sono interrogati sulla presenza di un bosco (il *nemus horrendum* del v. 179) nel bel mezzo dell'insospitale panorama di nevi perenni sulla cima delle Alpi, descritto poco sopra come *locus horridus*

riferendone altri particolari, donde la diversità dei frammenti (Pease 1920-1923, 291, nella nota a *Div.* 1, 106, v. 2 *arboris*, non lo esclude; così più di recente Woodman 2012, 2-3, Feddern 2018, 451-453; cfr. anche i dubbi di Goldberg 2009, 178 n. 1: «The recollection at Cic. *Leg.* 1, 2 seems to confuse the two omens»). La questione è complessa (e finora non approfondita a dovere), ma l'eventualità che si tratti della stessa scena è tutt'altro che improbabile, soprattutto se si considera la centralità che in entrambi i casi occupano l'albero e il volo dell'aquila (niente aquilotti). Anche in questo scenario, resta comunque probabile che l'aneddoto dei sette aquilotti fosse citato nel *Marius*, forse legato proprio a un nuovo presagio. L'episodio del *Marius* riportato nel *De divinatione* è senz'altro un'invenzione originale di Cicerone poeta, ispirata a *Il.* 12, 200-207 (nulla di simile in Plutarco; cfr. Soubiran 1972, 261). Infine, sulla questione realtà/finzione, è interessante che Plutarco sottoponga l'episodio degli aquilotti a una critica razionalista, suggerendo che si tratti di un'invenzione di Mario.

133 Vd. sopra § 3.2.

134 Sulla definizione di *veritas* nel passo del *De legibus* cfr. la bibliografia citata sopra. Dyck 2004, 65 nota che le parole di Attico (Cic. *Leg.* 1, 4) presuppongono «a number of ζητήματα in the *Marius* raised by several individuals (*a nonnullis*)», ma «the intense scrutiny of the *Marius* suggested in this passage is not otherwise attested».

ghiacciato e mai toccato dal sole (vv. 146-151); tutto sommato, anche gli altri *omina* (la presenza di un uccello, la fiamma e la luminosità straordinaria di Febo) destano qualche perplessità in questo senso¹³⁵.

Potrebbe certo trattarsi di *ζητήματα* un po' razionalistici e la cautela è d'obbligo. Per quanto riguarda gli altri *omina*, per esempio, sono senza dubbio straordinarie siffatte apparizioni in un luogo del genere (fauna-volatili, sole, fuoco). Discorso un po' diverso vale per il bosco, che, com'è ovvio, non può materializzarsi all'improvviso alla stregua di un corvo, della luce del sole o di una fiamma miracolosa. Trovo singolare che un'analogia contraddizione sia stata rilevata dalla critica liviana nella narrazione del passaggio delle Alpi di Annibale nel ventunesimo libro (riferimento importante per la scena del *Bellum*), ove lo storico presenta a stretto giro una sorta di bosco di *arbores immanes* e *nuda fere cacumina*. Forse proprio questa "contraddizione liviana" viene riproposta nel poemetto di Eumolpo – in maniera ben più enfatica e spiazzante¹³⁶. Nel complesso le osservazioni sull'anomalia del *nemus* potrebbero aver colto nel segno. La critica petroniana ha finora liquidato questo elemento come errore di Petronio (così Baldwin) o come segno di una composizione frettolosa (così Walsh, che immagino si riferisca ad Eumolpo, non a Petronio). Più che di errore petroniano o di "fretta" di Eumolpo io credo che questo dato vada iscritto nella cornice del discorso sulla libertà del poe-

135 Baldwin: «Petronius has forgotten that his hero is among the eternal snows»; Walsh: «The 'gloomy grove' [...] is out of place in the eternal snows, evidence of hasty composition»; Schmeling-Setaioli: «If Caesar is on the heights of the pass over the Alps, should there be trees?».

136 Liv. 21, 37, 2-6 [...] *arboribus circa immanibus deiectis detruncatisque struem ingentem lignorum faciunt eamque, cum et vis venti apta faciendo igni coorta esset, succedunt ardentiaque saxa infuso aceto putrefaciunt*. [...] *nuda enim fere cacumina sunt et, si quid est pabuli, obruunt nives* (in Sil. 3, 630-644 si parla di *silva densissima montis* e fuoco, ma niente aceto; vd. Spaltenstein 1986-1990 *ad loc.*). Polyb. 3, 55, 9 non menziona né alberi né fuoco né la tecnica dell'aceto. Sulla "contraddizione" cfr. Händl-Sagawe 1995, 238-239 e 241: «[...] scheint die Haupttradition gerade im Kontext des Abstiegs, sachlich übertrieben, die Kahlheit der Alpenhöhen betont zu haben [...], ein Widerspruch zur Version von der Essigsprennung, die die Existenz von *arbores circa immanes* voraussetzt». Nel *Bellum* al bosco alpino si associa una fiamma, che, a quanto pare, non lo danneggia (in Livio gli alberi in questione vengono abbattuti appunto per accendere un fuoco).

ta nel reame dei *ficta* e del *fabulosum*. Negli *omina* sulla cima delle Alpi, prendendo spunto e al contempo distaccandosi nettamente dalle fonti (storiche e poetiche), Eumolpo esprime la propria sovrana creatività in modo programmatico (vedi anche i possibili richiami al *De legibus* e al *Marius*). Ma c'è un limite a tutto e forse il *poeta furens* si è fatto prendere un po' troppo la mano.

Pur con tutte le citate cautele del caso, si può trarre qualche conclusione. Gli *omina* di Eumolpo attirano l'attenzione del lettore sulla loro natura artefatta, sul loro essere "finzione", in quanto *licentia* poetica rispetto alla *veritas* storica, ma probabilmente *anche* per la mancanza di un rapporto organico con la trama del poemetto (in questo si va oltre l'intenzione del personaggio-Eumolpo, sconfinando nell'ambito dell'ironia dell'"autore nascosto"). L'enigmatico *nemus*, in definitiva, potrebbe essere letto in termini parodici e annoverato fra i "fallimenti" del poetastro. Tuttavia, questo "fallimento" stimola, ancora una volta, un livello di lettura più profondo. Nel prodigioso bosco sul ghiacciaio alpino si avvertono le difficoltà (quasi il disagio) del poeta epico a ricostituire il proprio rapporto con il divino, a gestire la propria libertà poetica nell'innestare il *fabulosum* nella materia storica, a incanalare il suo *liber spiritus* in un senso coerente.

4. Cesare fra Ercole e Annibale. Segni divini e "tempeste epiche" sulle Alpi

Lucan explicitly compares Caesar to Hannibal several times, and first does so implicitly in the simile comparing Caesar to a Libyan lion as he crosses the Rubicon at *Ph.* 1.205-12. Eumolpus transfers Caesar's attack on Italy from the banks of the Rubicon to the Alps in order to compare Caesar with Hannibal; Lucan takes the opposite approach to 'Hannibalizing' his representation of Caesar when he invokes the memory of Hannibal's invasion by comparing Caesar to a Libyan lion on the banks of the Rubicon. [...] In Eumolpus' poem, history is a series of re-enactments: Caesar walked over the Alps in Hannibal's footsteps; Hannibal walked in Her-

cules', undoing his civilizing progress with war and destruction¹³⁷.

Con il consueto acume Catherine Connors descrive una delle inevitabili ripercussioni del trasferimento dal Rubicone alle Alpi, cioè il parallelo fra Cesare e Annibale. Lucano allude spesso a questo rapporto, fra l'altro proprio nella scena del passaggio del Rubicone, con la similitudine del leone libico, che rievoca il generale cartaginese (Lucan. 1, 205-212)¹³⁸. La studiosa ha dato un impulso decisivo all'indagine di questa singolare triade (Erocle-Annibale-Cesare) e alla problematizzazione del Cesare petroniano all'interno di una siffatta cornice. A questo proposito è lecito chiedersi, a livello preliminare, quali siano le finalità dell'"annibalizzazione" di Cesare nell'orizzonte delle intenzioni del personaggio-Eumolpo.

Si tratta di un terreno molto incerto. Il modello che Eumolpo propone *esplicitamente* per il suo eroe è proprio Erocle, come suggeriscono la similitudine finale (vv. 205-206) e l'itinerario "erculeo" sulle Alpi Graie. Nel *Bellum Casare* stesso si presenta propagandisticamente come degno erede dello zio Mario, difensore dei *Capitolia nostra* contro i Galli invasori (vv. 161-162)¹³⁹. D'altra parte il precedente (il modello?) di Annibale risuona nel discorso alle truppe con vista sull'Italia e nella descrizione della difficoltosa avanzata sulle

137 Connors 1998, 129-130.

138 Su Cesare e Annibale in Lucano vd. Ahl 1976, 107-112, Connors 1998, 129 n. 72 e da ultimo Karakasis 2018, 359-360 (con bibliografia). Sui "tratti annibalic" dell'entrata in scena di Cesare (in Lucano e nella profezia di Anchise) cfr. §§ 2.2 e 2.4 di questo capitolo. Il parallelo Cesare-Annibale, com'è noto, risale già a Cicerone: Cic. *Att.* 7, 11, 1 *utrum de imperatore populi Romani an de Hannibale loquimur?*

139 Su Cesare-Mario vd. § 3.2 di questo capitolo (ovviamente questo confronto con un protagonista delle guerre civili romane è a doppio taglio). Richiamando il passaggio delle Alpi, il Cesare lucaneo (1, 304-305) rifiuta nel suo discorso alle truppe il parallelo con Annibale, ma, come nota Roche 2009 *ad loc.*, di fatto «Caesar is made to strengthen further the similarities between his and Hannibal's respective invasions of Italy». Nel suo discorso dalle vette alpine, l'Annibale siliano paragona l'assalto alle Alpi proprio a un attacco al Campidoglio: Sil. 3, 509-510 *"nunc, o nunc, socii, dominantis moenia Romae / credite vos summumque Iovis consendere culmen"* (dopo l'incendio il Campidoglio diventa luogo simbolo del disastro della guerra civile: Chaudhuri 2014, 242-251).

cime ghiacciate, che presuppongono la narrazione di Liv. 21 quale chiara fonte di ispirazione¹⁴⁰, così come nel conseguente terrore a Roma. In se stessa l'impresa – un'avventurosa traversata delle Alpi da parte dell'esercito cesariano, in mezzo a intemperie violente ed incredibili – si risolve in un'ulteriore invenzione del poeta, una rivisitazione poetica del precedente annibalico, attraverso il *topos* della tempesta epica, con i suoi elementi straordinari e le dimensioni cosmiche¹⁴¹.

L'idea di una intenzionale caratterizzazione “negativa” di Cesare da parte di Eumolpo va trattata con molta cautela: si rischia di attribuire in modo alquanto automatico, ove non arbitrario, una coloritura (e una consapevolezza) ideologica ad Eumolpo, in un poema in cui dominano l'ambiguità e il paradosso e in cui è importante (ma arduo) distinguere il piano del personaggio-Eumolpo da quello dell'autore-Petronio. La triangolazione Ercole-Annibale-Cesare potrebbe essere letta in altro senso: ad Annibale, un aspirante Ercole, un nemico di Roma destinato alla sconfitta, Eumolpo contrappone un più degno successore dell'eroe mitico, il romano Cesare, che si fa figura del poeta e delle sue aspirazioni epiche. Questa sembra essere la prospettiva veicolata dalla similitudine dei vv. 205-206, che si muove in una direzione consapevolmente diversa rispetto a quella lucanea del leone libico (minaccioso *alter ego* di Annibale) nel passaggio del Rubicone. Le due similitudini, tematicamente affini (passaggio Alpi – passaggio Rubicone, con oggetto Cesare, *iratus* e *securus*)¹⁴², stanno in un gioco di corrispondenze sicuramente non casuali e, fra l'altro, si collocano nel medesimo giro di versi dall'inizio del poema (Lucan. 1, 205-212; *Bellum* vv. 205-208)¹⁴³.

140 Dehon 2000.

141 Sulla “finzione” vd. § 2.1 di questo capitolo.

142 Cfr. v. 204 *borrida securis frangebat gressibus arva*; v. 209 *dum Caesar tumidas iratus deprimit arces* – Lucan. 1, 207 *totam dum colligit iram*; 212 *per ferrum tanti securus vulneris exit* (incurante della ferita, come il Cesare petroniano della furia degli elementi, un «suicidal element» [Roche 2009 *ad loc.*]).

143 Queste corrispondenze vanno ovviamente considerate con molta cautela, anche a causa di alcuni passaggi sospetti (vd. il v. 23, dove Bücheler e Müller pongono una lacuna a mio parere ingiustificata, e il v. 47, probabilmente da espungere con Broukhsius). Da notare che l'inizio della discesa dalle Alpi nel *Bellum* (v. 183) potrebbe corrispondere all'entrata in scena di Cesare nella *Pharsalia* (Lucan. 1, 183). Sulle corrispondenze strutturali fra i

Se si approfondisce la relazione con la figura di Ercole, sorge però qualche problema. In quanto segue, si cercherà di esplorare lo sfondo erculeo/annibalico della scena petroniana e segnatamente i suoi risvolti teologici. Punto di partenza imprescindibile è il modello virgiliano di *Aen.* 8 (l'*Ara Maxima*, l'episodio di Ercole e Caco e il catalogo di *signa* che Enea riceve). Passando al confronto con Annibale, un aspetto interessante (e finora indagato solo in parte) riguarda il legame fra l'impresa dell'attraversamento delle Alpi e il rapporto con il divino, segnatamente con Ercole (la presenza di un luogo sacro all'eroe e di segni "incoraggianti"). In questo la vicenda annibalica si interseca con quella di Cesare e della sua investitura divina (per come viene presentata nel *Bellum* e nelle fonti storiografiche), venandola di ambiguità. Eumolpo propone la metamorfosi del suo Cesare in Ercole, nel probabile tentativo di contrapporlo a un falso Ercole, Annibale, ma la potenziale "annibalizzazione" del personaggio rimane come pericoloso effetto collaterale di questa operazione – un effetto collaterale che rischia di de-costruire la sua stessa costruzione eroica e il tentativo di emancipazione dal Cesare "annibalizzato" della guerra civile lucanea. Se è arduo definire con nettezza la possibile diversità di vedute fra il personaggio-Eumolpo e l'autore-Petronio, ancora una volta resta centrale il problema della rappresentazione del divino – nella storia, nell'epica che canta le *res gestae* e, in particolare, nell'*epos* sovvertito della guerra civile. In questa indagine verrà valorizzato il confronto con l'Annibale siliano (finora impiegato strumentalmente per proporre una datazione bassa del *Satyricon*)¹⁴⁴, con il ruolo del divino e il modello erculeo nell'episodio alpino dei *Punica*. Seppur con le dovute differenze, sia il Cesare di Petronio che l'Annibale di Silio sono interpretabili come tentativi di reagire al Cesare della *Pharsalia* e di "ricostruire" la figura dell'eroe epico dopo la rivoluzione lucanea¹⁴⁵.

due poemi cfr. Soubiran 1987.

144 Sulla datazione e il rapporto con l'epica flavia vd. cap. 1 § 3.2 e cap. 3 § 5.

145 Hardie 1993, 80-81: «Hannibal attempts to be another Hercules but succeeds only in playing the role of a Titan or Giant. It is true that along the way Silius plays with ambivalence, and where he does he is often indebted to Lucan: Hannibal does have some claim to our admiration as a Herculean and demonic hero. [...] There is more than a hint of Lucan's Caesar in him». Sul rapporto fra Cesare lucaneo e Annibale siliano cfr. Tip-

4.1. *Arae Herculeae*: segni divini e altari di Ercole nell'*Eneide*

Est locus Herculeis aris sacer: queste *arae Herculeae* collocate in un sublime *locus horridus*, parto della fantasia del *poeta furens* Eumolpo, si configurano come crocevia di allusioni e come elemento cruciale nella decrittazione del rapporto fra l'eroe-Cesare e il mondo divino. Il viaggio di Ercole in occidente ha lasciato traccia in molti luoghi sacri al dio¹⁴⁶. I più famosi sono senza dubbio il tempio di Gades, nella penisola iberica, e l'*Ara Maxima*, qui evocati in un sottile gioco di richiami storico-letterari.

L'*Ara Maxima* è al centro della visita di Enea ad Evandro nell'ottavo libro dell'*Eneide* (Verg. *Aen.* 8, 271-272), con il famoso racconto eziologico della lotta di Ercole e Caco¹⁴⁷. La simbologia gigantomachica dell'episodio è stata analizzata dalla critica, che ha messo in rilievo come la chiave di lettura panegiristico-augustea (Ercole "civilizzatore e pacificatore" = Enea = Augusto *vs* Caco = Turno = Antonio) venga destabilizzata da alcuni tratti comuni fra Ercole e Caco (l'ira, la brutalità, la mostruosità), con una disturbante assimilazione che trasforma la loro lotta in un prototipo mitico di guerra civile¹⁴⁸. Il Cesare petroniano, che apre le ostilità dalle *Herculeae arae* – un personaggio sospeso simbolicamente fra Ercole e Annibale, fra Giove e i Giganti –, si inserisce nell'instabile universo semantico della lotta fratricida, cui l'*epos* lucaeo dà pieno sviluppo, e presuppone una lettura "a doppio taglio" della vi-

ping 2010, 90-91, Chaudhuri 2014, 243, Stocks 2014, 67-70 (con ulteriore bibliografia, anche sul rapporto Lucano-Silio). Sul legame fra Annibale ed Ercole in Silio (Scipione è il "vero Ercole", ma lo stesso modello erculeo si presta ad ambivalenze) cfr. Augoustakis 2003, Moretti 2005, Asso 2009, Tipping 2010, 70-80, Stocks 2014, 218-221.

146 Vd. § 2.4 in questo capitolo.

147 Il rapporto fra l'*Ara Maxima* e le *arae* petroniane viene sporadicamente citato nella bibliografia (Grimal 1977, 158, Connors 1998, 126, Aresi 2019, 171-172, con qualche considerazione sull'ambiguità dell'Ercole virgiliano), ma mi pare non siano stati valorizzati a dovere i *signa* di *Aen.* 8, 524-529 e l'altare di *Aen.* 8, 542 *Herculeis sopitas ignibus aras*.

148 Morgan 1998, 185: «A kind of mythical model for the Civil Wars». Della sterminata bibliografia (su cui Fratanuono-Smith 2018 a *Aen.* 8, 184-212) vd. in questo senso Lyne 1987, 27-35, Lowe 2015, 220-226, Quint 2018, 130-139. Sugli elementi gigantomachici Hardie 1986, 110-118.

cenda eneadica e, in particolare, della figura dell'Alcide – un modello in se stesso instabile, figlio di Giove e insieme potenziale Gigante¹⁴⁹.

Lucano rielabora il racconto dello scontro fra Ercole e Caco nel quarto libro della *Pharsalia*, problematizzando in modo radicale il rapporto fra il presente della guerra civile e i modelli del passato, mitico e storico¹⁵⁰. Nel passo lucaneo il cesariano Curione si ritrova in un altro “luogo erculeo”, questa volta in Africa, i *regna Antaei*, denominati *castra Cornelia* dopo la vittoria di Scipione. Ercole, Scipione, Curione: anche qui una triade storico-mitica, un gioco di rispecchiamento (e di deformazione) fra presente e passato, in un tentativo (fallito) di appropriarsi di un modello storico. Curione percepisce la storia del luogo in se stessa come un *omen* a lui favorevole, ma, come commenta il poeta con ironia tragica, è tutto un equivoco (Lucan. 4, 663-665 [...]) *felici non fausta loco tentoria ponens / indulsit castris et collibus abstulit omen / sollicitatque feros non aequis viribus hostis*): il nuovo aspirante Ercole-Scipione sembra essere destinato a giocare la parte dello sconfitto Anteo-Annibale (Annibale, un altro aspirante Ercole fallito)¹⁵¹. Nel *Bellum* l'appropriazione

149 Sull'instabilità/ambiguità del modello erculeo cfr. Hardie 1993, 67: «Hercules becomes the imperial hero above all. But official imperial imagery scarcely contains and controls the figure of Hercules: like Hercules the emperor may turn out to be saviour or savage; imperial Rome may be a version of Heaven or of Hell. The godlike, even divine, emperor may all too quickly turn into a raging beast indiscriminate in his anger – the epic emotion, and the one that was most dangerous for a subject in the *princeps*». Su Ercole come “Gigante/teomaco” cfr. Chaudhuri 2014 (cap. 4) e la sua analisi dell'*Hercules furens* senecano.

150 Oltre a Virgilio e Lucano sono da segnalare le rivisitazioni dell'episodio di Ercole e Caco in Prop. 4, 9, 1-20 e Ovid. *Fast.* 1, 543-581, che pure sono state interpretate come una forma di relativizzazione e problematizzazione del modello virgiliano: su Ovidio vd. Schubert 1991 e Merli 2000, 283ss.; su Prop. 4, 9 vd. Spencer 2001 e Fedeli 2014; sul mito di Ercole e Caco nella letteratura augustea (compreso Liv. 1, 7, 4-7) vd. la visione d'insieme in Holzberg 2012.

151 Su questo episodio cfr. Narducci 2002, 169-171, Asso 2002, Asso 2010, 220-222; Am-bühl 2015, 137-139 n. 146 per ulteriore bibliografia. La difficoltà di stabilire, anche a livello interpretativo, il parallelo fra presente e passato è un elemento centrale dell'episodio lucaneo (Ahl 1976, 99-103). L'episodio virgiliano sarà ulteriormente rielaborato da Silio nella storia di Regolo (Sil. 6, 140-293 su cui Fucecchi 2020, 26-28), da Stazio in quella di Corebo (Stat. *Theb.* 1, 557-668).

del paradigma storico-mitico da parte del personaggio-Cesare e il suo rapporto con il divino (e con Ercole) sono più impliciti (ci ritorneremo). Resta, in ogni caso, la difficoltà interpretativa di “incasellare” la sua figura sullo sfondo della storia e del mito, all’interno del panorama gigantomachico della guerra civile, di un mondo dai confini labili, in cui è arduo stabilire la differenza fra un Ercole e un Annibale.

Oltre all’episodio di Ercole e Caco, il libro ottavo dell’*Eneide* contiene un catalogo di portenti (mandati da Venere), che di fatto chiude l’alleanza fra Enea ed Evandro e funge da catalizzatore dell’azione dell’eroe¹⁵². Gli *omina* in questione non avvengono presso l’*Ara Maxima*, ma sulla scena compare un altare provvisto di “fuochi erculei”, presso cui Enea compie un sacrificio subito dopo l’apparizione sovranaturale (l’espressione *Herculeis ignibus... aras*, su cui si è molto dibattuto, mira senz’altro a creare un parallelo con l’*Ara Maxima*)¹⁵³. Anche qui incontriamo *signa* nei pressi di un altare di Ercole che incoraggiano l’eroe a scatenare la guerra nella parte iliadica del poema. Date queste somiglianze (testuali e contestuali), un rapporto diretto con la scena petroniana è molto probabile¹⁵⁴. Sicuramente il confronto fra questi due episodi di ricezione di *omina* da parte dell’eroe risulta molto istruttivo.

I prodigi di *Aen.* 8 valgono «come segno dell’aiuto divino ai vincitori e come sanzione di una guerra catastrofica», in un conflitto ideologico che ac-

152 Verg. *Aen.* 8, 520-531 *vix ea fatus erat, defixique ora tenebant / Aeneas Anchisiades et fidus Achates, / multaque dura suo tristi cum corde putabant, / ni signum caelo Cytherea dedisset aperto. / namque improvviso vibratus ab aethere fulgor / cum sonitu venit et ruere omnia visa repente, / Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor. / suspiciunt, iterum atque iterum fragor increpat ingens. / arma inter nubem caeli in regione serena / per sudum rutilare vident et pulsa tonare. / obstipuerunt animis alii, sed Troius heros / agnovit sonitum et divae promissa parentis.*

153 Verg. *Aen.* 8, 541-543 *haec ubi dicta dedit, solio se tollit ab alto / et primum Herculeis sopitas ignibus aras / excitat [...].* Cfr. Gransden 1976 e Fratantuono-Smith 2018 *ad loc.*; per la doppia enallage (*Herculeis sopitas ignibus aras* = *Herculeas sopitis ignibus aras*) vd. Conte 2002, 48.

154 Da notare l’accoppiata di *ara* e dell’aggettivo *Herculeus* (proprio nella forma *Herculeis*, in enallage rispetto ad *aras*) nel medesimo verso, attestato solo qui in poesia prima di *Herculeis aris* di *Bellum* v. 146; poi in Silio, se lo si considera posteriore (Sil. 2, 237; 7, 50 [*Ara Maxima*]).

compagna la narrazione della guerra nel Lazio¹⁵⁵ – con i dovuti distinguo, si confronti quanto detto sopra sui paradossali “lieti presagi di guerra civile” nel *Bellum*. Come è stato notato, gli *omina* di *Aen.* 8, in parte affini ai prodigi connessi alla morte di Cesare, sono letti in modo alquanto parziale e ottimistico da Enea e il prezzo di sangue della guerra (la morte di Pallante) è passato sotto silenzio¹⁵⁶. Al di là di queste (pur importanti) rimozioni, connaturate a molti *omina* e profezie eneadici, nella scena dell'*Eneide* viene proposto un modello di comunicazione collaborativo fra umano e divino, tanto sul piano della narrazione quanto su quello del personaggio: sia dalla diegesi che dalle parole di Enea emerge un rapporto stretto e “trasparente” fra il figlio e la madre che invia i *signa*, i cui moventi sono riconoscibili e riconosciuti¹⁵⁷.

Come visto, anche nel *Bellum* gli *omina* sono presentati come favorevoli al personaggio (*omina laeta*), ma le potenziali ambiguità del modello eneadico si ripropongono in una forma nuova e ben più sconcertante: nella relazione fra uomo e dio regna un notevole grado di opacità, quasi di asimmetria. Cesare non chiede né si aspetta né interpreta in maniera “approfondita” gli *omina* che a lui appaiono. Un po’ come il suo progenitore mitico, anche lui avrebbe potuto permettersi di dire: “Questi sono i segni della *mia* Dione” – eppure il Cesare di Eumolpo non appare interessato a marcare la sua linea di discendenza divina¹⁵⁸. Egli non si cura di riflettere su quanto ha appena visto, di ap-

155 Barchiesi 1984, 87: «Se uno stesso prodigio vale insieme come segno dell'aiuto divino ai vincitori e come sanzione di una guerra catastrofica (le armi del cielo, le armi nel cielo), questo ci rimanda inevitabilmente ad una più generale riflessione ideologica, che verte sulla natura del potere».

156 Grassmann-Fischer 1966, 29-38, Barchiesi 1984, 78-88, Görler 1986, 290-295, O'Hara 1990, 50-51 («What Vergil does show clearly is an encouraging interpretation of an *omen* that is more complex and ambiguous than the characters know or admit»), Frantantuono-Smith 2018, 20, O'Hara 2018 *ad Aen.* 8, 520-553.

157 Cfr. in part. Verg. *Aen.* 8, 523 *ni signum caelo Cytherea dedisset aperto*; 530-531 *Troius heros / agnovit sonitum et divae promissa parentis*; 534 *“hoc signum cecinit missuram diva creatrix”*.

158 Su Venere nella *Pharsalia* cfr. Frantantuono 2012, 221: «Venus is conspicuously absent from the epic that so concerns her descendant Caesar». Nel *Bellum* il sostegno di Venere è esplicitato *dal poeta* ai vv. 266-267 *Dione / Caesaris arma (arma Passerat: acta codd.) ducit*. In *Eneide* 8 Venere si serve del *fulgor* (Frantantuono-Smith 2018, 20; O'Hara 2018 *ad Aen.* 8, 524 *“vibratus”* “hurled”, but by whom? Venus? Jupiter?). Come Enea, anche il Cesare petroniano avrebbe forse potuto interpretare come “mandati da Venere” *omina* che appa-

propriarsene in senso personalistico (e, se si vuole, propagandistico), di approfondire e definire il proprio rapporto col divino, nemmeno con Ercole. Cesare pronuncia un discorso presso il suo altare, ma non lo invoca/evoca. Lo stesso gesto di sollevare le mani al cielo risulta in realtà alquanto aggressivo (v. 154) e, dopo una sbrigativa allocuzione di rito (vv. 155-156), sparisce ogni traccia di sentimento religioso (l'ultima parola spetta solo alla Fortuna: *iudice Fortuna* [v. 174])¹⁵⁹. L'attenzione del generale è tutta incentrata sul *vulnus*, sulla ferita al suo onore, non certo sulla possibile valenza teologica (e teleologica) della sua azione¹⁶⁰. *Last but not least*, pur avendo comodamente a dispo-

iono apollinei (o erculei).

- 159 Vv. 154-155 *et ambas / intentans cum voce manus ad sidera dixit: / "Iuppiter omnipotens, et tu, Saturnia tellus"*. Häußler 1978, 137 parla di una preghiera «ohne rechte Ausdauer und Ernsthaftigkeit». Connors 1989, 113-114 n. 35 nota acutamente come il gesto di Cesare, *intentare manus* (al posto del più comune *intendere*), sembri avere una connotazione aggressiva, che ben si confà alla sua ambigua e sbrigativa "preghiera" (*intentans* in apertura di verso in Verg. *Aen.* 6, 572 [Tisifone] *torvosque sinistra / intentans anguis vocat agmina saeva sororum*). Importanti sono il primo gesto di Enea appena entrato in scena (Verg. *Aen.* 1, 93 *dupliscis tendens ad sidera palmas / talia voce refert*) e l'invocazione agli dèi del Cesare lucaeo in Lucan. 1, 195-203 (vd. § 4.3 in questo cap.). Rilevanti sono anche altre reminiscenze eneatiche: la preghiera/lamentela di Turno in Verg. *Aen.* 10, 667-668 (*et dupliscis cum voce manus ad sidera tendit: / "omnipotens genitor [...]"*) e l'allocuzione di Enea agli dèi e all'Italia, per cui ha tanto penato (*Aen.* 12, 176-180 *"esto nunc Sol testis et haec mihi Terra vocanti, / quam propter tantos potui perferre labores, / et pater omnipotens et tu Saturnia coniunx, / iam melior, iam, diva, precor; tuque inclute Mavors, / cuncta tuo qui bella, pater, sub numine torques"*). Cfr. anche 3, 176-177 *"tendoque supinas / ad caelum cum voce manus"* (con n. di Horsfall per paralleli). Da segnalare le risonanze delle preghiere a Giove nell'*Eneide* e la loro relazione coi *signa*. Come sintetizza Dingel 1997 *ad Aen.* 9, 624 (passo in cui Ascanio invoca *Iuppiter omnipotens* [9, 625]): «Zu Jupiter beten Fürsten, so Anchises (2, 689ff.), Aeneas (5, 687f.; 7, 139; 12, 496), Dido (1, 731ff.), Iarbas (4, 205ff.), Euander (8, 572f.)». Tre di queste figure (gli antenati di Cesare: Anchise, Enea in *Aen.* 5 e Ascanio-Iulo) impiegano proprio la formula *Iuppiter omnipotens* e alla loro preghiera seguono *signa* mandati da Giove (per Enea cfr. anche *Aen.* 7, 140-141; Didone è l'unico altro personaggio dell'*Eneide* ad impiegare la formula *Iuppiter omnipotens*, ma non ci sono *omina*). Ascanio, in particolare, invoca *Iuppiter omnipotens*, riceve l'*omen* favorevole di Giove e, dopo la sua prima azione bellica, vi è il noto intervento di Apollo (*Aen.* 9, 638-644).
- 160 Zeitlin 1971, 77-78 propone un interessante confronto fra i vv. 158-159 (*"testor ad has acies invitum arcessere Martem, / invitas me ferre manus. sed vulnere cogor"*) e l'inizio del discorso di Enea a Didone nell'*Ade* (Verg. *Aen.* 4, 458-463 *"per sidera iuro, / per superos et si qua fides*

sizione un altare, l'eroe non si premura di compiere alcun rito dopo la visione degli *omina*, al contrario di quanto fa Enea, secondo uno schema tradizionale¹⁶¹. Tale approccio frettoloso si spiega col fatto che la decisione è già presa, come suggerisce la particolare espressione *fortior ominibus* (v. 183), in contrasto con la scena eneadeica, dove Venere interviene invece a sciogliere un momento di dubbio e aporia¹⁶². In tal senso il Cesare petroniano sembra avere molto da spartire con quello lucaneo e non è da escludere anche un riferimento obliquo al notorio scetticismo del generale nei confronti degli *omina*¹⁶³. Per parte sua, il narratore-Eumolpo non ci dà alcuna informazione precisa sul dio e sui suoi moventi, lasciando nel vago chi manda i segni (Febo-Apollo ed Ercole? Altri?) e soprattutto il perché¹⁶⁴. Al confronto della scena eneadeica si ha l'impressione di una frattura fra dio, eroe e narratore-poeta, di una comunicazione resa più opaca (entro certi limiti anche goffa), che fatica a “conferire senso” alla narrazione epica.

tellure sub imast, / invitus, regina, tuo de litore cessi. / sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras, / per loca senta situ cogunt noctemque profundam, / imperiis egere suis) e commenta: «Caesar is not on his way to the Elysian fields to hear of Rome's destiny; he is on his way to make war upon Rome». Questo possibile parallelo mette in rilievo anche un altro aspetto: alla teleologia divina, cui l'eroe è costretto ad allinearsi, accantonando la propria volontà in vista di un fine superiore, si sostituisce un *vulnus* tutto personale, che in Petronio rende nel complesso meno credibile l'aggettivo *invitus* (per quanto retoricamente motivato).

161 Si potrebbe ipotizzare che in *fortior ominibus* sia “riassunta” una scena con gli elementi appena citati (per es. un breve discorso di Cesare sugli *omina*, una preghiera o simili), ma sarebbe un'interpretazione alquanto audace. Fa riflettere, piuttosto, proprio la “reazione sbrigativa” di Cesare. Su questo punto, per quanto molto stimolante, non concordo con la tesi di fondo dell'articolo di Aresi 2019, secondo cui il Cesare petroniano cercherebbe, abusivamente e smaccatamente, di appropriarsi del divino, degli *omina* così come della figura di Ercole. È il narratore-Eumolpo, casomai, che, in questa scena, sembra sforzarsi di costruire una “sovrastuttura divina” per il suo Cesare (gli *omina*, l'assimilazione ad Ercole), mentre il personaggio pare quasi disinteressarsi della questione.

162 Vd. § 3.4 sulla tradizione degli *omina* al Rubicone e su *fortior ominibus*.

163 Sullo scetticismo di Cesare vd. *supra* p. 61 n. 30. Sul Cesare di Lucano e il suo rapporto con la religione/gli dèi cfr. Leigh 2010, Chaudhuri 2014, 159-165, Kersten 2018, 60-97.

164 Häußler 1978, 137 rileva anche una sorta di “asimmetria” fra invocazione e risposta degli *omina*: «So werden Juppiter und die *Saturnia tellus* von Caesar [...] angerufen: die Antwort geben... Apoll und Herkules».

In questo contesto, illuminante è anche un breve confronto con la relazione umano-divino che coinvolge Turno in apertura del libro nono, un rapporto più problematico, che Virgilio sembra rappresentare in modo antitetico rispetto all'Enea del libro precedente (al netto delle suddette ambiguità nel *signum* di *Aen.* 8)¹⁶⁵. Dopo l'invito di Iride ad attaccare battaglia, Turno, in un monologo rivolto alla dea ormai fuggita, afferma di vedere un prodigio, un cosiddetto *discessus caeli*, e di voler seguire segni così potenti (*omina tanta*), qualunque sia la divinità che lo incita a combattere, e, infine, prega gli dèi¹⁶⁶. Come giustamente rilevato dalla critica, il portento del *discessus caeli* (ammesso che abbia effettivamente luogo e non sia frutto dell'immaginazione di Turno: è lui che lo racconta!) ha una valenza negativa: può indicare al più la guerra imminente, ma non può essere interpretato come presagio di vittoria per il personaggio. Turno, incoraggiato dalle ingannevoli parole di Iride, interpreta arbitrariamente questo segno e ammette di non sapere quale divinità lo abbia mandato. Il contrasto con il racconto di *Aen.* 8 è eloquente e stimola qualche riflessione sulla scena petroniana: gli *omina* visti da Cesare sono presentati come *omina laeta* nella diegesi (dal narratore, non dal personaggio) e come tali sono recepiti; al contrario sia di Enea che di Turno, Cesare reagisce però in modo assai sbrigativo; resta aperta la domanda su chi mandi tali segni (e perché), tanto nella scena petroniana quanto in quella eneidea riguardante Turno.

165 Sulla scena Görler 1986, 290-295, O'Hara 1990, 70-73, Hardie 1994 a *Aen.* 9, 19-21, Dinkel 1997 a *Aen.* 9, 21. Molta attenzione ha ricevuto anche la scena delle metamorfosi delle navi nello stesso libro (*Aen.* 9, 110-122), un portento che Turno interpreta a proprio favore – un altro grosso errore interpretativo del *villain* dell'Eneide (Phillips 1997, 49-53, O'Hara 1990, 74-78).

166 Verg. *Aen.* 9, 16-24 *agnovit invenis duplicisque ad sidera palmas / sustulit ac tali fugientem est voce secutus: / "Tri, decus caeli, quis te mihi nubibus actam / detulit in terras? unde haec tam clara repente / tempestas? medium video discedere caelum / palantisque polo stellas. sequor omina tanta, / quisquis in arma vocas". et sic effatus ad undam / processit summoque hausit de gurgite lymphas / multa deos orans, oneravitque aethera votis.*

4.2. Segni divini al tempio di Gades: Annibale, Cesare e l'assalto a Roma (e alle Alpi)

Il tempio di Ercole a Gades/Cadice¹⁶⁷ – un luogo di culto erculeo alla “fine del mondo”, sulle rive dell’Oceano, connesso alle leggendarie colonne¹⁶⁸ – ha molto da spartire con le *arae Herculeae* petroniane, un altro luogo-limite, sul “tetto del mondo”. Dato ancor più importante, esso appare strettamente legato sia alla figura di Cesare sia a quella di Annibale, al loro viaggio di conquista verso l’Italia sulle orme di Ercole e ai segni divini che lo accompagnano¹⁶⁹.

Proprio il tempio di Ercole a Gades è pregnante *setting* di un famoso aneddoto della biografia cesariana: Cesare pianse davanti a una statua di Alessandro lì collocata, rimproverandosi di non aver compiuto nessuna impresa memorabile all’età in cui il Macedone sottomise il mondo intero. La notte successiva Cesare sognò di avere un rapporto sessuale con la propria madre; il sogno lo turbò molto, ma venne interpretato in senso favorevole dagli indovini, come segno della futura conquista del mondo (madre = terra) – aneddoto, questo del sogno, che in Plutarco troviamo attestato la notte pri-

167 Il tempio di Gades era originariamente dedicato a una divinità tirio-cartaginese, Melqart, in seguito associata a Eracle/Ercole (cfr. Händl-Sagawe 1995, 134-135, con bibliografia).

168 Curt. Ruf. 10, 1, 17 *Gadis* [...] (*ibi namque columnas Herculis esse fama vulgaverat*).

169 La valorizzazione del tempio di Ercole a Gades come luogo simultaneamente legato sia a Cesare che ad Annibale non mi pare sia stata mai messa adeguatamente in rilievo per l’interpretazione del *Bellum*. Il legame con Cesare è citato fuggacemente da Grimal 1977, 157, quello con Annibale da Connors 1998, 128 n. 67. Sul rapporto Ercole-Alessandro-Annibale-Cesare in relazione all’aneddotica che stiamo per analizzare cfr. Cipriani 1984, 106-107, Devillers 2010, Giusti 2018, 181-184. Si ricordi che fra le (perdute) opere giovanili di Cesare si annoverano una tragedia, l’*Oedipus*, e le *Laudes Herculis*, la cui pubblicazione fu vietata da Augusto (Svet. *Iul.* 56, 7): cfr. Casali 2018, 207 («Augustus attempted to prevent the Caesarian-Antonian opposition from reading those writings “prophetically”: Caesar heroized and worshipped like Hercules, and Caesar, father of two “sons,” Octavian and Antony, who sparked off a devastating civil war, like Oedipus»). A questo proposito interessante anche una terza opera, un poema intitolato *Iter*, che Cesare scrisse mentre si recava da Roma in Spagna nel 46 a.C. (Svet. *Iul.* 56, 5), ripercorrendo a ritroso il viaggio di Ercole. Cfr. Courtney 1993, 187-188.

ma del passaggio del Rubicone¹⁷⁰. Il tempio di Ercole a Gades segna un momento chiave in questa *lignée* Ercole-Alessandro-Cesare e, in particolare, è legato a un *omen* sulla futura gloria del generale... e sul suo assalto alla madrepatria. Se gli *omina* del *Bellum*, come sopra delineato, hanno qualcosa da spartire con quelli trãditi da altre fonti a proposito del passaggio del Rubicone, l'immagine del Cesare petroniano (in un luogo sacro ad Ercole, in procinto di attaccare l'Italia) si arricchisce di queste notevoli risonanze.

Nella succitata *lignée* va inserito però un “quarto incomodo”: Annibale. L'associazione fra Ercole e Annibale, incoraggiata propagandisticamente già da quest'ultimo all'epoca della seconda guerra punica, è un argomento assai noto su cui non c'è bisogno di soffermarsi¹⁷¹. Nel mondo romano è un tema “caldo”, nella misura in cui coinvolge la religiosità (o almeno il rapporto col divino) di uno dei più grandi nemici di Roma – e i Romani ebbero buon gioco a trasformare la devozione di Annibale nei confronti del dio in un'ubristica *aemulatio*. L'episodio che più ci interessa è la visita del condottiero cartaginese al tempio di Gades, tramandata da Livio, su cui si basa Silio Italico. Annibale vi si recò per sciogliere voti ad Ercole (probabilmente per passate imprese, come la presa di Sagunto da poco avvenuta) e per farne di nuovi (in vista della traversata delle Alpi e dell'assalto all'Italia?)¹⁷². Livio racconta che poco dopo, accampato sulle rive dell'Ebro, il generale ebbe un sogno, in cui gli apparve uno *iuvenis divina specie*, che si dichiarava mandato da Giove come suo *dux* nell'invasione dell'Italia. Nel *De divinatione* Cicerone riporta la versio-

170 Svet. *Iul.* 7, Cass. Dio 37, 52, 2. L'aneddoto su Cesare e Alessandro si legge in forma variata in Plut. *Caes.* 11, 5-6 (Cesare legge un libro su Alessandro e si commuove). Vd. Pellling 2011, 182-183 per il confronto delle varie versioni e per la conferma della datazione svetoniana dell'aneddoto (al tempo della questura 69-68 a.C.). Sugli *omina* prima del passaggio del Rubicone e sul sogno in Plutarco vd. § 3.4 (da notare che Plutarco non esplicita il senso favorevole del sogno).

171 Della vasta bibliografia vd. Rawlings 2005 e Fabrizi 2015 (in part. 129-136).

172 Liv. 21, 21, 9 *Gades profectus Herculi vota exsoluit novisque se obligat votis, si cetera prospera evenissent*. Cfr. Sil. 3, 14-60. Sull'episodio in Livio Händl-Sagawe 1995, 154, in Silio Gibson 2005 e Ariemma 2007. A ragione Ariemma 2007, 18-19 n. 3 osserva che, dopo la presa di Sagunto (città il cui nume tutelare era proprio Ercole), «sarà [...] da verificare se il progressivo procedimento di autoassimilazione del condottiero [*scil.* Annibale] ad Ercole non risulti velleitario e fallace proprio in virtù di questo irredimibile peccato originale».

ne dello storico Sileno di Calatte, seguito da Celio Antipatro, in cui Giove convoca Annibale nientemeno che in un *concilium deorum*, gli ordina di invadere l'Italia e gli dà come guida un dio del *concilium*. In entrambi i resoconti si vieta ad Annibale di guardarsi alle spalle, ma questi disobbedisce e vede un mostro che, secondo la guida, rappresenta la *vastitas Italiae*¹⁷³. Una differenza significativa riguarda proprio questo divieto: in Livio si invita il generale a lasciare il fato *in occulto*, mentre in Cicerone lo si esorta a guardare avanti senza preoccuparsi di quel che accade alle spalle.

Sull'interpretazione di questo sogno e delle diverse versioni c'è una ricca bibliografia¹⁷⁴. In generale, si è sostenuto, con ragioni convincenti, che l'aneddoto si sia originato in ambiente filocartaginese (vd. Sileno) e serva a dimostrare il sostegno divino alla missione di Annibale. Livio, per contro, cerca di ridimensionare (o perlomeno di rendere più ambiguo) il favore divino concesso al cartaginese; la sostituzione del concilio divino alla presenza di Giove con lo *iuvenis divina specie* risulta alquanto emblematica in questo senso. Punto di arrivo di questa tendenza è la narrazione di Silio Italico, ove l'ambiguità teologica viene risolta e il sogno si configura apertamente come "inganno del dio" nei confronti di Annibale: per il tramite di Mercurio, Giove incita il generale ad attraversare le Alpi ed invadere l'Italia, ma solo perché Roma, attraverso la guerra punica, possa uscire dalla sua progressiva decadenza e acquistare gloria¹⁷⁵. Con questo *escamotage* Silio risolve un aspetto particolarmente delicato della teologia del poema: il poeta deve ribattere alla *fama* di un sostegno divino ad Annibale e, più in generale, fornire una "giustificazione divina" alla devastazione che arrecherà¹⁷⁶. Il cartaginese accoglie il sogno come un *omen faustum*, sicuro segno del favore divino, e compie riti

173 Liv. 21, 22, 5-9; 23, 1; Cic. *Div.* 1, 49.

174 Cipriani 1984, 116ss., Levene 1993, 45-47, D'Arco 2002, Devillers-Krings 2006, Gigout 2010, 6-7, Sacerdoti 2019, 106-110 (gli ultimi due studi su Silio).

175 Sil. 3, 163-169 *tum pater omnipotens, gentem exercere periculis / Dardaniam et fama saevorum tollere ad astra / bellorum meditans priscosque referre labores, / praecipitat consulta viri segnemque quietem / terret et immissa rumpit formidine somnos. / iamque per humentem noctis Cyllenius umbram / aligero lapsu portabat iussa parentis* (segue la narrazione del sogno in 172-213). Sacerdoti 2019, 110: «Il dio gli [*scil.* ad Annibale] risponde che gli appaiono le guerre tremende appunto desiderate (vero), e che sarà vittorioso su Roma (ingannevole)».

176 Feeney 1991, 304-306, Marks 2005, 13-15.

in onore di Giove, Marte e Mercurio, secondo il *topos* (Sil. 3, 217-219 *iamque deum regi Martique sub omine fausto / instauratus bonos, niveoque ante omnia tauro / placatus meritis monitor Cyllenius aris*; vd. sopra Enea in *Aen.* 8). Con ogni probabilità proprio all'aneddoto del sogno di Annibale e al *dux* divino si riferisce indirettamente Polibio nel già citato passo del terzo libro delle sue *Storie*, ove vengono criticati gli storici che, allo scopo di impressionare il lettore, esagerano la componente “mirabile” del passaggio delle Alpi sconfinando nella menzogna e sono di conseguenza costretti, alla stregua di tragediografi, a introdurre *ex machina* dèi e figli di dèi (θεοὺς καὶ θεῶν παῖδας; ἥρωάς τε καὶ θεοὺς) che mostrino la via al cartaginese – alcuni studiosi hanno pensato proprio ad Ercole¹⁷⁷.

Sia per Annibale che per Cesare il tempio di Ercole a Gades è associato a un momento decisivo dei loro piani di conquista (più o meno imminenti) e, soprattutto, alle premonizioni del loro assalto all'Italia – un interessante sfondo per lo scenario erculeo e per i segni divini del *Bellum*. Inoltre, un altro tipo di rapporto lega l'aneddoto annibalico a Cesare. Olivier Devillers¹⁷⁸ ne ha osservato le somiglianze con il passaggio del Rubicone (come narrato da Svet. *Iul.* 32: l'apparizione del *quidam excimia magnitudine et forma* che “guida” Cesare oltre il fiume) e il già menzionato episodio di Druso sulla riva dell'Elba. Il fine di Devillers è duplice: da una parte ricostruire un possibile trittico risalente a Livio¹⁷⁹; dall'altra indagare la ricezione di questo trittico in Lucano, ove la scena del Rubicone si carica di un'analogia fra Cesare e Annibale. Al di là dell'ipotesi dell'ascendenza liviana, rilevante per il discorso sul *Bellum* è il possibile intreccio fra vicenda annibalica e passaggio del Rubicone, intreccio che poteva legittimare la sovrapposizione fra le due figure (e il conseguente trasferimento dal Rubicone alle *Herculeae arae* sulle Alpi).

177 Polyb. 3, 47, 6-9; 48, 7-9. Cfr. da ultimo Rawlings 2005, 156, con ulteriore bibliografia. Cfr. Connors 1998, 128 n. 67.

178 Devillers 2010.

179 Devillers si concentra in particolare sulla presenza del fiume, Ebro-Elba-Rubicone, ma è importante notare che il sogno di Annibale (così come la guida divina) va riferito anche e soprattutto a un altro “passaggio decisivo”, quello appunto delle Alpi (esplicita in questo senso la citata presa di posizione di Polibio).

Ai nostri fini ancor più significativo, però, è proprio la peculiare relazione col divino che emerge da questo parallelo, in particolare riguardo l'ambiguità del "segno del dio" nell'episodio annibalico e, in maniera diversa, nel *Bellum*. In entrambi i casi i personaggi ricevono *omina* incoraggianti. Tuttavia l'aneddoto annibalico (dove pure si presenta un Annibale *pius*) si è prestato a una varietà di interpretazioni, che, in ambito romano, miravano sempre più a minare la supposta positività di questi *omina*, fino ad approdare a Silio e all'esplicito inganno del dio. Il poeta dei *Punica* si serve di un *topos* dell'epica: la divinità manda di proposito segni ingannevoli al personaggio, il quale li interpreta "correttamente" – ovvero si ritrova ad assecondare inconsapevolmente il piano divino¹⁸⁰. Una simile dinamica, come abbiamo visto, è in atto anche all'inizio di *Eneide* 9 nella scena con protagonista Turno e nel pur controverso episodio di Laocoonte, narrato nella *Troiae halosis* e parallelo a quello cesariano del *Bellum* (vd. *supra* pp. 245-248).

Accanto alla (e al di là della) possibilità di un rapporto di dipendenza, il confronto con il fallace *omen faustum* di Silio è particolarmente istruttivo: induce a chiedersi se, come l'Annibale siliano, anche il Cesare petroniano, nel suo progetto di varcare le Alpi e invadere l'Italia, non si imbatta in *omina laeta* inviati da un dio ingannatore. È fondamentale una differenza: al contrario di Silio, nel *Bellum* non viene fornita al lettore un'esplicita rappresentazione dell'apparato divino tradizionale che manda *omina*, il che, come già detto, oscura i moventi di questi segni divini e la loro esegesi. C'è qualche indizio che possa corroborare il sospetto di un "inganno del dio"? La presenza del termine *laeta* nella diegesi, le caratteristiche stesse degli *omina* e la futura vittoria di Cesare nella guerra civile sembrano contraddire questa interpretazione. Se però si considera il contesto del *Bellum*, si può rintracciare qualche segnale che va nella direzione opposta. In primo luogo, appena dopo aver ricevuto questi presagi incoraggianti, l'esercito cesariano si ritrova alle prese con una serie di intemperie dalle conseguenze disastrose. In secondo luogo, Apollo ed Ercole, le divinità apparentemente responsabili dei segni che Cesare riceve sulle Alpi, vengono ritratti dal poeta come fautori di Pompeo –

180 Cfr. la sintesi di Tarrant 2012 a *Aen.* 12, 257-265: «Portents are often misinterpreted by those to whom they are given, but this portent is intended to deceive and is thus 'correctly' understood by Tolumnius».

uno “sguardo sugli dèi olimpici” di cui però, ancora una volta, non vengono specificati i moventi¹⁸¹.

Non è dunque solo il richiamo alla traversata delle Alpi da parte del comandante cartaginese a gettare ombre sul Cesare petroniano. Il dibattuto rapporto con il divino (e segnatamente con Ercole) e il famoso (e “favoloso”) episodio del sogno di Annibale si intrecciano con l’aneddotica cesariana (probabilmente già a livello delle fonti di Petronio) e spingono a rileggere in quest’ottica anche l’enigmatica scena petroniana. Quella dell’“inganno del dio” resta un’interpretazione affascinante, incoraggiata dalla descrizione della traversata delle Alpi e, soprattutto, dalla successiva menzione di Apollo ed Ercole. Tale lettura non viene però autorizzata *esplicitamente* dal poeta, al contrario di quanto accade di norma (vedi il caso di Silio); anzi, in questa scena, Eumolpo sembra voler orientare il lettore in un’altra direzione, quella appunto degli *omina laeta*, di un Cesare-Ercole (non di un Cesare-Annibale). Non si può dire che il tentativo sia pienamente riuscito. Se di inganno del dio si tratta, è il poeta stesso (ancor più del suo personaggio) a rimanerne coinvolto. Eumolpo, in altre parole, non riesce a costruire un apparato divino coerente e, soprattutto, trasparente. Di conseguenza, il lettore è indotto a dubitare della correttezza dell’interpretazione degli *omina* proposta dalla voce narrante e, in generale, della plausibilità della sua costruzione poetica.

Anche la relazione fra divino e umano risulta particolarmente sbilanciata e incoerente. A tal proposito si può sviluppare quanto già osservato nel paragrafo precedente, soprattutto alla luce del paragone con Annibale. Sul piano umano, Cesare accoglie positivamente i segni, ma non approfondisce il suo legame col divino né tanto meno con Ercole: così è, di fatto, anche nell’episodio del tempio di Gades, in cui il confronto con Alessandro resta al centro della scena, in netto contrasto con l’aneddotica sul paradossale “Annibale *pius*”, tradizionalmente preoccupato di instaurare un legame tutto personale con Ercole nel suo tempio, per quanto strumentale e discutibile potesse apparire agli occhi dei Romani (si veda anche il rito compiuto dall’Annibale siliano). A livello divino, mentre il ruolo degli dèi olimpici nel poemetto resta

181 Vv. 269-270 *Magnum cum Phoebos soror et Cyllenias proles / excipit, ac totis similis Tirynthius actis* (cfr. cap. 3 § 3). Su queste “contraddizioni” vd. *supra* pp. 248-249.

nel complesso poco sviluppato, le divinità dotate di potere decisionale, Dite e soprattutto Fortuna, non si mostrano affatto attente a Cesare, che si configura come mera pedina nel loro disegno¹⁸². La possibile suggestione dell’“inganno del dio”, pure non autorizzata dal poeta, non è altro che un sintomo dell’incoerenza teologica di fondo del *Bellum*, in cui una parte importante giocano proprio la marginalizzazione del punto di vista olimpico e l’incomunicabilità: le divinità cardine del poema si disinteressano del destino dell’eroe-Cesare; per contro, l’eroe-Cesare non appare particolarmente interessato all’apparato divino dell’*epos* di cui fa parte. A metà strada fra il suo eroe e i suoi dèi, il poeta del *Bellum* resta ben lontano dal colmare questa lacuna.

4.3. Paradossi teologici di una *poetica tempestas*... sulle Alpi

Con grande acume (seppur molto cursoriamente) Philip Hardie ha notato che gli ostacoli naturali affrontati da Annibale e dai suoi soldati nel terzo libro dei *Punica* (Pirenei, Rodano, Durance e ovviamente la traversata delle Alpi in Sil. 3, 477-556) possono essere interpretati come «un’estesa allusione» alla tempesta che apre il primo libro dell’*Eneide*, con un gioco di studiate inversioni: dal mare si passa alle vette alpine; il protagonista umano, che aggredisce tali vette, non è vittima degli dèi e delle loro trame (come l’Enea nella tempesta di *Aen.* 1), ma si trasforma in una sorta di Gigante all’assalto dell’Olimpo e di Roma, delle cui “mura” le Alpi sono metafora. Al contempo questa allusione si intreccia con il passaggio del “tumultuoso” Rubicone nella *Pharsalia*, anch’esso momento liminare dell’*epos* lucaneo¹⁸³. L’acuto

182 Vd. cap. 3 § 2.3 e § 3.4 di questo capitolo.

183 Ho rielaborato qui con qualche aggiunta gli spunti di Hardie 1989, 15, 19 n. 51. Fra le varie reminiscenze quasi programmatica è la «relocation of Aeolus’ mountain kingdom» sulle Alpi: Sil. 3, 491-492 *iam cuncti flatus ventique furentia regna / Alpina posuere domo* (i venti sono simbolo della gigantomachia e della guerra civile e non mancano in Petronio: vv. 197-198). Sul titanismo nel passaggio delle Alpi cfr. Fucecchi 1990 e il capitolo siliano in Chaudhuri 2014. Simili aspetti teomachici nella lotta dell’eroe con le forze della natura si riscontrano nel *topos* della μάχη παραποτάμιος (Bolt 2019, Biggs–Blum 2019), di cui il passaggio del Rubicone lucaneo (non diversamente dalla “lotta” contro gli insidiosi *flumi-*

spunto di Hardie non sembra essere stato sviluppato a dovere¹⁸⁴. Ai nostri fini, una siffatta chiave di lettura risulta assai preziosa anche per il *Bellum* di Eumolpo: per questa via si apre una prospettiva stimolante per interpretare l'enigmatica scena alpina e, insieme, riconsiderare in una nuova luce il *topos* della *poetica tempestas* (secondo la famosa definizione di Iuv. 12, 23-24). Questa viene posta tradizionalmente in apertura dell'*epos* e, proprio in virtù di tale funzione incipitaria, lo caratterizza in modo decisivo. In questo contesto Silio offre un interessante punto di confronto. Data l'incertezza della questione, al contrario di quanto tentato finora dalla critica, non tratterò il rapporto con i *Punica* in un'ottica di dinamica imitativa, con un'analisi puntuale delle possibili reminiscenze. Credo che possa essere fruttuoso invece considerare le due scene in termini "strutturali": entrambe rappresentano una re-interpretazione del *topos* della tempesta epica e testimoniano, seppur con le dovute differenze, un momento decisivo nell'evoluzione dell'apparato divino epico (e del suo ruolo nella *poetica tempestas*).

Come hanno ben sintetizzato Biggs e Blum, al centro del *topos* c'è:

[...] the disparity between divine and human perspectives, moving from the omniscient view of the gods to the confusion of the hero faced with his own mortality. As such, early instances of the sea-storm serve as a proving ground for the hero's endurance and piety. The sea-storm also provides a space for illustrating the parameters that govern the behaviour of poetic worlds. With Vergil's construction of Aeneas as the representative Roman hero, this struggle takes on wider im-

na alpini in Petronio) costituisce una brillante variazione.

184 Per es., il rapporto fra la tempesta di *Aen.* 1 e il passaggio delle Alpi di *Punica* 3 non viene approfondito da Chaudhuri 2014. Nemmeno Biggs–Blum 2019 si soffermano su questo aspetto. Un simile "cataclisma incipitario", metafora della guerra fratricida, ricorre in Stat. *Theb.* 1, 324-389. Anche lì (come nel *Bellum* e nei *Punica*: vd. *infra*), il modello epico della tempesta marina si palesa in una sorta di "similitudine intertestuale" (Stat. *Theb.* 1, 370-375). Vd. Briguglio 2017, 33-48, in part. p. 38: «Anche Stazio, come da tradizione, colloca all'inizio del suo poema l'*episches Unwetter*, apportando, però, al modello virgiliano significative modifiche. [...] La tempesta non si svolge in mare, ma sulla terra (raro caso); eppure il mare sarà recuperato retoricamente, all'interno della similitudine conclusiva».

plications through political allegory. The opposing forces that meet in the space of the sea-storm figure the obstacles and imperatives that dictate Rome's historical narrative.¹⁸⁵

Eppure, ancora una volta, l'opacità circa la "prospettiva divina" (ovvero i moventi divini soggiacenti al cataclisma) costituisce, nel *Bellum*, l'aspetto più interessante e, insieme, più enigmatico, che problematizza il senso poetico ed ideologico di questa scena, della similitudine che la suggella (Cesare come Ercole e come Giove che combatte i Giganti) e, in generale, del personaggio di Cesare.

In primo luogo, come suggerito da Hardie per *Punica* 3, anche per il *Bellum* si può parlare, a mio avviso, di "extended allusion" alla tempesta di *Aen.* 1. Tale rapporto allusivo non mi pare sia stato indagato in profondità. Già Cucchiarelli, tuttavia, ha evidenziato come gli ostacoli naturali affrontati da Cesare sulle Alpi possano essere messi a confronto con il fortunale sperimentato da Eumolpo sulla nave di Lica (*Sat.* 114-115) e, per questa via, con il tema della guerra civile – la tempesta è metafora del conflitto fratricida e, dunque, fonte di ispirazione per un poema sul *bellum civile*; non a caso, il tema della "nave in tempesta" è oggetto della similitudine ai vv. 233-237, in riferimento alla città di Roma¹⁸⁶. Nel *Bellum* si propone una rilettura del passaggio del Rubicone lucaneo proprio attraverso la tempesta in apertura dell'*Eneide* – con la furia degli elementi che però sopraggiunge in Petronio dopo il discorso del personaggio (e non prima). Appena entrati in scena, sia il Cesare petroniano che il suo progenitore Enea si ritrovano entrambi in viaggio verso l'Italia, ormai vicina, con i propri uomini *laeti*¹⁸⁷. Come prima azione nel poe-

185 Biggs–Blum 2019, 125.

186 Cfr. Cucchiarelli 1998.

187 Vv. 153-155 *haec ubi calcavit Caesar inga milite laeto / arripuitque locum, summo de vertice montis / Hesperiae campos late prospexit* (su *arripuitque* vd. p. 228 n. 17); Verg. *Aen.* 1, 34-35 *vix e conspectu Siculae telluris in altum / vela dabant laeti*. La caratterizzazione dei personaggi appena entrati sulla "scena epica", *laeti* (prima attestazione del termine *laetus* nell'*Eneide* e nel *Bellum*), ha ricevuto una certa attenzione nell'esegesi virgiliana antica (soprattutto per la problematica relazione con la morte di Anchise: cfr. Gioseff 2000, 187-189) e moderna.

ma, entrambi i personaggi si rivolgono al cielo in preghiera¹⁸⁸. Entrambi si presentano come esuli: Enea è esule da Troia, perché sconfitto dalle forze greche, e persegue la missione della fondazione di Roma; il Cesare petroniano è esule da Roma stessa, considerato “pericoloso” proprio a causa delle sue clamorose vittorie contro i popoli stranieri, e ora, per vendicarsi, ha intenzione di scatenare la guerra (civile) contro i suoi nemici politici (Verg. *Aen.* 3, 11 “*feror exul in altum*”; *Bellum* v. 160 “*pulsus ab urbe mea*”; v. 162 “*exul*”)¹⁸⁹. Sullo sfondo aleggia ovviamente la sceneggiatura della *Pharsalia*:

La *laetitia* viene spiegata come gioia per l'avvicinamento all'Italia (Tib. Claud. Don. *ad loc.* *laetabantur autem quod haut procul esset Italia*) e come *causa maior iracundiae* per Giunone (Serv. *ad loc.* offre anche un'esegesi più sfumata: *alacres et veloces; πρόθυμοι nell'auctus*). I moderni pongono l'accento soprattutto sull'ironia tragica della situazione (Austin *ad loc.*: «The Trojans delight was the last straw for Iuno, and their happiness is charged with irony»; Lyne 1989, 181-185: «disaster-prone happiness»; Anderson Wiltshire 2012, 71-76): in arrivo sono appunto l'ira di Giunone, la tempesta, il naufragio. Le possibili risonanze eneache della *laetitia* dell'esercito petroniano appaiono particolarmente significative – anche e soprattutto in vista dell'opacità dell'apparato divino sotteso alla furia degli elementi sulle Alpi. Va da sé che questa *laetitia* alle soglie della guerra civile abbia sfumature paradossali (vd. quanto detto sugli *omina laeta* [v. 178]; sui paradossi della *felicitas* in Lucano cfr. Lancellotti 2020).

- 188 Quella di Enea in mezzo alla tempesta è più precisamente una supplica: Verg. *Aen.* 1, 93-94. Per l'aggressività del gesto di Cesare (*intentare manus*) e per le reminiscenze eneache nell'invocazione cfr. *supra* p. 279 n. 159. Come il Cesare petroniano, anche Enea, dopo la tempesta, si rivolgerà ai suoi compagni di viaggio, rimembrando i trascorsi comuni (*Aen.* 1, 198-207).
- 189 La tessera *pulsus ab urbe* potrebbe avere risonanze sinistre: in poesia ricorre solo per il malvagio Licabante ovidiano, un personaggio costruito sul modello di Mezenzio (Ovid. *Met.* 3, 624-625 *Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe / exilium dira poenam pro caede luebat*). Il “les-sico dell'esilio” impiegato da Cesare potrebbe forse richiamare anche il (ben più patetico) discorso di Mezenzio: *Bellum* vv. 159-162 “*sed vulnere cogor, / pulsus ab urbe mea / [...] / vincendo certior exsul*”; Verg. *Aen.* 10, 849-852 “*heu, nunc misero mihi demum / exitium infelix, nunc alte vulnus adactum! / [...] pulsus ob invidiam solio sceptrisque paternis*”. Al v. 850 gli editori non concordano: *exitium* MP¹Røγ¹, Tib. (Mynors, Conte): *exilium* Pany, Serv. (Williams, Goold, Geymonat, Harrison). Cfr. Conte 2019, che commenta *ad loc.*: «dicolon abundans est: bis Mezentius adfirmat Lauso perempto se ipsum quoque perisse (exitium ~ vulnus)» (cfr. anche Rosati 2017a, 379 n. 8). Per argomenti in difesa di *exilium* vd. Dewar 1988 e Harrison 1991 *ad loc.*. Secondo Harrison 1991, che accetta *exilium*, *vulnus* non sarebbe però (come nel *Bellum*) metaforico: «[...] the reference being to Mezentius' real

anche l'entrata in scena del Cesare lucaneo è caratterizzata da un *pattern* analogo, con una simile invocazione apologetica agli dèi (Lucan. 1, 195-203), in cui il generale risponde alle accuse della *Patria* addossando la colpa ai nemici politici, e con l'invasione degli *Hesperiae arva* (Lucan. 1, 224)¹⁹⁰.

Abbiamo sopra descritto come la componente acqua "ambigua" dello scenario alpino, che Cesare e il suo esercito devono affrontare (*frangere, rumpere*), funga da allusione all'attraversamento del Rubicone lucaneo¹⁹¹. In questa ambiguità rientra a pieno titolo anche lo scenario marino dell'*Eneide*. Il rapporto con il *topos* della tempesta marittima e con *Aen.* 1 nello specifico si svela in una vera e propria "similitudine intertestuale" in cui le violente precipitazioni vengono paragonate esplicitamente (benché sinteticamente) a un'*unda ponti* (vv. 196-200)¹⁹²:

*ecce etiam rigido concussae flamine nubes
exonerabantur, nec rupti turbine venti
derant, aut tumida confractum grandine caelum.
ipsae iam nubes ruptae super arma cadebant,
et concreta gelu ponti¹⁹³ velut unda ruebat.*

wound and not to the metaphorical wound of exile, as some have thought». Cfr. Harrison 2007 (in part. 133-136) sul tema dell'esilio nell'epica latina.

190 Da notare che «exile is a clear debating topic between the sides in the opening book of Lucan's poem, where both use it to argue for their own position» (Harrison 2007, 138, cui rimando per paralleli). Nella *Pharsalia* la posa dell'esule di stampo eneadico è però soprattutto appannaggio di Pompeo: Lucan. 3, 728-730 *cum coniuge pulsus / et natis totosque trahens in bella penates / vadis adhuc ingens populis comitantibus exul*; 7, 379 *Magnus, nisi vincitis, exul*» (vd. Narducci 2002, 281-286 e Ambühl 2015, 210 n. 83). Un cenno intertestuale in questa direzione anche nel Pompeo petroniano (*Bellum* v. 293 *"Epidamni moenia quaere"*; Verg. *Aen.* 2, 294 *"bis moenia quaere"*; cfr. *supra* pp. 202-203).

191 Cfr. *supra* pp. 234-236.

192 Cucchiarelli 1998, 33 valorizza la similitudine marina collegandola alla scrittura del *Bellum* in mezzo alla tempesta sulla nave di Lica: «L'imperversare del mare doveva suggerire (o imporre?) ad Eumolpo le immagini utili per descrivere la catastrofe alpina: di là dalle fiancate c'era un referente reale assai concreto per il paragone con l'*unda* del mare a cui Eumolpo ha creduto opportuno ricorrere». Dietro a Cesare (e a Eumolpo) c'è l'archetipo dell'Enea di *Aen.* 1.

193 In questi versi va messo in rilievo il possibile gioco di parole sul termine *pontus/Pontus*, in-

Anche nella traversata alpina siliana si ritrova, non a caso, una (più estesa) similitudine a tema nautico¹⁹⁴. Poco prima dello scatenarsi della tempesta, inoltre, la descrizione dell'esercito cesariano ridotto miseramente a una *strues congesta* potrebbe richiamare il naufragio di *Aen.* 1, con i *vir*i e gli *arma* (ovvero gli “oggetti” dell'*epos*) travolti dalle intemperie¹⁹⁵ (vv. 194-195 *pariter turmaeque virique / armaque congesta strue deplorata iacebant*; Verg. *Aen.* 1, 118-119 *apparent rari nantes in gurgite vasto, / arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas*). Il carattere cosmico del fenomeno atmosferico, tipico del *topos*, si palesa alla fine, in cui l'universo intero (terra, cielo, fiumi) sembra sconvolto dalla neve – tutto tranne Cesare: vv. 201-204 *victa erat ingenti tellus nive victaque caeli / sidera, victa suis haerentia flumina ripis; / nondum Caesar erat. sed magnam nixus in hastam / horrida securis frangebatur gressibus arva*. Il momento di difficoltà (insieme all'identificazione intertestuale con l'eroe-Enea) viene confermato dall'allusione a Verg. *Aen.* 12, 398-399 *stabat acerba fremens ingentem nixus in hastam / Aeneas*.

Passando al confronto con *Punica* 3, sia la scena petroniana che quella siliana possono essere lette nella cornice dell'evoluzione del *topos* della tempesta epica, spesso posto, come detto, in apertura delle “vicende umane” nei poemi epici, con i pregnanti risvolti allegorici ad esso connessi – gigantomachia e guerra civile *in primis*. Da ricordare ovviamente anche la rivisitazione del *topos* in Ovid. *Met.* 1, con gli dèi che decretano lo sterminio del genere

sieme al richiamo al *topos* del “Ponto ghiacciato” immortalato da Ovidio (cfr. e.g. Ovid. *Pont.* 4, 7, 7 *ipse vides certe glacie con crescere Pontum*): non solo una generica “onda marina ghiacciata”, ma forse più precisamente “un flutto ghiacciato del Ponto”. Interessante che i *Catalecta* di Scaligero, la Tornesiana e le Pithoeane stampino proprio *Pontus* con la maiuscola (non così i moderni editori). Da segnalare che ai vv. 239 e 241 si ha una ripetizione del termine *pontus* a breve distanza (in relazione a Pompeo come vincitore sui pirati e su Mitridate), il che ha portato molti critici a dubitare del testo trådito (v. 239 *Parthi* Bücheler; «displacet parvo intervallo iteratum Pontus» Müller¹). Proprio la possibilità di un gioco di parole, che verrebbe ripetuto qui in forma variata, fornisce a mio parere una difesa convincente del testo trådito – e chiedersi dove vada messa la maiuscola (le moderne edizioni variano a riguardo) significa cadere nella “trappola” di Eumolpo.

194 Sil. 3, 535-539 *medio sic navita ponto, / cum dulces liquit terras et inania nullos / inveniunt ventos securo carbasa malo, / immensas prospectat aquas ac victa profundis / aequoribus fessus renovat sua lumina caelo*.

195 Sulla pregnanza metapoetica del nesso *arma virum* cfr. Mac Góráin 2018, 435.

umano tramite un diluvio universale¹⁹⁶. La famosa tempesta marittima di *Aen.* 1, 34-158, con l'eroe vittima di forze gigantomachiche, viene ribaltata (l'inversione del *setting*, mare-montagna, è sintomatica in questo senso): l'eroe (Cesare, Annibale) sfida le forze della natura, *provocando* egli stesso il disordine cosmico che rende difficoltosa la sua avanzata, e si guadagna così una statura "titania"¹⁹⁷.

In questo senso è da valorizzare l'anticonvenzionale rielaborazione del *topos* in *Pharsalia* 5 (Lucan. 5, 476-721), sicura fonte di ispirazione per Petronio¹⁹⁸, ma senz'altro ben presente anche a Silio, ove una tempesta "cosmica" si abbatte su Cesare che sfida la natura e la sua stessa *fortuna*. Non è mia intenzione addentrarmi nell'interpretazione di questa complessa scena, in cui la tracotanza di Cesare, personaggio nella *Pharsalia* favorito dalla *Fortuna* e dall'oscura "provvidenza crudele", viene ostacolata dalla furia degli elementi, anche se alla fine il generale avrà salva la vita. Le diverse letture del passo si concentrano su un'ambiguità di fondo, che, di fatto, costituisce il tratto più innovativo della rivisitazione lucanea del *topos*: l'assenza della rappresentazione esplicita degli dèi che "provocano" la tempesta, diversamente da quanto accade in *Aen.* 1 (ma anche, per es., in Ovid. *Met.* 1, Sil. *Pun.* 12 e 17)¹⁹⁹. Si

196 Su Ovidio vd. ancora la sintesi di Biggs-Blum 2019. Sul rapporto sovversivo del diluvio di *Met.* 1 con l'*Eneide* e lo stretto legame fra la scena delle *Metamorfosi* e Petronio cfr. cap. 3 § 2.1-2.

197 La stessa revisione del *topos* (non più lotta col mare, ma con la montagna) comporta un ben diverso tipo di "dinamismo" dell'eroe. Mentre in mare la capacità di azione dell'eroe è ridotta ed egli si ritrova fondamentalmente vittima degli eventi, nello scenario alpino c'è un margine di azione/reazione più ampio: l'eroe "aggredisce" la natura.

198 Interessante, in Petronio e Lucano, è l'immagine della *tellus victa* dalla furia degli elementi: v. 201 *victa erat ingenti tellus nive*; Lucan. 5, 616-617 *quam celsa cacumina pessum / tellus victa dedit*.

199 Cfr. in generale Biggs-Blum 2019, 150: «The absence of epic's traditional divine apparatus from the *Bellum Civile* [di Lucano] is particularly evident in the sea-storm, which, as we have seen, usually provides a point of contact and demarcation between the divine and human spheres». Una fugace (e pregnante) apparizione del *rector Olympi* è in Lucan. 5, 620-626, che però non offre una vera "prospettiva divina" su quanto sta accadendo e diventa simbolo emblematico della sua assenza. Sull'episodio di Lucano segnalò gli studi più recenti: Narducci 2002, 247-258, Matthews 2008, Day 2013, 143-155, Kersten 2018, 137-152, Biggs-Blum 2019, 150-153 (Francesca Econimo ha in preparazione un lavoro

tratta di una somiglianza notevole fra la scena del *Bellum* e le intemperie di *Punica* 3, ove pure bisogna riconoscere la mancanza di questo ingrediente tradizionale. Fra l'altro sia in Petronio che in Silio si poteva (e si potrebbe) facilmente immaginare proprio Ercole come divinità "responsabile" delle condizioni avverse a Cesare e ad Annibale, suoi tracotanti imitatori.

L'assenza di un apparato divino che provochi (e spieghi) la furia della natura raccontata da Eumolpo si fa sentire in un particolare significativo, nella descrizione dei *flumina*, di cui in un inciso si dice *iussa putares*: vv. 189-191 *mox flumina montibus altis / undabant modo nata, sed haec quoque – iussa putares – / stabant*. Nelle altre attestazioni del *topos*, in effetti, la comparsa di un prodigioso ostacolo naturale (la "tempesta cosmica") è il frutto di una catena di comando rigidamente gerarchizzata: in *Aen.* 1 Giunone ordina (Verg. *Aen.* 1, 77 *iussa*) a Eolo di scatenare la tempesta, poi sedata da Nettuno, che rimprovera il re dei venti per aver travalicato i limiti del suo potere; in *Met.* 1 appare il *tyrannus*-Nettuno, che dà ordini proprio ai fiumi, i quali prodigiosamente "allentano" le loro fonti e danno piena forza al loro corso (Ovid. *Met.* 1, 281-282 *iusserat; hi redeunt ac fontibus ora relaxant / et defrenato volvuntur in aequora cursu*)²⁰⁰. *Iussa putares*, apparentemente un'innocua formula retorica, sottende argutamente un tratto tipico del *topos*, ovvero la presenza di una divinità responsabile del comportamento anomalo (e assai pericoloso!) dell'elemento naturale – ingrediente di cui però nel *Bellum civile* (così come in Silio) si avverte la mancanza. Il poeta epico Eumolpo "evoca" il ruolo del divino, ma, quasi rimanendo in dubbio insieme al lettore, si limita al paradossale *putares*²⁰¹.

Va però considerata una differenza importante fra Lucano, Petronio e Silio. Come abbiamo visto, sia in Silio che in Petronio i personaggi hanno rice-

che reinterpreta la scena lucanea in un'ottica gigantomachica).

200 Sul rapporto *Eneide-Metamorfosi* cfr. Barchiesi 2005 *ad loc.*

201 Un breve cenno a riguardo in Connors 1989, 118, che interpreta *iussa putares* come «suggestion of the role of the gods controlling the action of his poem». Il punto resta però l'assenza di una presentazione esplicita, che la formula retorica del *putares* sembra proprio "decostruire". In questo senso il *topos* epico della "catena di comando" che scatena le forze della natura dà a *iussa putares* uno sfondo significativo (chi ordina? E perché?). Sul *putares* di v. 129, una sorta di "congettura" sul punto di vista del Sole, vd. *supra* pp. 85-86.

vuto *omina* favorevoli prima della partenza, al contrario del Cesare lucaneo, che non si lascia affatto scoraggiare dai *signa* meteorologici avversi preannunciati dal suo nocchiero Amicla, dimostrando tutta la sua *hybris* (Lucan. 5, 531-559)²⁰². Questa “contraddizione”, in un netto (verosimilmente voluto) contrasto con la dinamica rappresentata nella *Pharsalia*, genera una tensione nell’apparato divino epico del *Bellum* e, in diversa misura, dei *Punica*. I *signa* dei rispettivi poemi giocano un ruolo differente e anche su questo punto, come sopra suggerito, bisogna rilevare un margine di opacità nel *Bellum* di Eumolpo e, per contro, una soluzione ben più “trasparente” di Silio. In entrambi i casi, tuttavia, la stessa avanzata sulle vette, che, per quanto difficoltosa, alla fine ha successo (al contrario del viaggio del Cesare lucaneo, che certo sopravvive al portentoso fortunale, ma si ritrova sulla stessa sponda da cui è partito), diventa simbolo della sfida rivolta agli dèi e della conquista di uno statuto titanico. L’incoraggiamento dei *signa*, ammesso pure si tratti di “inganno del dio”, sembra paradossalmente ritorcersi contro l’Olimpo.

In *Eneide* 1 sono gli elementi della natura, e segnatamente i venti, a rappresentare le forze gigantomachiche, a evocare il pericolo di un caos primordiale, una minaccia per l’ordine naturale che è anche politico e poetico (l’attacco all’eroe e alla sua missione, l’arresto della narrazione epica). Ai venti-Titani reagisce Nettuno ristabilendo il cosmo: la similitudine con l’uomo politico (*Aen.* 1, 148-153) chiarisce il valore simbolico della tempesta. L’entrata in scena di Venere e Giove fornisce ulteriori rassicurazioni sul successo dell’eroe contro le forze del caos²⁰³. In Petronio e Silio l’eroe stesso è caratterizzato come “forza aggressiva”, come Titano. Qual è la reazione dell’apparato divino a una tale aggressione? In Silio, a rendere palese la corrispondenza strutturale fra la scena alpina dei *Punica* e la scena marittima dell’*Eneide* (e la conseguente inversione di senso), interviene finalmente Giove, nella sua prima apparizione estesa nell’*epos* siliano. In una sorta di *anticlimax*, l’impresa titanica di Annibale sulle Alpi viene subito ridimensionata dal pronto intervento di Venere e soprattutto dalla prospettiva provvidenziale (e

202 Per contro, Aresi 2019, 176 postula una piena consonanza fra Cesare lucaneo e petroniano nel loro “disprezzo” per *signa* negativi.

203 Cfr. Hardie 1989, 85-97 e, ancora, la sintesi di Biggs–Blum 2019.

imperiale) del sommo dio²⁰⁴ – anche se, come notato da Chaudhuri, il rapporto fra l’Annibale siliano e il Cesare lucaneo provvede a problematizzare il quadro ottimistico-consolatorio della scena divina²⁰⁵.

Anche nel *Bellum* entra in azione Giove, ma in una forma implicita e ben più enigmatica, in una similitudine che, oltre al paradigma erculeo, rivela finalmente la valenza gigantomachica dell’episodio: Cesare che lotta contro la furia della natura viene paragonato a Giove che lotta contro i Giganti (vv. 205-208).

*qualis Caucasea decurrens arduus arce
Amphitryoniades, aut torvo Iuppiter ore,
cum se verticibus magni demisit Olympi
et periturorum disiecit²⁰⁶ tela Gigantum.*

-
- 204 Pur riconoscendo una certa “opacità” sul senso della tempesta, Reitz 2012, 33 suggerisce ingegnosamente che le difficoltà dell’avanzata di Annibale sulle Alpi potrebbero rispecchiare il fallimento a cui è destinata la sua missione, messo in rilievo da Giove: «Man könnte den Eindruck gewinnen, der verlustreiche Weg der Punier sei die direkte Folge von Jupiters Schicksalsspruch. Die Juxtaposition der Szenen und ihrer Stimmung, hier der das Schicksal herausfordernde und beinahe scheiternde Hannibal in seiner Hybris, dort die ruhige Zuversichtlichkeit der Prophezeiung, in der wohlgemerkt die panegyrische Vorhersage der flavischen Dynastie den Höhepunkt bildet, verleiht der Relation der beiden Erzählebenen einen Deutungshintergrund, der gar nicht explizit gemacht werden muss». Eppure è proprio questa avanzata, per quanto disastrosa, che allarma Venere, che si ritrova a temere l’Annibale-Titano. Sulla profezia di Giove vd. Fucecchi 2020, cap. 2, con ulteriore bibliografia.
- 205 Chaudhuri 2014, 234-243, cui rimando più in generale per una lettura della “gigantomachia” di Annibale e della reazione di Giove: «In having Hannibal re-echo Caesar, and thereby reaffirming a connection between the two heroes already present in the *Bellum Civile* [scil. di Lucano], Silius blurs the line between foreign and civil war». In questa prospettiva il Cesare di Petronio costituisce un tassello di notevole interesse (Chaudhuri 2014, 240 n. 23 lo cita cursorialmente).
- 206 L’attraente *disiecit* congetturato da Gulielmius (stampato fra gli altri da Müller³⁻⁴) in luogo del tradito *deiecit* riceve il forte sostegno di Verg. *Georg.* 1, 281-283 (i fratelli Oto ed Efialte) *ter sunt conati imponere Pelio Ossam / scilicet, atque Ossae frondosum involuere Olympum; / ter pater exstructos disiecit fulmine montis* (cfr. Baldwin *ad loc.*; il TLL 5.1.1382.55 confronta Ps. Sall. *Rep.* 2, 2, 4 *inimicorum arma inermis disiecit*). *Deiecit* può essere forse difeso nel senso di “atterrare”, “abbattere”, *humī prosternere* (TLL 5.1.395.3ss.), diffuso *de hoste interficiendo*

Dopo la tempesta epica dell'*Eneide* così come dopo la sua rivisitazione nei *Punica*, il sommo dio entra in scena di persona. Quasi del tutto assente nei primi libri del poema siliano (in una maniera molto “lucanea”), Giove fa la sua comparsa, prende la parola e segue il “copione virgiliano”. Nel *Bellum* la possibile aspettativa virgiliana viene frustrata e la similitudine (una presenza-assenza di Giove) sembra quasi prendersi gioco di queste attese. Come l'enigmatico *fulgur* dei vv. 122-123 (non a caso in chiusura della scena con i protagonisti divini, Dite e Fortuna)²⁰⁷, così anche la similitudine a conclusione dell'episodio incentrato sull'eroe del poema, Cesare, assurge a simbolo di una mancanza – quella del sommo dio e del suo senso direttivo nella narrazione epica.

A questo punto, irrimediabilmente, si separano le strade dei due poeti “classicisti” postlucanei, Eumolpo e Silio, nel loro viaggio sulle Alpi (in mezzo ad una *poetica tempestas* e alla sua enigmatica teologia) e nel loro tentativo di ricostruire la forma epica tradizionale dopo Lucano – un dato assai significativo su cui riflettere, comunque si intenda l'incerta questione della datazione e della dinamica imitativa.

5. L'eroe e il suo poeta: una similitudine e le sue aspirazioni epiche

Come abbiamo visto, i Romani sono presentati da Dite (tendenziosamente) come nuovi Giganti che sovvertono l'ordine naturale e, in quanto tali, sono puniti con la guerra civile²⁰⁸. Cesare sta invece dalla parte giusta, dalla

(TLL 5.1.395.71ss.) e attestato proprio per “l'abbattimento” dei mostruosi nemici degli Olimpici (in Petronio ci sarebbe dunque un uso traslato, riferito ai loro *tela*): *Ciris* 32 *aurata deiectus cuspidē Typhon*; Ovid. *Met.* 3, 303 *quo centimanum deiecerat igne Typhoea*. Stubbe *ad loc.* cita anche Verg. *Georg.* 1, 331-333 *ille [scil. Giove] flagranti / aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia telo / deicit*.

207 Cfr. cap. 2 § 5.

208 Cfr. cap. 3 §§ 2.2-2.3. Nel loro attacco all'Oltretomba i Romani-Giganti sembrano imitare proprio il modello di Ercole, una minaccia per l'Ade (vd. e.g. Sen. *HF* 49-56 [rapimento di Cerbero], in part. v. 51 *Dite domito*, con nota di Billerbeck 1999; cfr. anche l'eroe che apre la caverna di Caco paragonato a un terremoto che “scoperchia” il regno dei morti in Verg. *Aen.* 8, 241-246).

parte del “cosmo” contro il “caos”? Cesare è Giove, non un Titano? Ercole, non Annibale? Al contrario di quanto accade nei *Punica*, il punto di vista divino resta fuori dal campo d'azione e non convalida univocamente l'interpretazione di questa enigmatica scena: la sfida di Cesare alla natura (ovvero la sfida della natura a Cesare). La similitudine sembra invece esprimere la prospettiva del poeta e, in ultima analisi, le sue aspirazioni epiche: Eumolpo vuole presentarci il suo Cesare come un nuovo Ercole, come un nuovo Giove. Tale confronto, tuttavia, arriva al termine di un episodio in cui la figura di Cesare appare sospesa fra Ercole e Annibale, fra Giove e i Giganti²⁰⁹. L'*imagery* gigantomachica ed erculea tradisce una certa reversibilità, quasi a suggerire che proprio in quanto nuovo Annibale (e nuovo Gigante) Cesare è giunto a conquistare l'Olimpo, ad essere “come Giove”.

La similitudine ha una struttura complessa, che nasconde interessanti associazioni di idee. In primo luogo la componente della discesa dalla vetta, presente sia nella sezione su Ercole (dal Caucaso) che in quella su Giove (dall'Olimpo), fornisce l'immediato *common ground* per il confronto con Cesare che scende con aria sicura e imperiosa dalle Alpi. Il primo paragone con Ercole rende esplicito il paradigma mitico che, fin dall'inizio della scena, il poeta suggerisce per la traversata cesariana delle Alpi: un'impresa degna di Ercole, proprio perché l'eroe fu il primo a compierla (sulla peculiare e un po' inaspettata citazione del Caucaso ritorneremo più sotto). Il paragone con Giove, cruciale e particolarmente compresso, fonde tre ambiti importanti, quello delle intemperie che sfidano l'eroe, quello della gigantomachia e quello della guerra civile, secondo un'associazione tipica del *topos* della “tempesta

209 Connors 1989, 120. Per quanto ingegnosa, trovo nel complesso poco convincente l'idea di Aresi 2019, secondo cui la similitudine servirebbe *unicamente* ad oggettivare il punto di vista del personaggio-Cesare e le sue ambizioni (frustrate, come quelle di un Encolpio “mitomane”). A mio avviso, una similitudine del genere esprime primariamente la prospettiva del poeta, un mezzo con cui Eumolpo cerca di dare un senso simbolico alla scena appena narrata (in una maniera non dissimile dalle altre “prime similitudini” epiche: vd. *infra*) e, in una certa misura, di dare voce alle proprie aspirazioni (sublimi ed epico-virgiliane). Si tratterebbe di un tentativo di “portare un senso”, che, come spesso nel *Bel-lum*, genera ambivalenze e paradossi. Ciononostante, diverse osservazioni di Aresi 2019 (vd. in part. pag. 181, sull'ambiguità della figura di Cesare-Titano, sul rapporto con Lucano e sull'assenza del tradizionale disegno divino) sono senz'altro pertinenti e stimolanti.

epica” a partire da *Aen.* 1. Nella similitudine i *tela Gigantum* rimandano alle forze contrapposte a Giove. Gli elementi naturali che ostacolano Cesare nella sua avanzata vengono paragonati esplicitamente ai Giganti. D’altra parte, Cesare, scendendo dalle Alpi, sta andando a scontrarsi con i suoi nemici politici. Così la lotta fra Olimpo e Giganti diventa metafora della guerra civile. L’ira di Giove (v. 206 *torvo ... ore*) si riflette in quella di Cesare (v. 209 *iratus*, dopo la similitudine) e lo scontro con gli elementi naturali diventa preludio al (e simbolo del) conflitto fratricida²¹⁰. Come al v. 140, Giove “scende” minacciosamente dal cielo (*sanguineoque recens descendit Iuppiter imbre* – vv. 206-207 *torvo Iuppiter ore / cum se verticibus magni demisit Olympi*) e con lui arrivano Cesare e la guerra civile.

Il nesso fra guerra civile e gigantomachia e, in senso celebrativo, fra l’imperatore e Giove che lotta contro i Giganti è centrale nella poesia augustea²¹¹. I versi petroniani potrebbero evocare, più specificamente, un testo fondativo dell’encomiastica augustea, ovvero la chiusa delle *Georgiche*, in cui il lessico gigantomachico lascia trasparire alcune significative ambivalenze (Verg. *Georg.* 4, 559-562):

*haec super arborum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello victorque volentis
per populos dat iura viamque affectat Olympo.*

210 In *arces* (v. 209 *dum Caesar tumidas iratus deprimit arces*) alcuni commentatori (ad es. Mössler e Schmeling-Setaioli) hanno letto proprio un’allusione alla “conquista” delle prime città dopo la discesa di Cesare in Italia – una possibilità scartata già da Stubbe. Si fa qui riferimento proprio alle cime alpine (vd. non solo pochi versi prima *Caucasea arce*, ma anche Manil. 4, 659 *ignibus Alpinas cum contudit Hannibal arces*, cui forse il verso petroniano allude; ulteriori paralleli in Stubbe). D’altra parte bisogna sottolineare la polisemia presente in questi versi e segnatamente nella similitudine: la lotta contro la natura è preludio alla guerra civile.

211 Esempio emblematico è Hor. C. 3, 4. Cfr. Connors 1998, 121-125 (in part. 123, con richiami anche a Lucano e alla poesia flavia) e Hardie 1986, 85-90 per l’analisi della topica.

Il contesto è diverso e l'allusione appare sottile, ma gli echi lessicali e tematici non vanno sottovalutati (*Caesar dum magnus ad altum / fulminat Euphraten [...] viamque affectat Olympo* – *Bellum civile* vv. 206-209 *aut torvo Iuppiter ore, / cum se verticibus magni demisit Olympi / et periturorum disiecit tela Gigantum*. / *Dum Caesar tumidas iratus deprimit arces* [...]): in entrambi i casi viene ritratto un Cesare/Giove (insieme all'atto di scagliare fulmini) mentre compie imprese memorabili (a nord, sulle Alpi e contro le *tumidas arces*; a est, presso l'*altum Euphraten*)²¹², introdotte dalla movenza *dum Caesar / Caesar dum*. Da notare è l'azione opposta attribuita ai due Cesari: l'uno scende dalle Alpi (come Giove dall'Olimpo), l'altro invece si appresta a salire sul monte degli dèi²¹³. Il paragone, rafforzato dal possibile richiamo all'Ottaviano virgiliano, suggerisce che la “discesa” del Cesare petroniano sia da interpretare come un'ascesa all'Olimpo, per diventare (come) Giove. Nel passo delle *Georgiche* è stato individuato però un paradosso (in una certa misura connotato all'encomiastica imperiale): «The verb *fulminat* suggests an association with Jupiter, but the *princeps'* attempt on Olympus (562 *viam ... adfectat Olympo*) perhaps aligns him rather with Jupiter's foes, the Giants»²¹⁴.

La similitudine petroniana ha una funzione strutturale da diversi punti di vista. Da una parte, come abbiamo detto, risponde al paragone lucaneo fra Cesare e il leone “annibalico”²¹⁵ – e proprio la tematica gigantomachica è essenziale per comprendere il senso di questa risposta. D'altra parte, il passo sembra inserirsi nella tradizione delle similitudini in posizione incipitaria dei

212 Sulle operazioni di Ottaviano in Oriente dopo Azio (indicate qui assai vagamente) cfr. Mynors 1990 e Thomas 1988 *ad loc.*

213 Inoltre, mentre nelle *Georgiche* il tremendo *fulminat ... bello* viene temperato da *volentis per populos dat iura*, nel Cesare petroniano prevale, inevitabilmente, la violenza distruttiva.

214 Gale 2003, 327-328 (con bibliografia), che aggiunge: «Virgil's ambiguous portrayal of Octavian here resembles the “confusion of Heaven and Hell” that Hardie sees as characteristic both of the *Aeneid* and of post-Virgilian epic». Ovidio impiega spesso il verbo *adfectare* per i Giganti: Ovid. *Met.* 1, 152 *adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas*, *Fast.* 3, 439, *Pont.* 4, 8, 59. Un po' troppo rigido Mynors 1990 su *fulminat*: «It would be a mistake to see an allusion here to Jupiter the thunder-god». *Contra* Thomas 1988, che su *viamque adfectat Olympo* commenta: «The words strengthen the sense that Octavian in some way supplants, rather than merely joins, Jupiter».

215 Cfr. *supra* pp. 271-273.

poemi epici, tutte più o meno esplicitamente legate al parallelismo fra piano umano e divino e alla gigantomachia. Il confronto petroniano, in particolare, sembra presupporre la revisione del tema della gigantomachia presente nella *Pharsalia* (a partire dall'iniziale elogio di Nerone e poi in tutto il poema, in cui Cesare è "come Giove"). Lucano porta all'estremo il paradosso virgiliano del *viam affectare Olympo*. Su questo punto conviene ora concentrarsi.

Come sopra accennato, la similitudine che chiude la "tempesta epica" di *Aen.* 1 (Verg. *Aen.* 1, 148-153, la prima dell'*Eneide*) ha un forte valore programmatico e offre un'interpretazione della lotta fra dèi e Giganti e del suo rapporto con la discordia civile. Ovidio propone una rilettura della prima similitudine dell'*Eneide*. In *Met.* 1, dopo che Giove in persona comunica al *concilium* il tentato assassinio ordito contro di lui da Licaone, la *pietas* degli dèi nei suoi confronti viene associata a quella nei confronti di Augusto quando subì un attentato (Ovid. *Met.* 1, 199-206). La ripresa ovidiana apre a una nuova concezione della divinità, della sua valenza provvidenziale e del suo legame con l'umanità, mettendo in discussione sottilmente la relazione fra ordine politico, provvidenza e potere divino proposta da Virgilio, in una deliberata "attualizzazione del mito" nel nuovo contesto politico e nell'innovativo *epos* delle *Metamorfosi*²¹⁶. In questa dinamica rilevante è il punto della narrazione in cui l'episodio si inserisce, ovvero la presentazione del rapporto conflittuale fra uomini e dèi, che tanta parte ricopre nella costruzione della scena divina del *Bellum*²¹⁷: l'attentato di Licaone e, più in generale, l'empia umanità vengono da Giove paragonati al pericolo della gigantomachia, riferita pochi

216 Cfr. Barchiesi 2005, 187: «Se quest'ultimo [Virgilio] offriva ai lettori un breve riepilogo della transizione dalla crisi repubblicana al nuovo ordine (in cui non vanno sottovalutate le implicazioni di violenza [...]), Ovidio sembra aggiornare il quadro: complotto e repressione sono le nuove manifestazioni del potere proiettate dall'analogia, già virgiliana, tra *Iuppiter* e il principe di Roma». Feeney 2014, 221-222: «Virgil had used the realm of human politics to illustrate the providential natural order; now Ovid uses threatened chaos in the realm of human politics to illustrate the threat of chaos to Jupiter's providential dispensation». Per l'attualizzazione del mito vd. Lenzi 2015, 51-57. A questi tre studi rimando per un'analisi del rapporto fra le due similitudini (con bibliografia e rassegna sui problemi più puntuali, come l'identificazione dell'attentato in questione e il possibile riferimento alle idi di marzo).

217 Cfr. cap. 3 § 2.

versi prima; come punizione arriverà il diluvio universale, a sua volta esplicita ripresa (e inversione) della tempesta virgiliana.

Passando a Lucano, gli studi lucanei tendono a considerare come “prima similitudine” del suo *epos*, in diretto contrappunto a Virgilio, il paragone fra la distruzione della repubblica romana durante la guerra civile e la catastrofe universale stoica (Lucan. 1, 72-81)²¹⁸. Senz’altro questa è la prima similitudine “esplicita” all’interno dell’*epos*, ma credo che, nel gioco di corrispondenze strutturali con i poemi epici precedenti, adeguata riflessione meriti la “similitudine implicita” contenuta pochi versi prima nel famoso elogio di Nerone, con un parallelo fra la gigantomachia e le guerre civili, due mali necessari per arrivare al dominio del Tonante e dell’imperatore (v. 35 *servire*: un dominio tirannico)²¹⁹. Questo “paragone incipitario” si inserisce in modo assai consapevole nel confronto fra piano umano e divino profilatosi nelle prime similitudini di *Eneide* e *Metamorfosi* e, sulla scorta soprattutto di queste ultime, nella tematica panegiristica dell’imperatore come Giove. Com’è noto, la lode di Nerone è uno dei passi più controversi della *Pharsalia*. Non mi addentro nello spinoso dibattito, ma è ormai assodato da gran parte della critica che tale elogio venga relativizzato dalla concezione della guerra civile nel resto del poema e che in esso si insinuino elementi ambigui e potenzialmente sovversivi. In questo contesto anche il richiamo alla gigantomachia ha ricevuto una certa attenzione. Recentemente, nel suo brillante studio sulla teomachia nella poesia imperiale, Chaudhuri ha sottolineato l’ambivalenza, o meglio, la complessità interpretativa del tema gigantomachico, confrontando l’elogio di Nerone, assimilato a Giove, con la similitudine fra i repubblicani/Pompeiani e gli dèi olimpici che si preparano alla lotta contro i Giganti del settimo libro

218 Viene valorizzata come “first simile” ad es. da Feeney 1991, 278, Hershkovitz 1998, 228, Feeney 2014, 223, Roche 2005, Roche 2009 a Lucan. 1, 67-97.

219 Lucan. 1, 33-38 *quod si non aliam venturo fata Neroni / invenere viam magnoque aeterna parantur / regna deis caelumque suo servire Tonanti / non nisi saevorum potuit post bella gigantum, / iam nihil, o superi, querimus, scelera ista nefasque / hac mercede placent*. Già Hardie 1986, 381 suggeriva che «the analogy of Gigantomachy is also introduced at the outset (1.36)» (cor-sivo mio), ma non mi pare che questa sua suggestione abbia trovato adeguato sviluppo negli studi sulla “prima similitudine” nel poema lucaneo. La bibliografia sul passo è sterminata. Mi limito a rimandare, oltretutto al ricco commento di Roche 2009, ai lavori di Chaudhuri 2014, 171-172 e Kersten 2018, 264-312.

(Lucan. 7, 144-150)²²⁰. Qui Lucano sembra invertire il *topos* augusteo della gigantomachia: saranno i *rabidos Gigantas* (7, 145), le forze del *furor* e del caos, ovvero Cesare e i suoi, ad avere la meglio, non quelle della razionalità e dell'ordine²²¹. Più in generale, Chaudhuri ha definito le «competing notions of how one might be like, or struggle against, the gods» nella *Pharsalia* e il ruolo del “teomaco-Cesare”, che va ad occupare il posto lasciato vacante dagli dèi (e segnatamente da Giove)²²². In questa peculiare revisione (e riproposizione) del parallelo fra gigantomachia e guerra civile, tipico della propaganda augustea, si annida il germe del rovesciamento. Nell'ottica di una lotta fratricida, i Giganti e gli Olimpici non sono poi così diversi fra loro; a seconda dei punti di vista, (un) Cesare può essere un Giove o un Gigante, o meglio, un Gigante che si è conquistato il posto di Giove²²³. Ciò costituisce uno degli aspetti più significativi nella “teleologia minata” racchiusa nell'elogio di Nerone.

Solo in una siffatta cornice – quella delle “prime similitudini” e dell'importante intermediazione lucanea – l'enigmatica similitudine petroniana trova il suo senso. Anche nel *Bellum* non si tratta della “prima”²²⁴, ma il passo dell'epillio si inserisce scientemente in questa rete di paragoni incipitari fra uomo (Cesare/imperatore) e divinità su uno sfondo gigantomachico e ne fornisce una rielaborazione originale. Proprio la reinterpretazione del tema teomachico della *Pharsalia* occupa un posto centrale. La similitudine del *Bellum* viene “sovvertita” dal suo immediato contesto, ma il discorso investe

220 Chaudhuri 2014, 171-172 (in questo contesto il critico confronta anche l'uso del tema gigantomachico nel discorso dei Massilioni in Lucan. 3, 312-320).

221 Narducci 2002, 309. Cfr. anche la nota di Lanzarone 2016 *ad loc.*

222 Chaudhuri 2014, 156-194.

223 Su questo vd. Feeney 1991, 299: «[...] in this poem the Gigantomachic motif is itself subverted [...] for the Caesars are intruders». Cfr. anche da ultimo Kersten 2018, 79: «So wird hier augusteische Propaganda mit augusteischen (oder besser: vergilischen) Mitteln problematisiert». Kersten insiste in modo originale sulla dinamica di ripetizione/decostruzione. Nel suo capitolo sull'elogio di Nerone particolare attenzione è dedicata proprio ai paradossi della condizionale *quod si...* che introduce l'elogio e il paragone con la gigantomachia. Su “Caesar as Jupiter in Lucan's *Bellum Civile*” (un tema lucaneo rivisitato da Petronio) cfr. Nix 2008.

224 Cfr. vv. 54-55; v. 200.

la rappresentazione della guerra civile e le sue ripercussioni teologiche in senso lato, con la messa in discussione della semantica stessa della gigantomachia, in un *epos* in cui Giove è sostanzialmente assente.

In una simile prospettiva va letto anche il paragone fra Cesare ed Ercole. Il confronto con Ercole, tipico dell'encomiastica augustea, ricorre esplicitamente in relazione al *princeps* nelle parole profetiche di Anchise²²⁵. Abbiamo analizzato sopra la potenziale ambivalenza del modello erculeo a partire dall'episodio di Ercole e Caco – un altro mito che, come la gigantomachia, si presta ad essere invertito di senso nel contesto della guerra civile²²⁶. Un riferimento intertestuale all'*Eneide* (quasi una citazione: Verg. *Aen.* 11, 490-491 *fulgebatque alta decurrens aureus arce / exsultatque animis et spe iam praecipit hostem* – v. 205 *Caucasea decurrens arduus arce*)²²⁷ suggerisce, fin da subito, l'ambivalenza della similitudine petroniana. In Verg. *Aen.* 11, 490 Turno, dopo essersi armato, accorre al combattimento. Da questa reminiscenza trapela lo spirito “aggressivo” di Ercole-Cesare, pronto a grandi imprese e ad affrontare i nemici (ovvero i suoi concittadini). Diversi tratti, inoltre, accomunano la descrizione di Turno a quella del *Furor* petroniano (*Aen.* 11, 486 *furens*; 492-497 *qualis ubi abruptis fugit praeseptia vinclis / tandem liber equus* ecc.; cfr. *Bellum* v. 258 *Furor abruptis ceu liber habenis*)²²⁸. In questo dialogo intertestuale Ercole, modello augusteo, maestoso e sublime, si contamina con il mostruoso demone della guerra civile e con Turno, nemico di Enea e della futura Roma. D'altra parte, l'associazione Turno-Cesare è indicativa dell'ambiguità di fondo del personaggio petroniano, pochi versi prima rappresentato in una “posa eneantica” mentre affronta la neve (v. 203 – Verg. *Aen.* 12, 398 cit. sopra).

225 Verg. *Aen.* 6, 801-803 “*nec vero Alcides tantum telluris obivit, / fixerit acripedem cervam licet, aut Erymanthi / pacarit nemora et Lernam tremefecerit arcu*” (con Horsfall 2013 *ad loc.*). Vd. la sintesi di Stafford 2012, 152-153. Cfr. anche Connors 1998, 121-125.

226 Cfr. *supra* pp. 274-277.

227 Verg. *Aen.* 11, 490 (stranamente non segnalato dai commenti al *Bellum*) è l'unica altra attestazione del part. *decurrens* + *arce* nella poesia latina. *Decurrere* + *arce* in poesia ricorre inoltre solo per il Laocoonte virgiliano (sul parallelismo Laocoonte-Cesare vd. *supra* pp. 246-249): Verg. *Aen.* 2, 41 *Laocoon ardens summa decurrit ab arce*.

228 Sulla similitudine cfr. Horsfall 2003.

La similitudine petroniana, un po' inaspettatamente, non riguarda in sé le fatiche di Ercole né il suo attraversamento delle Alpi (alluso all'inizio della scena alpina), ma un'altra tappa delle sue peregrinazioni montane, il Caucaso, dove l'eroe libera Prometeo; da lì si sposta verso ovest per il furto dei pomi delle Esperidi e delle mandrie di Gerione, seguendo le indicazioni di Prometeo stesso²²⁹. I tratti del confronto con Ercole, tipici della propaganda augustea, si adattano anche al contesto cesariano del *Bellum*: il paragone riguarda le imprese in giro per il mondo, e segnatamente quelle che Cesare sta per intraprendere (ovvero la guerra civile!) e che lo innalzeranno alla gloria e alla divinizzazione.

Il richiamo all'uccisione dell'aquila che tormentava Prometeo e alla liberazione del Titano, nella mitologia benefattore se non addirittura creatore del genere umano, merita ulteriore approfondimento. L'impresa appena compiuta da Ercole (un'impresa, secondo Esiodo, concessa da Zeus per la gloria del figlio: Hes. *Theog.* 530 κλέος) potrebbe rimandare alle benemerite gesta di Cesare – passate (le guerre galliche) o forse anche, entro un certo limite, future (la “liberazione” di Roma dai suoi nemici interni dopo la liberazione da quelli esterni?). L'allusione, seppur implicita, a Prometeo evoca però soprattutto un momento critico dei rapporti fra Zeus e una serie di figure (i Titani e l'umanità) con cui il dio, ansioso di consolidare il proprio potere, entra in

229 Sul mito di Prometeo cfr. *Prometheus* nel NP (DNP-Gruppe Kiel) e Griffith 1983, 1-6, che così sintetizza le differenze fra le versioni esiodee (Hes. *Theog.* 507-616; *Erg.* 42-105) e quella del *Prometeo incatenato*: «P(rometheus)'s Hesiodic father, Iapetus, has been omitted [...] and P. is now himself a Titan, son of Earth [...], i.e. he is uncle rather than cousin of Zeus. Omitted too is any mention of the trickery at Mecone, the original cause of Zeus' anger according to Hesiod, or of the creation of woman (Pandora)». Le (complesse e spesso contraddittorie) testimonianze sulla liberazione di Prometeo sono strettamente legate ai frammenti del perduto *Prometeo liberato*: cfr. West 1979, l'Appendix di Griffith 1983, Sommerstein 2008, 196-199 (con bibliografia), Ruffell 2012, 46-49. Sulla località del supplizio (il Caucaso rappresenta una vulgata non attestata nel *Prometeo Incatenato*) vd. West 1979, 134-135, Griffith 1983, 79-80, Ruffell 2012, 97, Sommerstein 2008, n. al fr. 193 v. 28. Breve rassegna anche in Connors 1998, 127-128 n. 66, che, sul rapporto con la similitudine del *Bellum*, annota sinteticamente «Caesar's ascent and descent of the Alps here reverses the Herculean paradigm, in which descent of the Caucasus precedes ascent of the Alps».

conflitto. In questo ritroviamo un margine di continuità con la seconda parte della similitudine sulla gigantomachia, a cui peraltro, secondo la tradizione, Ercole diede un contributo decisivo. Prometeo, che pure avrebbe aiutato Zeus nella Titanomachia (Aesch. *Prom.* 248-252), si rese protagonista del furto del fuoco e fu punito con il famoso supplizio²³⁰. La liberazione di Prometeo ad opera del semidio Ercole sancisce un momento di riconciliazione, ma questo evento appare pur sempre legato alla rivelazione da parte del Titano circa il pericolo di detronizzazione (la profezia secondo cui Teti avrebbe generato un figlio più forte del padre) e dunque al consolidamento del potere “tirannico” di Zeus²³¹.

In quest’ottica va riletta anche la *Ringkomposition* che incornicia la scena alpina. Il “luogo erculeo” delle Alpi petroniane è ispirato all’Atlante virgiliano²³². Atlante è fratello di Prometeo e protagonista dell’impresa che, nella similitudine, Ercole si appresta a compiere (i pomi delle Esperidi). Il legame con il mito di Atlante va esteso, appunto, alla Titanomachia (e alla conseguente punizione del Titano). All’inizio e alla fine della scena alpina sono evocati il conflitto fra l’Olimpo e i suoi nemici e l’immagine dello Zeus-tiranno che ne esce vincitore: anche per questo la lotta di Cesare-Giove contro la natura alpina si configura come Titanomachia. Mentre in Virgilio Atlante veniva rappresentato nella sua funzione di «stable prop» dell’ordine cosmico e olimpico stabilito da Giove²³³, nell’attacco del Cesare petroniano alle Alpi Atlante si allude piuttosto al caos di cui il Titano fu protagonista, simbolo della discordia catastrofica della guerra civile. È significativo che il rapporto fra Atlante e disordine universale del *bellum civile* venga sfruttato già nella sce-

230 Questa la versione del *Prometeo incatenato* (per quelle esiodee vd. n. prec.).

231 Su Zeus come tiranno (il rapporto autoritario e conflittuale fra mondo olimpico e i suoi sottoposti) nel mito di Prometeo rimando alla sintesi di Lloyd-Jones 2003: cfr. anche Griffith 1983 e Ruffell 2012 (s.v. “tyranny” nei loro indici).

232 Cfr. *supra* p. 238 n. 49. Sul mito di Atlante cfr. *Atlas* [2] (Scheer) nel *NP*. Pur non notando il riferimento ad Atlante, Ripoll 2019, 5 mette in rapporto la descrizione delle Alpi e la similitudine finale e rileva che «l’imagerie gigantomachique ouvre et clôt l’épisode alpin en un effet de composition circulaire».

233 Hardie 2009, 78, Hardie 2012, 94.

na divina, nell'immagine della Fortuna come "instabile Atlante", che non può (né vuole) sopportare oltre la *moles* di Roma (vv. 82-83)²³⁴.

Proprio l'elemento erculeo della similitudine è quello più esplicitamente problematizzato nel *Bellum*. Come accennato, al v. 270 entra in scena Ercole, che sceglie di stare dalla parte di Pompeo poiché "a lui simile in tutte quante le sue fatiche" (*totis similis Tiryntius actis*)²³⁵. La tradizione storica riferisce, in effetti, un legame fra Ercole e Pompeo da una parte e Venere e Cesare dall'altra: è assai probabile che le due divinità, poste alle polarità del catalogo petroniano, vogliano evocare proprio questa nota contrapposizione delle due propagande²³⁶. Ma, all'interno del *Bellum*, la contraddizione con la similitudine resta stridente e difficilmente giustificabile, imperniata com'è, in entrambi i casi, sul rapporto di "somiglianza" fra l'eroe mitico e il personaggio storico (Ercole in persona sceglie Pompeo come eroe che più gli assomiglia)²³⁷. La presenza di Ercole (insieme ad Apollo) in questa mini-teomachia provvede a venare di ambiguità il rapporto fra Cesare e i *signa* che riceve. Nel caso della similitudine vale un discorso analogo. Al pari della gigantomachia, il paragone con Ercole, come detto, è un pezzo forte della propaganda augustea, che trova espressione emblematica proprio nella profezia di Anchise e nel suo disegno teleologico. Eppure, nell'opaca teologia di Eumolpo e nel suo Cesare dai tratti titanici e annibalici, sia la similitudine con Ercole che quella con Giove si rivelano prontamente reversibili, denunciando la mancanza di un *vero* Giove epico che possa indicare il *telos* della storia e di un *vero* eroe epico (e storico) che possa con esso identificarsi.

234 Cfr. cap. 3 § 1.

235 La stessa clausola ricorre, in relazione a Teseo, in Stat. *Theb.* 12, 584 *nec sacer invidet paribus Tiryntius actis*, anche qui ad indicare un paragone fra i due eroi.

236 Grimal 1977, 27; cfr. *supra* pp. 198-199.

237 V. 205 *qualis*; v. 270 *similis*. Non credo che la (pur ingegnosa) distinzione proposta da Ripoll 2006, 247 n. 50 possa risolvere il paradosso: «Cette justification n'est pas contradictoire avec l'identification latente de César à Hercule dans les vers 144-151 et 205-206 [...], car les deux associations ne se situent pas sur le même plan: théologie politique avec Pompée, mythologie symbolique avec César».

L'instabilità interpretativa in cui resta, per così dire, intrappolata la figura di Cesare potrebbe essere in una certa misura *voluta*, *ricercata* dal personaggio-Eumolpo? Nonostante la delicatezza della questione, credo che tale ambivalenza si spieghi meglio nell'ottica di un'ambizione (frustrata e dagli esiti paradossali) di Eumolpo, vittima del gioco ironico dell'"autore nascosto". Si tratta di un gioco particolarmente elaborato, che implica un'importante riflessione sull'eroe epico (segnatamente su Cesare) e sulla sua ambigua semantica dopo la *Pharsalia* di Lucano. Nella scena cesariana del poema (e in particolare nella similitudine conclusiva) Eumolpo sembra esprimere le proprie aspirazioni epico-*virgiliane*, per l'eroe-Cesare, ma anche per se stesso e per la propria impresa. L'avanzata sulle insidiose Alpi del personaggio (alla volta di Roma e della guerra civile) rispecchia il pericoloso viaggio verso il sublime intrapreso dal poeta-Eumolpo nella trattazione del *belli civilis ingens opus*, in cui è facile "scivolare".

Tali aspirazioni sono destinate a non concretizzarsi, in un poema (programmaticamente "imperfetto") in cui il significato della figura di Cesare si perde in un labirinto di ambivalenze e paradossi, astratto da qualsiasi teleologia olimpica. Di Cesare e del suo *telos* Eumolpo sa (e può) dirci solo questo: l'eroe fu travolto dalla *feralis Enyo* (v. 62; ovvero la sua epica ricerca di gloria è un atto suicida); la sua divinizzazione è demandata sbrigativamente alle parole della *Discordia* (v. 290 "*tu, dive*"). In tal senso l'immedesimazione del poeta *vesanus* con le sue divinità anticonvenzionali, malvagie e infernali (le uniche "Muse" rimaste a Eumolpo nell'autodistruttivo *belli civilis ingens opus*), impedisce una piena realizzazione delle pretese epiche del suo eroe, impedisce di costruire un *finis* oltre il trionfo di *Fortuna*, *Furor* e *Discordia* (si ha una "non-fine": vd. cap. 3 § 4). L'eroe del poema, sospeso in una sorta di limbo semantico, appare "dimezzato", così come l'apparato divino in cui viene inscritto. E, insieme a loro, tale apparato inevitabilmente anche il poetastro seguace del *Romanus Vergilius*. Eumolpo si propone pomposamente di ricostruire i *deorum ministeria* dopo la rivoluzione lucanea, ma ne fornisce una visione assai parziale e disorganica e offre del rapporto fra uomo (eroe) e dio un modello instabile e opaco, di cui egli stesso, quale poeta e narratore epico, sembra restare vittima.

BIBLIOGRAFIA

Strumenti di consultazione citati con sigla

LIMC	= <i>Lexicon iconographicum mythologiae classicae</i> , Zürich/München 1981-1999.
NP	= H. Cancik – H. Schneider (ed.), <i>Der Neue Pauly, Enzyklopadie der Antike</i> , Stuttgart/Weimar 1996-2003.
O.	= <i>Onomasticon</i> (vd. TLL).
OCD	= S. Hornblower – A. Spawforth – E. Eidinow (ed.), <i>The Oxford Classical Dictionary</i> , Oxford 2012 (4 ed.).
OLD	= P.G.W. Glare (ed.), <i>Oxford Latin Dictionary</i> , Oxford 1968.
PSN	= <i>Petronian Society Newsletter</i> , 1970-.
RE	= A. Pauly – G. Wissowa <i>et alii</i> (ed.), <i>Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft</i> , Stuttgart/München 1894-1980.
TLL	= <i>Thesaurus Linguae Latinae</i> , Leipzig 1900-.

Edizioni, traduzioni e commenti del *Satyricon*

Sono escluse le prime edizioni (vd. i *sigla* in Müller¹): M, e, s, c, t, p¹, p².

Amar	= J.A. Amar, <i>T. Petronii Arbitri Carmen de Bello Civili</i> , in <i>M. Ann. Lucani Pharsalia</i> , Paris 1822.
------	---

- Anton = Petronii Arbitri Satyricon ex recensione Petri Burmanni passim reficta cum supplementis Nodotianis, notas criticas ... addidit C. G. Antonius, Leipzig 1781.
- Aragosti = A. Aragosti, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 2004.
- Baldwin = F.T. Baldwin, *The Bellum Civile of Petronius*, New York 1911.
- Bonaria–Marzullo = A. Marzullo – M. Bonaria, *Petronio Arbitro, Il Satiricon*, Bologna 1970.
- Bosch = Titi Petronii Arbitri Equitis Romani Satyricon, Johannes Boschius ad scriptorum exemplarium fidem castigavit et notas adfecit, Amsterdam 1677.
- Bouhier = *Poeme de Pétrone sur la Guerre Civile entre César et Pompée ...*, Amsterdam 1737 [pubblicato anonimo].
- Branham–Kinney = R. Bracht Branham – D. Kinney, *Satyricon by Petronius*, Berkeley-Los Angeles 1996.
- Breitenstein = N. Breitenstein, *Petronius, Satyricon 1-15. Text, Übersetzung, Kommentar*, Berlin 2009.
- Bücheler = F. Bücheler, *Petronii Satirarum Reliquiae*, Berlin 1862 [= *ed. mai.*; I ed.] – 1922 [VI ed.; cur. G. Heraeus].
- Burman¹ = Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt, cum integris doctorum virorum commentariis ... C. P. Burmanno, I-II, Trajecti ad Rhenum 1709.

- Burman² = Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt, cum integris doctorum virorum commentariis ... C. P. Burmanno [rev. J.J. Reiske e C. Burman], I-II, Amsterdam 1743².
- Burman, C. = vd. Burman².
- Canali–Stucchi = L. Canali – S. Stucchi, *Petronio Arbitro. Tutti i versi intarsiati nella prosa del Satyricon*, Castelfranco Veneto 2014.
- Castorina = E. Castorina, *Petronio Arbitro. Dal Satyricon: Cena Trimalchionis, Troiae balosis, Bellum civile*, Bologna 1970.
- Ciaffi = V. Ciaffi, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Torino 1967².
- Courtney = E. Courtney, *The poems of Petronius*, Atlanta 1991.
- de Guerle, H. = Oeuvres complètes de Pétron, avec la traduction française par M. H. de Guerle, Paris 1861.
- de Guerle, J.N.M. = J.N.M. de Guerle, *La Guerre civile, poème*, traduction libre de Pétrone, ornée du texte latin, et suivie de recherches sceptiques, tant sur la satire de Pétrone que sur son auteur, Paris 1799.
- Díaz y Díaz = M. C. Díaz y Díaz, *Petronio Arbitro. Satiricón* (2 voll.), Madrid 1990².
- Dousa = I. Dousae Nordovicis, *Pro Satyrico Petronii Arbitri, viri consularis, Praecidaneorum libri tres, Lugduni Batavorum 1583* [ristampato da Goldast e Burman].

- Ehlers = vd. Müller²⁻³.
- Erhardus = vd. Goldast.
- Ernout = A. Ernout, *Pétrone. Le Satiricon*, Paris 1922.
- Gianotti = G.F. Gianotti, *La Cena di Trimalchione. Dal Satyricon di Petronio*, Acireale/Roma 2013.
- Giardina–Cuccioli Melloni = G.C. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Petronii Arbitri Satyricon*, Torino 1995.
- Goldast = T. Petronii Arbitri, *Equitis Romani Satiricon, cum Petroniorum fragmentis, noviter recensitum, interpolatum et auctum. Accesserunt seorsim notae et observationes variorum* [ed. M. Goldast], Helenopoli 1610 (= Lugduni 1610 e 1618, Francofurti 1621).
- González de Salas = T. Petroni Arbitri E. R. *Satiricon. Extrema editio ex Musaeo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas*, Froncofurti 1629.
- Guido = G. Guido, *Petronio Arbitro. Dal Satyricon: Il Bellum Civile*, Bologna 1976.
- Habermehl = P. Habermehl, *Petronius, Satyricon 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Bd. 1: Sat. 79-110*, 2006 (Berlin); *Bd. 2: Sat. 111-118*, 2020 (Berlin/Boston); *Bd. 3: Sat. 119-124*, 2021 (Berlin/Boston).
- Hadrianides = Titi Petronii Arbitri *Equitis Romani Satyricon, cum fragmento nuper Tragurii reperto ... Omnia commentariis, et notis doctorum virorum illustrata. Concinnante Michaelae Hadrianide*, Amstelodami 1669.

- Heseltine = M. Heseltine, *Petronius, Satyricon and Seneca, Apocolocyntosis* (rev. by E.H. Warmington), Cambridge MA 1969.
- Holzberg = N. Holzberg, *Petronius. Satyrische Geschichten*, Berlin 2013.
- Lotichius = T. Petroni Arbitri Satyricon ... noviter recensente Jo. Petro Lotichio ..., Francofurti ad Moenum 1629.
- Mössler = *Quaestionum Petronianarum specimen alterum*, Hirschberg 1865; *Quaestionum Petronianarum specimen tertium*, Hirschberg 1870.
- Müller¹ = K. Müller, *Petronius. Satyricon Reliquiae*, München 1961.
- Müller² = K. Müller – W. Ehlers, *Petronius, Satyricon. Schelmengeschichten*, München/Zürich 1965¹, 1978².
- Müller³ = K. Müller – W. Ehlers, *Petronius, Satyricon. Schelmengeschichten*, München/Zürich 1983¹, 1995², 2004³.
- Müller⁴ = K. Müller, *Petronius. Satyricon Reliquiae*, Monachii et Lipsiae 1995¹, 2003².
- Nodot = Titi Petronij Arbitri Equitis Romani Satyricon: cum fragmentis Albae Graecae recuperatis anno 1688, Coloniae Agrippinae 1691.
- Paratore = E. Paratore, *Il Satyricon di Petronio*. Vol. 1 Introduzione. Vol. 2: Commento, Firenze 1933.
- Pellegrino = C. Pellegrino, *Petronii Arbitri Satyricon*, Roma 1975.

- Reiske = vd. Burman².
- Sage = E. Sage, *Petronius. The Satyricon* (rev. and exp. by B.B. Gilleland), New York 1969.
- Scarsi = M. Scarsi, *Gaio Petronio. Satyricon*, Firenze 1996.
- Schmeling = G. Schmeling, *Petronius' Satyricon and Seneca's Apocolocyntosis*, Cambridge MA 2020.
- Schmeling–Setaioli = G. Schmeling (with the collaboration of A. Setaioli), *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford 2011.
- Schnur = H. C. Schnur, *Petron. Satyricon. Ein römischer Schelmenroman*, Stuttgart 1988.
- Smith = M.S. Smith, *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford 1975.
- Stubbe = H. Stubbe, *Die Verseinlagen im Petron*, “Philol.” Suppl.-B. XXV 2, Leipzig 1933.
- Sullivan = J. Sullivan, *Petronius Arbitr. The Satyricon and the Fragments*, Baltimore/Victoria 1965.
- Vannini = G. Vannini, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin 2010.
- Walsh = P.G. Walsh, *Petronius. The Satyricon*, Oxford 1996.
- Warmington = v. Heseltine.
- Wernsdorf–Lemaire = Poetae Latini minores ex recensione Wernsdorfiana. Satirica, elegiaca, lyrica et alia quaedam carmina, quae notis veteribus ac novis illustravit N.E. Lemaire, vol II, Parisiis 1824.

Saggi e studi

- AA. VV. 1977. *Atti del convegno virgiliano sul bimillenario delle Georgiche* (Napoli).
- Ahl, F. 1976. *Lucan. An Introduction* (Ithaca).
- Ahl, F. 2012. "Humour, chance, and Choices. Human and Divine in the *Aeneid*", in Baier 2012, 13-27.
- Amalfitano, P. 2017 (ed.). *Il piacere del male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale* (Pisa).
- Ambühl, A. 2015. *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum civile* (München/Boston).
- Anderson, W.S. 1972. *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10* (Norman).
- Anderson, W.S. 1997. *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5* (Norman).
- Anderson Wiltshire, D. 2012. *"Hopeful joy": A study of laetus in Vergil's Aeneid* (Diss. Chapel Hill).
- André J. 1967. *Les Noms d'oiseaux en latin* (Paris).
- Antoniadis, T. 2018. "Tumidumque per amnem signa tulit (BC 1.204-205). Water-Symbolism and Callimachean Poetics in Lucan's Rubicon and Rivers of the Flavian Epic", *Latomus* 77, 920-38.
- Aresi, L. 2019. "Sulle orme di Ercole. Modelli epici a confronto tra Ovidio e Petronio", *Erga-Logoi* 7, 161-86.
- Ariemma, E. 2007. "Visitare i templi. Ripensamenti virgiliani (e lucanei) nei *Punica* di Silio Italico", *Centopagine* 1, 18-29.
- Arnott, W. 2007. *Birds in the Ancient World from A to Z* (London).
- Arweiler, A. 2006. "Erichtho und die Figuren der Entzweiung: Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans *Bellum civile*", *Dictynna* 3, 3-71.
- Arya, D.A. 2002. *The Goddess Fortuna in Imperial Rome. Cult, Art, Text* (Diss. University of Texas).
- Asso, P. 2002. "The Function of the Fight. Hercules and Antaeus in Lucan", *Vichiana* 4, 59-73.
- Asso, P. 2009. "Hercules as a Paradigm of Roman Heroism", in Augoustakis 2009, 179-92.

- Asso, P. 2010. *A Commentary on Lucan De bello civili IV* (Berlin).
- Asso, P. 2011 (ed.). *Brill's Companion to Lucan* (Leiden).
- Augoustakis, A. 2003. "Lugendam Formae Sine Virginitate Reliquit. Reading Pyrene and the Transformation of Landscape in Silius' *Punica* 3", *AJPb* 124, 235-57.
- Augoustakis, A. 2010 (ed.). *Brill's Companion to Silius Italicus* (Leiden).
- Augoustakis, A. 2016. *Statius, Thebaid 8* (Oxford).
- Austin, R. G. 1955. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus* (Oxford).
- Austin, R. G. 1964. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus* (Oxford).
- Austin, R. G. 1971. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus* (Oxford).
- Austin, R.G. 1977. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus* (Oxford).
- Badali, R. 1977. "Virgilio *Georg.* 1, 466-88 e Lucano *Phars.* 1, 522-83", in AA. VV. 1977, 121-31.
- Baier, T. 2006. "Der Götterapparat bei Silius Italicus", *Aevum Antiquum* 6, 293-308.
- Baier, T. 2010. "Lukans epikureisches Götterbild", in Devillers-Franchet d'Espèrey 2010, 113-24.
- Baier, T. 2012 (ed.). *Götter und menschliche Willensfreiheit. Von Lucan bis Silius Italicus* (München).
- Baldwin, B. 1981. "Seneca and Petronius", *AClass* 24, 133-40.
- Barchiesi, A. – Rosati, G. 2007. *Ovidio. Metamorfosi. Libri III-IV*, trad. di L. Koch, comm. di A. B. (libro III) e G. R. (libro IV) (Milano).
- Barchiesi, A. 1984. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana* (Pisa).
- Barchiesi, A. 1992. *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum* 1-3 (Firenze).
- Barchiesi, A. 1997. *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse* (Berkeley/Los Angeles).
- Barchiesi, A. 1997a. "Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6", in Roberts-Dunn-Fowler 1997, 181-208.
- Barchiesi, A. 2001. *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets* (London).
- Barchiesi, A. 2002. "Martial Arts. Mars Ultor in the Forum Augustum: A Verbal Monument with a Vengeance", in Herbert-Brown 2002, 1-22.

- Barchiesi, A. 2005. *Ovidio. Metamorfosi. Libri I-II*, trad. di L. Koch, comm. di A. B. (Milano).
- Barchiesi, A. 2009. “*Senatus consultum de Lycaone*. Concili degli dèi e immaginazione politica nelle *Metamorfosi* di Ovidio”, *MD* 61, 116-45.
- Barchiesi, A. 2015. *Homeric Effects in Vergil's Narrative* (Princeton).
- Bardon, H. – Verdière, R. 1971 (ed.). *Virgiliana* (Leiden).
- Barnes, E.J. 1971. *The Poems of Petronius* (Diss. Toronto).
- Barnes, W.R. 2002. “*Aeneid* 6.826-35: Homer and Caesar's command”, in McKechnie 2002, 113-29.
- Barrett, P. 1979. *M. Annaei Lucani Belli Civilis Liber V* (Leiden).
- Barrière F. (c.d.p.). “Parler des dieux et parler aux dieux chez Lucain (*Bellum civile*, I-II)”.
 Barrière F. 2016. *Lucain, La Guerre civile. Chant II* (Paris).
- Barrière, F. 2015. “*Sic quisque pavendo dat vires famae* (Lucain, *Bellum civile* 1, 484-485). Étude de la peur dans Rome à l'arrivée de César en 49 av. J.-C.”, in Coin-Longeray–Vallat 2015, 325-38.
- Bartsch, S. 1997. *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War* (Cambridge, Mass.).
- Bartsch, S. 2012. “Ethical Judgment and Narratorial Apostrophe”, in Baier 2012, 87-98.
- Batstone, W.W. – Damon C. 2006. *Caesar's Civil War* (Oxford).
- Baumbach, M. – Köhler, H. – Ritter, A. M. 1998 (ed.). *Mousopolos Stephanos. Festschrift für H. Görgemanns* (Heidelberg).
- Baumbach, M. – Hömke, N. 2006 (ed.). *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur* (Heidelberg).
- Beck, R. 1979. “Eumolpus *poeta*, Eumolpus *fabulator*. A Study of Characterization in the *Satyricon*”, *Phoenix* 33, 239-53.
- Beck, R. 1982. “The *Satyricon*. Satire, Narrator, and Antecedents”, *MH* 39, 206-214.
- Beil, U.J. 2010. *Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe* (Würzburg).
- Beissinger, M. – Tylus, J. – Wofford, S. 1999 (ed.). *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community* (Berkeley).

- Bellandi, F. – Berti, E. – Ciappi, M. 2001 (ed.). *Iustissima Virgo. Il mito della Vergine in Germanico e in Avieno. Saggio di commento a Germanico Arati Phaen. 96-139 e Avieno Arati Phaen. 273-352* (Pisa).
- Beneker, J. 2011. “The Crossing of the Rubicon and the Outbreak of Civil War in Cicero, Lucan, Plutarch, and Suetonius”, *Phoenix* 65, 74-99.
- Bennardo, L. 2010. *Gli Inferi e la prima notte di guerra. Saggio di commento a Stazio, Tebaide 8. 1-270* (Diss. Scuola Normale Superiore di Pisa).
- Bernbeck, E.J. 1967. *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen* (München).
- Bernstein, N.W. 2018. “*Inuitas maculant cognato sanguine dextras*: Civil War Themes in Silius’s Saguntum Episode”, in Donovan Ginsberg–Krasne 2018, 179-98.
- Berti, E. 2000. *M. Annaei Lucani Bellum Civile Liber X* (Firenze).
- Berti, E. 2004. “Aspetti del moralismo nell’epica di Lucano”, in Esposito–Ariemma 2004, 109-35.
- Berti, E. 2020. “*Semina belli*. Seneca il Vecchio e le cause delle guerre civili”, in Scappaticcio 2020, 101-22.
- Bessone, F. – Fucecchi, M. 2017 (ed.). *The Literary Genres in the Flavian Age* (Berlin/Boston).
- Bessone, F. 2011. *La Tebaide di Stazio. Epica e potere* (Pisa).
- Bejor, G. 2007. (ed.). *Il Laocoonte dei Musei Vaticani: 500 anni dalla scoperta* (Milano).
- Bianchi, U. 1985. “Fatum” e “Giove” in Della Corte 1984-1991, vol. II, 474-9 e 743-7.
- Biggs, T. – Blum, J. 2019. “Sea-Storms in Ancient Epic”, in Reitz–Finkmann 2019, II.2.125-67.
- Biggs, T. 2019. “Varro of Atax in Lucan’s Gallic Catalog”, *Mnemosyne* 72, 972-93.
- Billerbeck, M. 1999. *Seneca. Hercules Furens. Einleitung, Text und Kommentar* (Leiden).
- Billington, S. – Green, M. 1996 (ed.). *The Concept of the Goddess* (London/New York).

- Billington, S. 1996. "Fors Fortuna in Ancient Rome", in Billington–Green 1996, 129-40.
- Binninger, S. 2006. "Le *Tropaëum Alpium* et l'*Héracles Monoikos*. Mémoire et célébration de la victoire dans la propagande augustéenne à La Turbie", in Navarro Caballero–Roddaz 2006, 179-203.
- Birt, T. 1900. "Das Arvallied", *Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik* 11, 149-95.
- Bishop, C. 2019. *Cicero, Greek Learning, and the Making of a Roman Classic* (Oxford).
- Bloch, R. 1985 (ed.). *D'Hérakles à Poseidon. Mythologie et protohistoire* (Geneva).
- Bocchi, G. 2011. "Lucano e la sintesi di Virgilio. Proposte di riflessione", *Aevum Antiquum* 11, 209-42.
- Bömer, F. 1969-2006. *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar* (Heidelberg).
- Bolt, T.J. 2019. "Theomachy in Greek and Roman epic", in Reitz–Finkmann 2019, II.1.335-90.
- Bonamente, G. – Cristofoli, R. – Santini, C. 2016. *Le figure del mito in Properzio* (Turnhout).
- Boyle, A.J. 1996 (ed.). *Roman Epic* (London/New York).
- Bowie, E.L. 2003. "The chronology of the earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precisions", *AN* 2, 47-63.
- Braccesi, L. 2001. *Hellenikòs kolpos* (Roma).
- Bramble, J. 1982. "Minor figures" e "Lucan", in Kenney–Clausen 1982, 467-94, 533-57.
- Braund, S. – Gill, C. 1997 (ed.). *The passions in Roman thought and literature* (Cambridge).
- Breed, B.W. – Damon, C. – Rossi, A. 2010 (ed.). *Citizens of Discord. Rome and Its Civil Wars* (Oxford/New York).
- Breitenbach, A. 2009. *Kommentar zu den Pseudo-Seneca-Epigrammen der Anthologia Vossiana*. (Hildesheim)
- Brena F. 1993. "Das Blut und die Flamme. Anmerkung zu Lucan 2, 126-129", *RbM* 136, 307-21.
- Bretzigheimer, G. 1993. "Jupiter Tonans in Ovids *Metamorphosen*", *Gymnasium* 100, 19-74.

- Briguglio, S. 2017. *Fraternas acies: saggio di commento a Stazio, Tebaide, 1, 1-389* (Alessandria).
- Bruère 1950 = Bruère, R. T. "The Scope of Lucan's Historical Epic", *CPh* 45, 217-235.
- Bücheler, F. 1965. *Kleine Schriften* (Osnabrück).
- Buckley, E. – Dinter, M.T. 2013 (ed.). *A Companion to the Neronian Age* (Oxford).
- Burck, E. 1979. *Das römische Epos* (Darmstadt).
- Byrne, S.N. – Cueva, E.P. – Alvares, J. 2006 (ed.). *Essays in Honor of G.L. Schmeling* (Eelde).
- Cairo, E. 2013. "El diálogo entre Júpiter y Venus en Met. 15, 807-842: una lectura del *fatum* virgiliano", *Minerva* 26, 163-79.
- Cameron, A. 1970. "Myth and Meaning in Petronius. Some Modern Comparisons", *Latomus* 29, 397-425.
- Canfora, L. 1999. *Giulio Cesare. Il dittatore democratico* (Roma/Bari).
- Capponi, F. 1979. *Ornithologia latina* (Genova).
- Carden, R. 1974. *The Papyrus Fragments of Sophocles. An Edition with Prolegomena and Commentary* (Berlin).
- Carmignani, M. – Graverini, L. – Todd Lee, B. 2013 (ed.). *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana* (Cordoba).
- Carmignani, M. 2011. "Eumolpus poeta. Ovidio y la *ultima manus* en *Sat.* 118", *Prometheus* 37, 169-78.
- Carmignani, M. 2013. "Poeta vesanus, recitator acerbus. Die auf Horaz basierende Karikierung des Eumolpus in Petronius, *Sat.* 118", *RbM* 156, 27-46.
- Carmignani, M. 2015. "Notas al texto petroniano", in Chialva–Palachi 2015, 103-20.
- Carsana, C. 2007. *Commento storico al libro II delle Guerre Civili di Appiano (parte I)* (Pisa).
- Casali, S. 2011. "The *Bellum Civile* as an *Anti-Aeneid*", in Asso 2011, 81-109.
- Casali, S. 2018. "Caesar's Poetry in Its Context", in Grillo–Krebs 2018, 206-14.
- Casali, S. 2019. *Eneide. Libro 2. Seconda edizione riveduta e ampliata* (Pisa).

- Casamento, A. 2005. *La parola e la guerra. Rappresentazioni letterarie del Bellum civile in Lucano* (Bologna).
- Cassia, M. – Giuffrida, C. 2017 (ed.). *I disegni del potere, il potere dei segni* (Ragusa).
- Castagna, L. – Lefèvre, E. 2007 (ed.). *Studien zu Petron und seiner Rezeption/ Studi su Petronio e sulla sua fortuna* (Berlin/New York).
- Castelli Montanari, A. 1980. “Una declamazione del *Satyricon* vista in una prospettiva retorica”, *Maia* 32, 53-9.
- Castorina, E. 1971. “Petronio, Lucano e Virgilio”, in Bardon–Verdière 1971, 97-112.
- Caviglia, F. 1990, “*vorago*”, in Della Corte 1984-1991, vol. V*, 627-8.
- Celotto, G. 2017. *Si Tantus Amor Belli Tibi*, Roma, Nefandi. *Love and Strife in Lucan's Bellum Civile* (diss. Florida State University).
- Celotto, G. 2018. “The metapoetic function of magic: Ovid's Orpheus and Lucan's Erichtho”, *Latomus* 77 (3), 628-45.
- Champeaux, J. 1982-1987. *Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César* (Roma).
- Champeaux, J. – Chassignet, M. 2006 (ed.). “*Aere perennius*”. *En hommage à Hubert Zehnacker* (Paris).
- Chaudhuri, P. 2014. *The War with God. Theomachy in Roman Imperial Poetry* (Oxford).
- Chialva, I. – Palachi, C. 2015 (ed.). *Glóssai/linguae en el Mundo Antiguo. Homenaje a Silvia Calosso* (Santa Fe).
- Ciafardone, G. 2017. *A adivinção no pensamento ciceroniano. Estudos a partir do De divinatione* (Diss. Lisboa).
- Cipriani, G. 1984. *L'epifania di Annibale* (Bari).
- Citroni Marchetti, S. 1991. *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano* (Pisa).
- Clarke, M.J. – Currie, B.G.F. – Lyne, R.O.A.M. 2006 (ed.). *Epic Interactions. Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition presented to Jasper Griffin by former pupils* (Oxford).
- Clément-Tarantino, S. – Maugier-Sinha, A. 2010 (ed.). *Le Virgile des autres, Mosaïque* 3.

- Clément-Tarantino, S. 2010. “*Immotum atque insuperabile fatum*. Autour de l’*Énéide* de la fin des *Métamorphoses*”, in Clément-Tarantino–Maugier-Sinha 2010, 3-28.
- Coin-Longeray, S. – Vallat, D. 2015 (ed.). *Peurs antiques* (Saint-Étienne).
- Colafrancesco, P. 2004. *Dalla vita alla morte. Il destino delle Parche (da Catullo a Seneca)* (Bari).
- Collignon, A. 1892. *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l’imitation et la parodie dans le Satiricon* (Paris).
- Connors, C. 1989. *Petronius’ Bellum Civile and the Poetics of Discord* (Diss. University of Michigan).
- Connors, C. 1990. “Summary of *Petronius’ Bellum Civile and the Poetics of Discord*”, *PSN* 20.1, 12-3.
- Connors, C. 1994. “Famous Last Words. Authorship and Death in the *Satyricon* and Neronian Rome”, in Elsner–Masters 1994, 225-35.
- Connors, C. 1998. *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon* (Cambridge).
- Conte, G.B. 1985. *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* (Torino).
- Conte, G.B. 1997. *L’autore nascosto. Un’interpretazione del Satyricon* (Bologna).
- Conte, G.B. 2002. *Letteratura latina. L’età imperiale* (Milano).
- Conte, G.B. 2019. *P. Vergilius Maro: Aeneis. Editio altera* (Berlin/New York).
- Corbett, P.B. 1969. Recensione a Müller², *CPh* 64, 253-6.
- Cordes, L. 2017. *Kaiser und Tyrann. Die Kodierung und Umkodierung der Herrscherrepräsentation Neros und Domitians* (Berlin/Boston).
- Courtney, E. 1970. “Some Passages of Petronius”, *BICS* 17 (1), 65-9.
- Courtney, E. 1993. *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford).
- Courtney, E. 2001 (ed.). *A Companion to Petronius* (Oxford).
- Cresci Marrone, G. 2017. “Fra sidus e sol. Le alterne vicende del capitale simbolico augusteo in età tardo antica”, in Cassia–Giuffrida 2017, 11-23.
- Criado, C. 2000. *La teología de la Tebaida Estaciana. El anti-virgilianismo de un clasicista* (Zürich/New York).
- Criado, C. 2011. “Teologías y teodiceas épicas. Estacio y la perspectiva ovidiana”, *Emerita* 79 (2), 251-75.

- Criado, C. 2013. "The Contradictions of Valerius' and Statius' Jupiter: Power and Weakness of the Supreme God in the Epic and Tragic Tradition", in Manuwald–Voigt 2013, 195-214.
- Croisille, J.-M. – Fauchère, P.M. 1982 (ed.). *Neronia 1977* (Clermont-Ferrand).
- Croisille, J.-M. – Perrin, Y. 2002 (ed.). *Neronia VI* (Bruxelles).
- Cucchiarelli, A. 1998. "Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel *Satyricon*", *Ac&A* 44, 127-38.
- Cueva, E. – Byrne, S.N. 2014 (ed.). *A Companion to the Ancient Novel* (Chichester).
- Cueva, E. – Schmeling, G. – James, P. – Ní Mheallaigh, K. – Panayotakis, S. – Scippacercola, N. 2018 (ed.). *ReWiring the Ancient Novel. Volume 2: Roman Novels and Other Important Texts* (Groningen).
- Currie, B.G.F. 2015. "Cypria", in Fantuzzi–Tsagalis 2015, 281-305.
- D'Alessandro Behr, F. 2007. *Feeling History. Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion* (Columbus, OH).
- D'Urso, V. 2019. "Mentimur regnare Iovem. Aspetti del 'divino' nel *Bellum civile* di Lucano", *BSL* 49 (2), 557-71.
- Dahlmann, H. et al. 1959 (ed.). *Studien zur Textgeschichte und Textkritik. Festschrift G. Jachmann* (Köln).
- Damon, C. 2003. *Tacitus. Histories. Book I* (Cambridge).
- Danese, M.R. 1992. *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'Inferno virgiliano (Lucano, Phars. 6, 333 sgg.)* (Roma).
- Daviault, A. 1983. "La destination d'Encolpe et la structure du *Satyricon*. Conjectures", *CÉA* 15, 29-46.
- Daviault, A. 2001. "Est-il encore possible de remettre en question la datation néronienne du *Satyricon* de Pétrone?", *Phoenix* 55, 327-42.
- Davies, J.P. 2004. *Rome's Religious History. Livy, Tacitus and Ammianus on their Gods* (Cambridge).
- Day, H.J.M. 2013. *Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience* (Cambridge).
- De Finis, L. 2005 (ed.). *Itinerari e itineranti attraverso le Alpi dall'Antichità all'Alto Medioevo* (Trento).

- De Nadaï, J.-C. 2000. *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique* (Louvain/Paris).
- De Witt, N.J. 1941. "Rome and the 'Road of Hercules'", *TAPhA* 72, 59-69.
- Dehon, P.-J. 2000. "PETRONIVS... PLENVS LITTERIS. Aux sources de B.C. 144-208 (*SAT.* 122-3)", *RCCM* 42 (2), 215-23.
- Delarue, F. 2000. *Stace, poète épique. Originalité et cohérence* (Louvain/Paris).
- Della Corte, F. 1984-1991 (ed.). *Enciclopedia virgiliana* (Roma).
- Deroux, C. 1998 (ed.). *Studies in Latin Literature and Roman History*, IX (Bruxelles).
- Devillers, O. – Franchet d'Espèrey, S. 2010 (ed.). *Lucain en débat. Rhétorique, poétique et histoire* (Bordeaux).
- Devillers, O. – Krings, V. 2006. "Le songe d'Hannibal. Quelques réflexions sur la tradition littéraire", *Pallas* 70, 337-46.
- Devillers, O. 2010. "Le passage du Rubicon. Un itinéraire de l'information", in Devillers–Franchet d'Espèrey 2010, 303-12.
- Dewar, M. 1988. "Mezentius' Remorse", *CQ* 38 (1), 261-2.
- Dewar, M. 1991. *Statius. Thebaid IX* (Oxford).
- Dick, B.F. 1967. "Fatum and Fortuna in Lucan's *Bellum Civile*", *CPh* 62 (4), 235-42.
- Dieterich, A. 1893. *Nekyia. Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse* (Leipzig).
- Dingel, J. 1997. *Kommentar zum 9. Buch der Aeneis Vergils* (Heidelberg).
- Dinter, M.T. – Guérin, C. – Martinho, M. 2015 (ed.). *Reading Roman Declamation. The Declamations Ascribed to Quintilian* (Berlin/Boston).
- Dinter, M. 2002. "Lucan's hungry Fama", MPhil essay. Cambridge.
- Dinter, M. 2012. *Anatomizing civil war: studies in Lucan's epic technique* (Ann Arbor).
- Dobbin, R.F. 1995. "Julius Caesar in Jupiter's Prophecy, *Aeneid*, Book 1", *CLAnt* 14 (1), 5-40.
- Dominik, W.J. 1994. *The Mythic Voice of Statius. Power and Politics in the Thebaid* (Leiden).
- Donić, P. 1996. *Untersuchungen zum Caesarbild in der römischen Kaiserzeit* (Hamburg).

- Donovan Ginsberg, L. – Krasne, D.A. 2018 (ed.). *After 69 CE. Writing Civil War in Flavian Rome* (Berlin).
- Döpp, S. 1968. *Virgilischer Einfluss im Werk Ovids* (München).
- Driediger-Murphy, L.G. 2019. *Roman Republican Augury. Freedom and Control* (Oxford).
- Duc, T. 1994. *Le De raptu Proserpinae de Claudien: réflexions sur une actualisation de la mythologie* (Bern).
- Dyck, A.R. 2004. *A Commentary on Cicero, De Legibus* (Ann Arbor).
- Eigler, U. 2012. “*Fama, Fatum und Fortuna*. Innere und äussere Motivation in der epischen Erzählung”, in Baier 2012, 41-53.
- Elsner, J. – Masters, J. 1994 (ed.). *Reflections of Nero. Culture, History, and Representation* (London).
- Esposito, P. – Ariemma, E. 2004 (ed.). *Lucano e la tradizione dell'epica latina* (Napoli).
- Esposito, P. – Nicastrì, L. 1999 (ed.). *Interpretare Lucano. Miscellanea di Studi* (Napoli).
- Esposito, P. 1991. “Su una *sententia* lucanea (*Phars.* II 14-15)”, *Vichiana* 3 (2), 243-52.
- Esposito, P. 1995. “Lucano e Ovidio”, in Gallo–Nicastrì 1995, 57-76.
- Esposito, P. 1996. “Lucrezio come intertesto lucaneo”, *BSL* 26, 517-44.
- Esposito, P. 2014. “Sulla prima fase della fortuna di Lucano”, *GIF* 66, 163-81.
- Esposito, P. 2020. “Cesare nella Troade: l'impossibile rinascita del passato”, *Thersites* 11, 151-75.
- Esposito, P. 2020a (ed.). *Seminari Lucanei I. In memoria di Emanuele Narducci* (Pisa).
- Fabbrini, D. 2007. *Il migliore dei mondi possibili. Gli epigrammi efrastici di Marziale per amici e protettori* (Firenze).
- Fabrizi, V. 2015. “Hannibal's March and Roman Imperial Space in Livy, *Ab urbe condita*, Book 21” *Philologus* 159 (1), 118-55.
- Fantham, E. 1992. *Lucan: De Bello Civili, Book II* (Cambridge).
- Fantham, E. 1996. *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius* (Baltimore).
- Fantham, E. 1998. *Ovid. Fasti. Book IV* (Cambridge).

- Fantham, E. 2011. *Roman Readings. Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian* (Berlin/New York).
- Fantuzzi M. – Tsagalis C. 2015 (ed.). *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion* (Cambridge).
- Feddern, S. 2018. *Der antike Fiktionalitätsdiskurs* (Berlin).
- Fedeli, P. 2016. “Le ambiguità del mito”, in Bonamente–Cristofoli–Santini 2016, 11-34.
- Feeney, D.C. 1991. *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford).
- Feeney, D.C. 2014. “First Similes in Epic”, *TAPhA* 144, 189-228.
- Feldherr, A. 2009. “Delusions of Grandeur: Lucretian ‘Passages’ in Livy”, in Hardie 2009a, 310-29.
- Feldherr, A. 2010. *Playing Gods. Ovid’s Metamorphoses and the Politics of Fiction* (Princeton).
- Felgentreu, F. – Mundt, F. – Rücker, N. 2009 (ed.). *Per attentam Caesaris aurem. Satire - die unpolitische Gattung?* (Tübingen).
- Fernandelli, M. 1999. “Aletto e Discordia (su *Eneide* vii 325-6 e Enn. *Annales* fr. x Skutsch)”, *Maia* 51 (1), 23-7.
- Février, C. 2006. “Du prodige en poésie. Variations sur un thème épique”, in Champeaux–Chassignet 2006, 417-32.
- Finiello, C. 2005. “Der Bürgerkrieg: Reine Männersache? Keine Männersache! Erictho und die Frauengestalten im *Bellum Civile* Lucans”, in Walde 2005, 155-185.
- Finkelberg, M. 2011 (ed.). *The Homer Encyclopedia* (Chichester).
- Finkmann, S. – Behrendt, A. – Walter, A. 2018 (ed.). *Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Zwischen Exemplarität und Transformation* (Berlin/New York).
- Fischbach, K.-A. 1947. *Prodigienhäufung im römischen Epos* (Diss. Tübingen).
- Fischer, S.E. 2008. *Seneca als Theologe. Studien zum Verhältnis von Philosophie und Tragödiendichtung* (Berlin).
- Flobert, P. 2003. “Considérations intempestives sur l’auteur et la date du *Satyricon* sous Hadrien”, in Herman–Rosén 2003, 109-22.
- Flobert, P. 2006. “De Stace à Pétron”, in Champeaux–Chassignet 2006, 433-7.

- Fo, A. 1982. *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano* (Catania).
- Foehr-Janssens, Y. – Metry, E. 2003 (ed.). *La Fortune. Thèmes, représentations, discours* (Genève).
- Fowler, D. 1998. “Opening the gates of war (*Aen.* 7.601-40)”, in Stahl 1998, 155-74.
- Fox, M. – Adams, E. 2012 (ed.). *Lucan. Civil War* (New York).
- Fox, M. 2007. *Cicero's Philosophy of History* (Oxford).
- Franchet d'Espèrey, S. 1999. *Conflit, violence et non-violence dans la Thébàide de Stace* (Paris).
- Franchet d'Espèrey, S. 2003. “*Quis furor, o cives?* Le furor et la Furie comme code poétique de la guerre civile à Rome”, in Franchet d'Espèrey *et al.* 2003, 429-40.
- Franchet d'Espèrey, S. *et al.* 2003 (ed.). *Fondements et crises du pouvoir* (Bordeaux).
- Fratantuono, L. 2012. *Madness Triumphant. A Reading of Lucan's Pharsalia* (Lanham, MD).
- Fratantuono, L. – Alden Smith, R. 2018. *Virgil, Aeneid 8* (Leiden/Boston).
- Friedrich, W.H. 2010. “Cato, Caesar and Fortune in Lucan”, in Tesoriero 2010, 369-410 (trad. ingl. di “Cato, Caesar und Fortuna bei Lucan”, *Hermes* 73 [1938], 391-423).
- Fries, J. 1985. *Der Zweikampf. Historische und literarische Aspekte seiner Darstellung bei T. Livius* (Meisenheim).
- Fucecchi, M. 1990. “Empietà e titanismo nella rappresentazione siliana di Annibale”, *Orpheus* 11, 21-42.
- Fucecchi, M. 2006. *Una guerra in Colchide. Valerio Flacco, Argonautiche 6, 1-426* (Pisa).
- Fucecchi, M. 2013. “Il *Bellum civile* di Petronio. Epica e anti-epica”, in Carmignani–Graverini–Todd Lee 2013, 35-52.
- Fucecchi, M. 2018. “Flavian Epic. Roman Ways of Metabolizing a Cultural Nightmare?”, in Donovan Ginsberg–Krasne 2018, 25-50.
- Fucecchi, M. 2020. *Il futuro del passato. I Punica di Silio Italico e lo sviluppo dell'epica storica romana* (Milano/Udine).
- Fuchs, H. 1959. “Verderbnisse im Petrontext”, in Dahlmann *et al.* 1959, 57-82.

- Fusi, A. 2008. "Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis*", in Morelli 2008, 267-97.
- Gagliardi, D. 1980. *Il comico in Petronio* (Palermo).
- Galasso, L. 2000. *Ovidio. Opere II. Le Metamorfosi*, tr. di G. Paduano, intr. di A. Perutelli, comm. di L. G. (Torino).
- Galasso, L. 2002. "Giove e il fato nel IX libro delle *Metamorfosi* di Ovidio", *MD* 29 (4), 117-33.
- Gale, M. 2000. *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition* (Cambridge).
- Gale, M. 2003. "Poetry and the Backward Glance in Virgil's *Georgics* and *Aeneid*", *TAPhA* 133 (2), 323-352.
- Gall, D. – Wolkenhauer, A. 2009 (ed.). *Laokoon in Literatur und Kunst* (Berlin/New York).
- Gallo, I. – Nicastrì, L. 1995 (ed.). *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento* (Napoli).
- Ganiban, R.T. 2007. *Statius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid* (Cambridge).
- Ganiban, R.T. 2011. "Crime in Lucan and Statius", in Asso 2011, 327-44.
- Gaertner, J. 2007 (ed.). *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond* (Leiden).
- Gärtner, T. 2005. "Objektives Fatum und subjektive Fatumsgläubigkeit im Bürgerkriegsepos des Lucan", *AAntHung* 45, 51-84.
- Gärtner, T. 2009. "Eine übersehene Parallele zwischen Petron und Statius und die Datierung des *Satyricon*", *C&M* 60, 305-9.
- Gärtner, T. 2009a. "Die petronianische *Iliupersis* im Munde des Poetasters Eumolpus. Ein Beispiel für exzessive Vergil-Imitation?", *WJA* 33, 105-21.
- Garvie, A.F. 1986. *Aeschylus. Choephoroi* (Oxford).
- Gascou, J. 1984. *Suétone historien* (Roma).
- Gee, E. 2002. "*Vaga signa*. Orion and Sirius in Ovid's *Fasti*", in Herbert-Brown 2002, 47-70.
- Gee, E. 2013. *Aratus and the Astronomical Tradition* (Oxford).
- Geisser, F. 2002. *Götter, Geister und Dämonen. Unheilsmächte bei Aischylos. Zwischen Aberglauben und Theatralik* (München/Leipzig).

- George, P.A. 1974. "Petronius and Lucan *De Bello Civili*", *CQ* 24, 119-33.
- Georgoudi, S. – Koch Piettre, R. – Schmidt, F. 2012 (ed.). *La Raison des signes. Présages, rites, destin dans les sociétés de la Méditerranée ancienne* (Leiden/Boston).
- Geue, T. 2019. *Author Unknown: The Power of Anonymity in Ancient Rome* (Cambridge).
- Gibson, B. 2005. "Hannibal at Gades. Silius Italicus 3.1-60", *Papers of the Langford Latin Seminar* 12, 177-95.
- Gigout, A. 2010. "Hannibal dans les *Punica* de Silius Italicus. Le désordre au service de l'ordre divin?", *Camennulae* 5, 1-13.
- Gioseffi, M. 2000. "Ritratto d'autore nel suo studio: osservazioni a margine delle *Interpretationes Vergilianae* di Tiberio Claudio Donato", in Gioseffi 2000a, 151-215.
- Gioseffi, M. 2000a (ed.). *E io sarò tua guida: raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani* (Milano).
- Gioseffi, M. 2011. "Guerre di genere e tecnica degli interstizi: Ovidio, Petronio, Properzio e altri", *CentoPagine* 5, 24-42.
- Giusti, E. 2015. "Caesar criss-crossing the Rubicon: a palindromic acrostic in Lucan (1.218-22)", *CQ* 65 (2), 892-894.
- Giusti, E. 2018. *Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus* (Cambridge).
- Gladhill, B. 2012. "Gods, Caesars and Fate in *Aeneid* 1 and *Metamorphoses* 15", *Dictynna* 9.
- Gladhill, B. 2016. *Rethinking Roman Alliance: A Study in Poetics and Society* (Cambridge).
- Glauthier, P. 2017. "Repurposing the Stars. Manilius, *Astronomica* 1, and the Aratean Tradition", *AJPb* 138, 267-303.
- Goldberg, S.M. 2009. "Fact, Fiction, and Form in Early Roman Epic", in Konstan–Raaflaub 2009, 167-84.
- Goldschmidt, N. 2013. *Shaggy Crowns. Ennius' Annales and Virgil's Aeneid* (Oxford).
- Golosetti, R. 2016. *Archéologie d'un paysage religieux. Santuaires et cultes du Sud-Est de la Gaule (Ve s. av. J.-C - IVe s. ap. J.-C)* (Venosa).
- Goodyear, F.R.D. 1982. "Prose satire", in Kenney–Clausen 1982, 633-8.

- Görler, W. 1986. "Kontrastierende Szenenpaare. Indirekte „Präsenz des Autors“ in Vergils *Aeneis*", *RbM* 129, 285-305.
- Gordon, R.L. 1987. "Lucan's Erictho" in Whitby–Hardie–Whitby 1987, 231-241.
- Gransden, K. 1976. *Virgil: Aeneid VIII* (Cambridge).
- Grassmann-Fischer, B. 1966. *Die Prodigien in Vergils Aeneis* (München).
- Graziano, M.R. 2018. "Abstracta e personificazioni in Lucano", *Paideia* 73, 463-487.
- Green, S. 2014. *Disclosure and Discretion in Roman Astrology. Manilius and his Augustan Contemporaries* (Oxford).
- Grenade, P. 1948. "Un exploit de Neron", *REA* 50 (3/4), 272-87.
- Griffin, M.T. 1984. *Nero. The End of a Dynasty* (London).
- Griffin, M.T. 2009 (ed.). *Companion to Julius Caesar* (Malden).
- Griffith, M. 1983. *Aeschylus. Prometheus Bound* (Cambridge).
- Grillo, L. – Krebs, C.B. 2018 (ed.). *The Cambridge Companion to the Writings of Julius Caesar* (Cambridge).
- Grillo, L. 2012. *The Art of Caesar's Bellum Civile. Literature, Ideology, and Community* (Cambridge).
- Grillo, L. 2015. *Cicero's De Provinciis Consularibus Oratio* (Oxford).
- Grimal, P. 1977. *La guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale* (Paris).
- Groß, D. 2013. Plenus litteris Lucanus: zur Rezeption der horazischen Oden und Epoden in Lucans *Bellum Civile* (Rahden; Westf.).
- Gruzelier, C. 1993. *Claudian, De raptu Proserpinae* (Oxford).
- Guillaumont, F. 1985. "Laeva prospera. Remarques sur la droite et la gauche dans la divination romaine", in Bloch 1985, 159-77.
- Guillaumont, F. 2006. *Le De divinatione de Cicéron et les théories antiques de la divination* (Bruxelles).
- Gurval, R.A. 1995. *Actium and Augustus. The Politics and Emotions of Civil War* (Ann Arbor).
- Gutzwiller, K. 2005. "The literariness of the Milan Papyrus or 'What difference a book?'", in Gutzwiller 2005a, 287-319.
- Gutzwiller, K. 2005a (ed.). *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book* (Oxford).

- Habinek T. – Schiesaro A. 1997 (ed.). *The Roman Cultural Revolution* (Cambridge).
- Händl-Sagawe, U. 1995. *Der Beginn des 2. Punischen Krieges. Ein historisch-kritischer Kommentar zu Livius Buch 21* (München).
- Häußler, R. 1976. *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil. Studien zum historischen Epos der Antike* (Heidelberg).
- Häußler, R. 1978. *Das historische Epos von Lucan bis Silius und seine Theorie. Studien zum historischen Epos der Antike. Teil II: Geschichtliche Epik nach Vergil* (Heidelberg).
- Hainsworth, B. 2000. *The Iliad: A Commentary; Volume III: books 9-12* (Cambridge).
- Hardie, P. 1986. *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium* (Oxford).
- Hardie, P. 1989. "Flavian Epicists on Virgil's Epic Technique", *Ramus* 18 (1-2), 3-20.
- Hardie, P. 1993. *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition* (Cambridge).
- Hardie, P. 1994. *Aeneid. Book IX* (Cambridge).
- Hardie, P. 1997. "Questions of Authority: The Invention of Tradition in Ovid's *Metamorphoses* 15", in Habinek–Schiesaro 1997, 182-98.
- Hardie, P. 1997a. "Closure in Latin Epic", in Roberts–Dunn–Fowler 1997, 139-62.
- Hardie, P. 1999. "Metamorphosis, Metaphor, and Allegory in Latin Epic", in Beissinger–Tylus–Wofford 1999, 89-107.
- Hardie, P. 1999a (ed.). *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors* (London).
- Hardie, P. 2002. "The Historian in Ovid. The Roman History of *Metamorphoses* 14-15", in Levene–Nelis 2002, 191-209.
- Hardie, P. 2002a. *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge).
- Hardie, P. 2009. *Lucretian Receptions. History, The Sublime, Knowledge* (Cambridge).
- Hardie P. 2009a (ed.). *Paradox and the Marvelous in Augustan Literature and Culture* (Oxford).
- Hardie, P. 2012. *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature* (Cambridge).

- Hardie, P. 2015. *Ovidio. Metamorfosi. Libri XIII-XV*, tr. di G. Chiarini, comm. di P. H. (Milano).
- Hardie, P. 2015a. "Foreword", in Barchiesi 2015, vii-xii.
- Hardie, P. 2019. "Ancient and modern theories of epic", in Reitz–Finkmann 2019, I.25-51.
- Harrison, S. – Frangoulidis, S. – Papangelis, T. 2018 (ed.). *Intratextuality and Latin Literature* (Berlin).
- Harrison, S. 1991. *Vergil, Aeneid 10* (Oxford).
- Harrison, S. 1996. "Aeneid 1.286: Julius Caesar or Augustus?", *PLLS* 9, 127-33.
- Harrison, S. 1998. "Dividing the Dinner. Book-Divisions in Petronius' *Cena Trimalchionis*", *CQ* 48 (2), 580-5.
- Harrison, S. 1999 (ed.). *Oxford Readings in The Roman Novel* (Oxford).
- Harrison, S. 2003. "Some Textual Problems in the Text of Petronius", in Herman–Rosén 2003, 127-37.
- Harrison, S. 2007. "Exile in Latin epic", in Gaertner 2007, 129-54.
- Haskins, C.E. – Heitland, W.E. 1887. *M. Annaei Lucani Pharsalia*, ed. with English notes by C.E. Haskins, with an introduction by W.E. Heitland (London).
- Hecquet-Noti, N. 2003. "Fortuna dans le monde latin. Chance ou hasard?", in Foehr-Janssens–Metry 2003, 13-29.
- Henderson, Jeffrey 2010. "The *Satyricon* and the Greek Novel: Revisions and Some Open Questions", *International Journal of the Classical Tradition* 17, 483-96.
- Henderson, J. 2010. "Lucan/The Word at War", in Tesoriero 2010, 433-92 (= *Ramus* 16 [1987], 122–64).
- Henderson, J. 2013. "The *Carmina Einsidlensia* and Calpurnius Siculus' *Eclogues*", in Buckley–Dinter 2013, 170-87.
- Henry, E. 1989. *The Vigour of Prophecy. A Study of Virgil's Aeneid* (Bristol).
- Herbert-Brown, G. 2002 (ed.). *Ovid's Fasti. Historical Readings at Its Bimillennium* (Oxford).
- Herman, J. – Rosén, H. 2003 (ed.). *Petroniana. Gedenkschrift für Hubert Petersmann* (Heidelberg).

- Hershkowitz, D. 1998. *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius* (Oxford).
- Hill, D.E. 2002. "Ovid and Augustus", in Miller–Damon–Myers 2002, 140-51.
- Hinds, S. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge).
- Hofmann, H. 2014. "Petronius, *Satyrice*", in Cueva–Byrne 2014, 96-118.
- Hohl, E. 1952. "Cäsar am Rubico", *Hermes* 80 (2), 246-9.
- Holleman, A.W.J. 1969. "Ovidii *Metamorphoseon* liber XV 622-870. (*Carmen et error?*)", *Latomus* 28 (1), 42-60.
- Holzberg, N. 1998. Recensione a Conte 1997, *CJ* 94, 96-9.
- Holzberg, N. 2005. *The Ancient Novel. An Introduction* (London/New York).
- Holzberg, N. 2009. Recensione a Habermehl (Bd. 1), *Ancient Narrative* 7, 105-112.
- Holzberg, N. 2012. "Der «Böse» und die Augusteer: Cacus bei Livius, Vergil, Properz und Ovid", *Gymnasium* 119, 449-62.
- Hömke, N. – Reitz, C. 2010 (ed.). *Lucan's Bellum civile between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* (Berlin/New York).
- Hömke, N. 1998. "Ordnung im Chaos. Macht und Ohnmacht in Lucans Erictho-Episode", in Baumbach–Köhler–Ritter, 119-137.
- Hömke, N. 2006. "Die Entgrenzung des Schreckens: Lucans Erictho-Episode aus Sicht moderner Phantastick-Konzeptionen", in Hömke–Baumbach, 161-185.
- Hömke, N. 2012. *In der Todeszone. Darstellung und Funktion des Schrecklichen, Grausigen und Ekligen in Lucans "Bellum Civile"* (Habilitationsschrift, Rostock).
- Horsfall, N. 2000. *Aeneid 7. A commentary* (Leiden).
- Horsfall, N. 2001. *A Companion to the Study of Virgil* (Leiden).
- Horsfall, N. 2003. *Aeneid 11. A commentary* (Leiden).
- Horsfall, N. 2006. *Aeneid 3. A commentary* (Leiden).
- Horsfall, N. 2008. *Aeneid 2. A commentary* (Leiden).
- Horsfall, N. 2013. *Aeneid 6. A commentary* (Berlin).
- Hunink, V. 1992. *Lucan. Bellum civile book III* (Amsterdam).
- Ingleheart, J. 2010. *A Commentary on Ovid, Tristia Book 2* (Oxford).

- Jal, P. 1962. "Les dieux et les guerres civiles dans la Rome de la fin de la république", *REL* 40, 170-200.
- Jal, P. 1963. *La guerre civile à Rome. Étude littéraire et morale* (Paris).
- Jensson, G. 2004. *The Recollections of Encolpius: The Satyrical of Petronius as Milesian Fiction* (Groningen).
- Jessen, J. 1872. *Lucrez im Verhältnis zu Catull und Späteren* (Kiel).
- Johnson, W.R. 1987. *Momentary Monsters. Lucan and His Heroes* (Ithaca).
- Johnson, T.S. 2012. *Horace's Iambic Criticism. Casting Blame (Iambikē Poiēsis)* (Leiden).
- Joseph, T. 2008. "The Metamorphoses of *Tanta Moles*. Ovid, *Met.* 15.765 and Tacitus, *Ann.* 1.11.1," *Vergilius* 54, 24-36.
- Joseph, T. 2012. *Tacitus the Epic Successor: Virgil, Lucan, and the Narrative of Civil War in the Histories* (Leiden).
- Jourdain-Annequin, C. 2004. *Atlas culturel des Alpes Occidentales. De la Préhistoire à la fin du Moyen âge* (Paris).
- Jourdain-Annequin, C. 2011. *Les Alpes voisines du ciel. Quand Grecs et Romains découvraient les Alpes* (Paris).
- Juhnke, H. 1972. *Homerisches in Römischer Epik Flavischer Zeit* (München).
- Kajanto, I. 1981. "Fortuna", *ANRW* II.17.1, 502-58.
- Kajava, M. 1997. "Heracles saving the Shipwrecked", *Arctos* 31, 55-86.
- Kany-Turpin, J. 2005 (ed.). *Signe et prédiction dans l'antiquité* (Saint-Étienne).
- Karakasis, E. 2018. "Lucan's Intra/Inter-textual Poetics. Deconstructing Caesar in Lucan", in Harrison-Frangoulidis-Papanghelis 2018, 353-76.
- Kaster, R.A. 2016 (ed.). *C. Suetoni Tranquilli. De Vita Caesarum Libros VIII et De Grammaticis et Rhetoribus Librum* (Oxford).
- Keith, A. 2011. "Ovid in Lucan. The Poetics of Instability", in Asso 2011, 111-32.
- Kenney, E. J. – Clausen, W. V. 1982 (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature, Volume 2: Latin Literature* (Cambridge).
- Kersten, M. 2015. "Über Lucan, Vergil, Naivität und Sentiment. Anmerkungen zum Anti-Vergil", *GFA* 18, 239-56.
- Kersten, M. 2018. *Blut auf Pharsalischen Feldern. Lucans Bellum Ciuile und Vergils Georgica* (Göttingen).

- Kersten, M. 2020. "Lettori in Lucano, lettori di Lucano e la memoria letteraria. Il caso delle *Georgiche*", in Esposito 2020a, 9-26.
- Kimmerle, N. 2015. *Lucan und der Prinzipat. Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im Bellum Civile* (Berlin).
- Kindt, B. 1892. "Petron und Lucan", *Philologus* 51 (1), 355-60.
- Klein, U. 1965. "Textkritisches zu Petron 118", *WS* 78, 176-9.
- Knepe, A. 1994. *Metus temporum* (Stuttgart).
- König, A. – Whitton, C. 2018. *Roman Literature under Nerva, Trajan and Hadrian: Literary Interactions, AD 96-138* (Cambridge).
- König, J. – Woolf, G. 2017 (ed.). *Authority and Expertise in Ancient Scientific Culture* (Cambridge).
- Konstan D. – Raafaub K.A. 2009 (ed.). *Epic and History* (Malden, MA).
- Korenjak, M. 1996. *Die Erichthoszene in Lukans Pharsalia: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar* (Bern).
- Koster S. 1970. *Antike Eposstheorien* (Wiesbaden).
- Krauss, F.B. 1930. *An Interpretation of the Omens, Portents, and Prodiges recorded by Livy, Tacitus and Suetonius* (Diss. Philadelphia).
- Kroll, J. 1932. *Gott und Hölle* (Leipzig).
- Krostenko, B. 2000. "Beyond (Dis)belief. Rhetorical Form and Religious Symbol in Cicero's *De divinatione*", *TAPhA* 130, 353-91.
- Kruschwitz, P. 2010. "Gallic War Songs: Furius Bibaculus' *Annales Belli Gallici*", *Philologus* 154 (2), 285-305.
- Kruschwitz, P. 2014. "Gallic War Songs (II): Marcus Cicero, Quintus Cicero, and Caesar's Invasion of Britain", *Philologus* 158 (2), 275-305.
- Kyriakidis, S. – De Martino, F. 2004 (ed.). *Middles in Latin Poetry* (Bari).
- La Fico Guzzo, M.L. 2011. "El encuadre textual del poema *Bellum civile* en el *Satyricon* de Petronio. Su influencia en la interpretación del mismo", *Argos* 34 (2), 53-74.
- La Penna, A. 1978. "Satura e farsa filologica", *Belfagor* 33, 565-74.
- La Penna, A. 1985. "Il *Bellum civile* di Petronio e il proemio delle *Historiae* di Sallustio", *RFIC* 113, 170-3.
- Labate, M. 1986. "Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio. Corax 'il delatore'?", *MD* 16, 135-46.

- Labate, M. 1988. "Il cadavere di Lica. Modelli letterari e istanza narrativa nel *Satyricon* di Petronio", *Taccuini* 8, 83-9.
- Labate, M. 1995. "Eumolpo e gli altri. Lo spazio della poesia", *MD* 34, 153-75.
- Labate, M. 2014. "Note petroniane III (39, 3-4; 39, 5; 44, 13; 71, 1; 117, 1-2; 123, 211-214)", *MD* 73, 173-90.
- Laird, A. 2007. "The True Nature of the *Satyricon*?", in Paschalis *et alii* 2007, 151-68.
- Lancellotti, R. 2020. "Il lessico della felicità nel *Bellum Civile* di Lucano", *ASNS* 12/2, 519-552.
- Landolfi, L. 1990. "*Numquam futilibus excanduit ignibus aether* (Manil. 1.876). Comete, pesti e guerre civili", *SIFC* 83, 229-49.
- Landolfi, L. 1996. *Il volo di Dike. Da Arato a Giovenale* (Bologna).
- Landolfi, L. 2007. "Rileggendo Petron. *Sat.* 133, 3" in Castagna-Lefèvre 2007, 197-212.
- Lange, C.H. – Vervaeke, F.J. 2019 (ed.). *The Historiography of Late Republican Civil War* (Leiden).
- Lange, C.H. 2009. *Res Publica Constituta. Actium, Apollo and the Accomplishment of the Triumviral Assignment* (Leiden).
- Lanzarone, N. 2016. *M. Annaei Lucani Belli civilis liber VII* (Firenze).
- Lapidge, M. 1989. "Stoic Cosmology and Roman Literature, First to Third Centuries A.D.", *ANRW* 2.36.3, 1379-429.
- Lebek, W. 1976. *Lucans Pharsalia. Dichtungsstruktur und Zeitbezug* (Göttingen).
- Lefèvre, E. 2015. *Studien zur Originalität der römischen Tragödie. Kleine Schriften* (Berlin/Boston).
- Leigh, M. 1997. *Lucan. Spectacle and Engagement* (Oxford).
- Leigh, M. 2006. "Statius and the Sublimity of Capaneus", in Clarke-Currie-Lyne 2006, 217-41.
- Leigh, M. 2007. "Epic and Historiography at Rome", in Marincola 2007, 483-92.
- Leigh, M. 2010. "Lucan's Caesar and the Sacred Grove. Deforestation and Enlightenment in Antiquity", in Tesoriero 2010, 201-38 (= in Esposito-Nicastri 1999, 167-205).
- Lenzi, S. 2015. *Giove e il potere della parola nelle "Metamorfosi" di Ovidio* (Padova).

- Levene, D. – Nelis, D. 2002 (ed.). *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography* (Leiden/Boston).
- Levene, D. 1993. *Religion in Livy* (Leiden).
- Levene, D. 2010. *Livy on the Hannibalic War* (Oxford).
- Lévi, N. 2006. “La Pharsale de Lucain. Un monde sans providence?”, *BAGB*, 2, 70-91.
- Levy, H.L. 1971. *Claudian's in Rufinum: An Exegetical Commentary* (London).
- Licht, A. – Ramsey, J. 1997 (ed.). *The Comet of 44 B.C. and Caesar's Funeral Games* (Atlanta).
- Lindermann, J.-O. 2006. *Aulus Gellius, Noctes Atticae, Buch 9: Kommentar* (Berlin).
- Linderski, J. 1985. “The *Libri Reconditi*”, *HSPb* 89, 207-34.
- Linderski, J. 1995. *Roman Questions. Selected Papers* (Stuttgart).
- Lloyd-Jones, H. 2003. “Zeus, Prometheus, and Greek Ethics”, *HSCPb* 101, 49-72.
- Lovatt, H. 2013. *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic* (Cambridge).
- Lowe, D. 2008. “Personification Allegory in the *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses*”, *Mnemosyne* 61 (3), 414-35.
- Lowe, D. 2015. *Monsters and Monstrosity in Augustan Poetry* (Ann Arbor).
- Luck, G. 1972. “On Petronius' *bellum civile*”, *AJPh* 93 (1), 133-41.
- Lyne, R.O.A.M. 1987. *Further Voices in Vergil's Aeneid* (Oxford).
- Lyne, R.O.A.M. 1989. *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid* (Oxford).
- Lyne, R.O.A.M. 1999. “*Scilicet et tempus veniet... Virgil, Georgics 1.463-514*”, in Hardie 1999b, vol. 2, 162-83.
- Mac Góráin, F. 2018. “Untitled/*Arma virumque*”, *CPh* 113 (4), 423-48.
- Macleod, C.W. 1979. “Horace and the Sibyl (Epode 16.2)”, *CQ* 29 (1), 220-1.
- Magnelli, E. 2001. “*Petr Sat. 119 (Bell. civ. 9)*”, *Eikasmos* 12, 259-62.
- Manso, J.K.F. 1796. “Einige Gedanken über die Wirkung des historischen Gedichts”, in *Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste*, vol. 5.1 (Leipzig).
- Manuwald, G. – Voigt, A. 2013 (ed.). *Flavian Epic Interactions* (Berlin).

- Manuwald, G. 2009. “*Concilia deorum*. Ein episches Motiv in der römischen Satire”, in Felgentreu–Mundt–Rücker 2009, 46-61.
- Manuwald, G. 2014. “‘Fact’ and ‘fiction’ in Roman Historical Epic”, *G&R* 61 (2), 204-21.
- Marincola, J. 2007 (ed.). *A Companion to Greek and Roman Historiography* (Malden, MA).
- Marinoni, E. 2002. “Cesare al Rubicone. L’elemento soprannaturale”, in Michelotto 2002, 277-85.
- Marks, R. 2005. *From Republic to Empire. Scipio Africanus in the Punica of Silius Italicus* (Frankfurt am Main/New York).
- Marks, R. 2010. “Silius and Lucan”, in Augoustakis 2010, 127-53.
- Marks, R. 2013. “The *Thebaid* and the Fall of Saguntum in *Punica* 2”, in Manuwald–Voigt 2013, 297-310.
- Marks, R. 2018. “*Sparsis Mauors agitatus in oris*: Lucan and Civil War in *Punica* 14”, in Donovan Ginsberg–Krasne 2018, 51-68.
- Martin, E.W. 1914. *The Birds of the Latin Poets* (Berkeley).
- Martin, R. 1975. “Quelques remarques concernant la date du *Satyricon*”, *REL* 53, 182-224.
- Martin, R. 1999. *Le Satyricon, Pétrone* (Paris).
- Martin, R. 2000. “Qui a (peut-être) écrit le *Satyricon*?”, *REL* 78, 139-63.
- Martin, R. 2006. “Le *Satyricon* peut-il être une œuvre du IIe siècle?”, in Champeaux–Chassignet 2006, 603-10.
- Martin, R. 2009. “Petronius Arbiter et le *Satyricon*: quelques pistes de réflexion”, *BAGB* 1, 143-68.
- Martin, R. 2010. “Le *Satyricon* est-il un livre à plusieurs mains?”, *REL* 88, 206-217.
- Masters, J. 1992. *Poetry and Civil War in Lucan’s Bellum Civile* (Cambridge).
- Matthews, M. 2008. *Caesar and the Storm: A Commentary on Lucan, De bello civili, Book 5, Lines 476–721* (Oxford).
- Mazzoli, G. 1996. “Eumolpo multimediale”, in Santini–Zurli 1996, 33-53.
- McKechnie, P. 2002 (ed.). *Thinking Like a Lawyer* (Leiden).
- Merli, E. 2000. *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio* (Firenze).

- Merli, E. 2013. *Dall'Elicon a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flavia di omaggio*, (Berlin/Boston).
- Miano, D. 2018. *Fortuna: Deity and Concept in Archaic and Republican Italy* (Oxford).
- Michelotto, P. 2002 (ed.). λόγιος ἀνήρ. *Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi* (Milano).
- Miller, J.F. – Damon, C. – Myers, K.S. 2002 (ed.). *Vertis in usum. Studies in Honor of Edward Courtney* (Leipzig).
- Miller, J.F. 2009. *Apollo, Augustus, and the Poets* (Cambridge).
- Minchin, E. 2012 (ed.). *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World* (Leiden).
- Monella, P. 2013. “*Non humana viscera sed centies sestertium comesse* (Petr. Sat. 141, 7). Philomela and the cannibal *heredipetae* in the Crotonian section of Petronius’ *Satyricon*”, in Pinheiro–Bierl–Beck 2013, 223-36.
- Montero, S. 2000. “Los prodigios en la vida del último César”, in Urso 2000, 231-44.
- Morelli, A.M. 2008 (ed.). *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità* (Cassino).
- Moreno Soldevila, R. 2006. *Martial, Book IV. A Commentary* (Leiden / Boston).
- Moretti, G. 2005. “Eracle varca le Alpi. Un mito geografico in Silio Italico fra allegoria ed epos”, in De Finis 2005, 915-47.
- Moretti, G. 2007. “*Patriae trepidantis imago*. La personificazione di Roma nella *Pharsalia* fra *ostentum* e disseminazione allegorica”, *Camenae* 2, 1-17.
- Morford, M.P.O. 1967. *The Poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic* (Oxford).
- Morgan, L. 1998. “Assimilation and Civil war. Hercules and Cacus”, in Stahl 1998, 175-97.
- Mössler, I.G. 1842. *Commentatio de Petronii poemate de bello civili* (Vratislaviae).
- Mudry, P. et al. 2004 (ed.). *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique* (Bern).
- Muecke, F. 2007. “Hannibal at the ‘Fields of Fire’: A ‘Wasteful Excursion’? (Silius Italicus, *Punica* 12, 113-157)”, *MD* 58, 73-91.

- Murgatroyd, T. 2013. "Petronius' *Satyrica*", in Buckley–Dinter 2013, 241-57.
- Mynors, R. 1990. *Virgil. Georgics* (Oxford).
- Mynott, J. 2018. *Birds in the Ancient World. Winged Words* (Oxford).
- Narducci, E. 1974. "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 (2), 97-110.
- Narducci, E. 1979. *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei* (Pisa).
- Narducci, E. 1999. "Deconstructing Lucan, ovvero Le nozze (coi fichi secchi) di Ermete Trismegisto e di Filologia", in Esposito–Nicastri 1999, 37-84 (= *Maia* 51, 349-87).
- Narducci, E. 2002. *Lucano. Un'epica contro l'impero* (Roma/Bari).
- Nauta, R. 2018. "'Zweimal Emathien'. Das Proöm zu Lucans *Bellum Civile* und die *Georgica* Vergils", in Finkmann–Behrendt–Walter 2018, 121-44.
- Navarro Caballero, M. – Roddaz, J.-M. 2006 (ed.). *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain* (Bordeaux).
- Neri, V. 1986. "Dei, fato e divinazione nella letteratura latina del I sec. d. C.", *ANRW* 2.16.3, 1974-2051.
- Nethercut, J. 2019. "History and myth in Graeco-Roman epic", in Reitz–Finkmann 2019, I.1.193-212.
- Newlands, C. 2013. "Architectural Ecphrasis in Roman Poetry", in Papangelis–Harrison–Frangoulidis 2013, 55-78.
- Nice, A.T. 1999. *Divination and Roman Historiography* (Diss. Exeter).
- Nickau, K. 2003. "*Inque deum templis iurabit Roma per umbras*. Der Erzähler und die Götter bei Lucan", *Hermes* 131 (4), 488-99.
- Nicolai, R. 1989. "La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo", *MD* 23, 119-134.
- Nisbet, G.M.R. – Hubbard, M. 1970. *A Commentary on Horace. Odes, Book 1* (Oxford).
- Nisbet, G.M.R. – Hubbard, M. 1978. *A Commentary on Horace. Odes, Book 2* (Oxford).

- Nisbet, G.M.R. – Rudd, N. 2004. *A Commentary on Horace, Odes, Book 3* (Oxford).
- Nix, S. 2008. “Caesar as Jupiter in Lucan’s *Bellum Civile*”, *CJ* 103, 281-93.
- Norden, E. 1927 (ed.). *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI* (Stuttgart/Leipzig).
- Norden, E. 1995. *Aus altrömischen Priesterbüchern* (Stuttgart/Leipzig) (ed. orig. Lund 1939).
- O’Gorman, E. 1995. “Shifting Ground. Lucan, Tacitus, and the Landscape of Civil War”, *Hermathena* 159, 117-31.
- O’Hara, J. 1990. *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil’s Aeneid* (Princeton).
- O’Hara, J. 1996. *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay* (Ann Arbor).
- O’Hara, J. 2007. *Inconsistency in Roman Epic* (Cambridge).
- O’Hara, J. 2018. *Vergil, Aeneid Book 8* (Indianapolis).
- O’Higgins, D. 1988. “Lucan as Vates”, *CLAnt* 7, 208-226.
- Oakley, S.P. 1997. *A Commentary on Livy, Books VI-X* (Oxford).
- Ogilvie, R.M. 1965. *A Commentary on Livy Books 1-5* (Oxford).
- Onorato, M. 2008. *Claudio Claudiano, De raptu Proserpinae* (Napoli).
- Panayotakis, C. 2009. “Petronius and the Roman Literary Tradition”, in Prag–Repath 2009, 48-64.
- Pandey, N. 2014. “Dilemma as a Tragic Figure of Thought in Lucan’s *Bellum Civile*”, *ICS* 39, 109-38.
- Pandey, N. 2018. *The Poetics of Power in Augustan Rome. Latin Poetic Responses to Early Imperial Iconography* (Cambridge).
- Papangelis, T.D. – Harrison, S. – Frangoulidis, S. 2013 (ed.). *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations* (Berlin).
- Paratore, E. 1943. “Virgilio georgico e Lucano”, *ASNS* 12 (1/2), 40-69.
- Paschalis, M. et al. 2007 (ed.). *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings* (Groningen).
- Parquali, G. 1920. *Orazio lirico. Studi* (Firenze).
- Patera, M. 2012. “Le corbeau: un signe dans le monde grec”, in Georgoudi–Koch Piettre–Schmidt 2012, 157-75.
- Pease, A. 1920-1923. *M. Tulli Ciceronis De Divinatione Libri Duo* (Urbana).
- Pease, A. 1935. *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus* (Cambridge).

- Peer, A. 2016. *Julius Caesar's Bellum Civile and the Composition of a New Reality* (London).
- Pellacani, D. 2015. *Cicerone. Aratea. Parte I: Proemio e Catalogo delle costellazioni* (Bologna).
- Pellegrino, C. 1980. "Alcune considerazioni critico-filologiche sulla teoria estetica di Eumolpo, *Sat.* c. 118", *BollClass* 1, 145-57.
- Pelling, C. 2011. *Plutarch. Caesar. Translated with Introduction and Commentary* (Oxford).
- Pepe, L. 1958. "Petronio conosce l'epistolario di Plinio", *GIF* 11, 289-94.
- Perkell, C. 1989. *The Poet's Truth. A Study of the Poet in Virgil's Georgics* (Berkeley).
- Perutelli, A. 2000. *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi* (Roma).
- Phillips, D. 1997. "Seeking New Auspices. Interpreting Warfare and Religion in Virgil's *Aeneid*", *Vergilius* 43, 45-55.
- Pillinger, E. 2012. "«And the gods dread to hear another poem»: the repetitive poetics of witchcraft from Virgil to Lucan", *MD* 68 39-79.
- Pinheiro, M.P.F. – Bierl, A. – Beck, R. 2013 (ed.). *Intende, Lector. Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel* (Berlin/Boston).
- Poignault, R. – Dubel, S. 2011 (ed.). *Présence du roman grec et latin* (Clermont-Ferrand).
- Poletti, S. 2014. "Riflettendo sul romanzo latino. A proposito di un recente volume", *Ordia Prima* 13, 201-20.
- Poletti, S. 2015. "A Note on Petron. 122.153", *Mnemosyne* 68, 844-9.
- Poletti, S. 2018. "Iterum Philippi. La 'doppiezza di Filippi' da Virgilio a Lucano", in Finkmann–Behrendt–Walter 2018, 91-120.
- Poletti, S. 2018a. "The flight from Rome in January 49 BCE. Rhetorical Patterns in the Narrative of Lucan and Cassius Dio", *Hermathena* 196-197 [2014].
- Poletti, S. 2020. "Catastrofi annunciate e provvidenza crudele. Dèi, signa e profezie alle soglie della guerra civile", in Esposito 2020a, 27-60.

- Poletti, S. 2022. "From the Rubicon to the Alps", in A. Augoustakis – M. Fucecchi, *Silius Italicus and the Tradition of the Roman Historical Epos* (Leiden) (c.d.p.).
- Poletti, S. 2022a. "Servio fra Virgilio e Lucano. Una relazione intertestuale nell'esegesi antica", in S. Clément-Tarantino *et al.* (ed.), *Poétique(s) des commentaires antiques* (Bruxelles) (c.d.p.).
- Pontiggia, L. 2018. "La folgore di Giove e la teomachia di Capaneo nella *Tebaide* di Stazio", *MD* 80, 165-92.
- Pontiggia, L. 2020. "Struttura e ideologia nella *Farsalia* di Lucano (con alcune speculazioni sul finale)", in Esposito 2020a, 61-90.
- Porte, D. – Néraudau, J.-P. 1988 (ed.). *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae* (Bruxelles).
- Prag, J. – Repath, I. 2009 (ed.). *Petronius. A Handbook* (Chichester).
- Prieur, J. 1968. *La Province Romaine des Alpes Cottiennes* (Villeurbanne).
- Proctor, D. 1971. *Hannibal's March in History* (Oxford).
- Pucci, P. 2018. *The Iliad. The Poem of Zeus* (Berlin/Boston).
- Puccioni, G. 1979. "Nota sul *Bellum Civile* di Petronio (a proposito di un recente libro del Grimal)", *BStudLat* 9, 272-8.
- Quint, D. 1993. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (Princeton).
- Quint, D. 2018. *Virgil's Double Cross. Design and Meaning in the Aeneid* (Princeton).
- Radicke, J. 2004. *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos* (Leiden).
- Ragno, T. 2018. "The Light in Troy (Petr. 89): Imitation of Archaic (and Modern) Tragedy and Discovery of Virgil's New Epic", in Cueva-Schmeling-James-Ní Mheallaigh-Panayotakis-Scipacercola 2018, 3-42.
- Rambaud, M. 1988. "Présages et *procuratio* au livre I de la Pharsale (v. 522-638)", in Porte-Néraudau 1988, 373-86.
- Ratti, S. 2011. "Le monde du *Satyricon* et la maison de Pline le Jeune", *Anabases* 13, 79-94.
- Ratti, S. 2015. "Relire le *Satyricon*. Pline le Jeune et les chrétiens, cibles du roman secret d'un affranchi cultivé", *Anabases* 22, 99-145.

- Rawlings, L. – Bowden, H. 2005 (ed.) *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity* (London).
- Rawlings, L. 2005. “Hannibal and Hercules”, in Rawlings–Bowden 2005, 153–84.
- Reed, J.D. 2011. “The *Bellum Civile* as Roman Epic”, in Asso 2011, 21–31.
- Reitz, C. – Finkmann, S. 2019 (ed.). *Structures of Epic Poetry* (Berlin).
- Reitz, C. 1999. “Zur allegorischen Ortsbeschreibung in Ovids *Metamorphosen*”, *Compar(a)ison* 1, 35–48.
- Reitz, C. 2012. “*Vocem fata sequuntur*. Entscheidungsfindung und epische Konvention in der flavischen Epik”, in Baier 2012, 29–40.
- Reitz, C. 2017. “Is Capaneus an Epicurean? A Case Study in Epic and Philosophy”, in Bessone–Fucecchi 2017, 317–32.
- Reymond, G. – Dugand, J.-E. 1970. *Monaco antique. Essai sur l'histoire ancienne de Monaco depuis des origines ligures jusqu'aux environs de l'an 1000* (Nice).
- Riggsby, A. 2018. “The Politics of Geography”, in Grillo–Krebs 2018, 68–80.
- Rimell, V. 2002. *Petronius and the Anatomy of Fiction* (Cambridge).
- Rimell, V. 2007. “The inward Turn. Writing, Voice and the Imperial Author in Petronius”, in Rimell 2007a, 61–85.
- Rimell, V. 2007a (ed.). *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel* (Eelde).
- Rimell V. 2008. *Martial's Rome. Empire and the Ideology of Epigram* (Cambridge).
- Rimell, V. 2009. “Letting the Page run on. Poetics, Rhetoric, and Noise in the *Satyricon*”, in Prag–Repath 2009, 65–81.
- Rimell, V. 2015. *The Closure of Space in Roman Poetics. Empire's Inward Turn* (Cambridge).
- Ripoll, F. 1998. *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne. Tradition et innovation* (Louvain).
- Ripoll, F. 2002. “Le *Bellum civile* de Pétrone. Une épopée flavienne?”, *REA* 104 (1/2), 163–84.
- Ripoll, F. 2006. “Adaptations latines d'un thème homérique: la théomachie”, *Phoenix* 60 (3/4), 236–58.

- Ripoll, F. 2011. "Encore sur la datation du *Satyricon*", in Poignault-Dubel 2011, 439-58.
- Ripoll, F. 2019. "Le *Bellum civile* de Pétrone. Un exemple de 'sublime raté'?", *Cahiers des études anciennes* 56, 129-157.
- Roberts, D. – Dunn, M. – Fowler, D. 1997 (ed.). *Classical closure: reading the end in Greek and Latin literature* (Princeton).
- Roche, P. 2005. "Righting the Reader. Conflagration and Civil War in Lucan's *De Bello Civili*", *Scholια* 14 (1), 52-71.
- Roche, P. 2009. *Lucan. De Bello Civili Book I* (Oxford).
- Roche, P. 2019. *Lucan. De Bello Civili. Book VII* (Cambridge).
- Rogerson, A. 2017. *Virgil's Ascanius. Imagining the Future in the Aeneid* (Cambridge).
- Romano Martín, S. 2009. *El tópico grecolatino del concilio de los dioses* (Hildesheim).
- Rondholz, A. 2009. "Crossing the Rubicon. A Historiographical Study", *Mnemosyne* 62 (3), 432-50.
- Rosati, G. 2001. "Mito e potere nell'epica di Ovidio", *MD* 46, 39-61.
- Rosati, G. 2009. *Ovidio. Metamorfosi. Libri V-VI*, trad. di G. Chiarini, comm. di G. R. (Milano).
- Rosati, G. 2017. "*Crudelitas versa... in voluptatem*. Piacere del male e potere nella letteratura latina", in Amalfitano 2017, 53-70.
- Rosati, G. 2017a. "Euander's Curse and the 'Long Death' of Mezentius (Verg. *Aen.* 8.483-488, 10.845-850)", *HSCPb* 109, 377-82.
- Rose, K.F.C. 1966. "The Petronian Inquisition. An Auto-Da-Fé", *Arion* 5 (3), 275-301.
- Rose, K.F.C. 1966a. "Problems of Chronology in Lucan's Career", *TAPhA* 97, 379-96.
- Rose, K.F.C. 1971. *The Date and Author of the Satyricon* (Leiden).
- Roth, U. 2017. "Liberating the *Cena*", *CQ* 66 (2), 614-34.
- Rudich, V. 1997. *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization* (London).
- Rudoni, E.R. 2014. "Two intertextual notes on Petronius' *Bellum Civile*", *MD* 73 (2), 191-6.
- Ruffell, I. 2012. *Aeschylus. Prometheus Bound* (London).

- Rutz, W. 1970 (ed.). *Lucan* (Darmstadt).
- Sacerdoti, A. 2019. Tremefacta quies: *spazi di transito nella Tebaide di Stazio e nei Punica di Silio Italico* (Napoli).
- Salanitro, M. 2007. "Petronio e Marziale", *Maia* 59 (2), 309-14.
- Salzman, M. 1998. "Deification in the *Fasti* and the *Metamorphoses*", in Deroux 1998, 313-46.
- Sanford, E. 1931. "Lucan and His Roman Critics", *CPb* 26 (6), 233-57.
- Sannicandro, L. 2010. *I personaggi femminili del Bellum civile di Lucano* (Rahden; Westf.).
- Santangelo, F. 2007. *Sulla, the Elites and the Empire. A Study of Roman Policies in Italy and the Greek East* (Leiden).
- Santangelo, F. 2013. *Divination, Prediction and the End of the Roman Republic* (Cambridge).
- Santangelo, F. 2015. "Testing boundaries. Divination and Prophecy in Lucan", *G&R* 62 (2), 177-88.
- Santini, C. – Zurli, L. 1996 (ed.). *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe* (Napoli).
- Sauvage, A. 1975. *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval – les oiseaux* (Brussels).
- Sbordone, F. 1984. "Campi Flegrei", in Della Corte 1984-1991, vol. 1, 644-645.
- Scappaticcio, M.C. 2020 (ed.). *Seneca the Elder and His Rediscovered Historiae ab initio bellorum civilium. New Perspectives on Early-Imperial Roman Historiography* (Berlin/Boston).
- Schaffenrath, F. 2010 (ed.). *Silius Italicus. Akten der Innsbrucker Tagung vom 19. – 21. Juni 2008* (Frankfurt am Main).
- Schetter, W. 1960. *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius* (Wiesbaden).
- Schierl, P. 2006. *Die Tragödien des Pacuvius* (Berlin).
- Schiesaro, A. 1993. Recensione a O'Hara 1990, *CPb* 88, 258-65.
- Schiesaro, A. 1997. "The Boundaries of Knowledge in Virgil's *Georgics*", in Habinek–Schiesaro 1997, 63-89.
- Schiesaro, A. 1997a. "Passion, reason and knowledge in Seneca's tragedies", in Braund–Gill 1997, 89-111.

- Schiesaro, A. 2003. *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama* (Cambridge).
- Schmidt, E.A. 2001. "Das Selbstverständnis spätrepublikanischer und früh-augusteischer Dichter in ihrer Beziehung zu griechischer und früh-römischer Dichtung", in Schwindt-Schmidt 2001, 97-142.
- Schmitz, C. 1993. *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas* (Berlin).
- Schmitz, C. – Jöne, A. – Kortmann, J. 2017 (ed.). *Anfänge und Enden. Narrative und Potentiale des antiken und nachantiken Epos* (Heidelberg).
- Schmitzer, U. 1990. *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch* (Stuttgart).
- Schneider, C. – Urlacher, C. 2004. "Rationnel et irrationnel dans le Sepulcrum incantatum du pseudo-Quintilien. Les enjeux d'une dialectique", in Mudry *et al.* 2004, 99-113.
- Schrader, J.G. 1776. *Emendationum liber* (Leeuwarden).
- Schrempf, O. 1964. *Prophezeiung und Rückschau in Lucans Bellum civile* (Winterthur).
- Schröder, B.-J. – Schröder, J.-P. 2003 (ed.). *Studium declamatorium. Festschrift für Joachim Dingel zum 65. Geburtstag* (Berlin/München).
- Schubert, W. 1984. *Jupiter in den Epen der Flaviozeit* (Frankfurt am Main).
- Schubert, W. 1991. "Zur Sage von Hercules und Cacus bei Vergil (*Aen.* 8, 184-279) und Ovid (*Fast.* 1, 543-586)", *Journal of Ancient Civilizations* 6, 37-60.
- Schubert, W. 2010. "Silius Italicus – ein Dichter zwischen Klassizismus und Modernität?", in Schaffenrath 2010, 15-28.
- Schultz, C. 2014. *A Commentary on Cicero, De Divinatione I* (Ann Arbor).
- Schwindt, J.P. – Schmidt, E.A. 2001 (ed.). *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine* (Genève).
- Seel, O. 1960. "Trogus, Caesar und Livius bei Polyainos", *RhM* 103 (3), 230-71.
- Seelentag, S. 2012. *Der pseudovergilische Culex: Text-Übersetzung-Kommentar* (Wiesbaden).
- Segal, C. 2001. "Jupiter in Ovid's Metamorphoses", *Arion* 9 (1), 78-99.
- Seitz, K. 1965. "Der pathetische Erzählstil Lucans", *Hermes* 93 (2), 204-32.

- Setaioli, A. 1975. "Un influsso ciceroniano in Virgilio", *SIFC* 47 (1/2), 5-26.
- Setaioli, A. 2005. "Le fragment II Soubiran du *De consulatu* de Cicéron, le *De divinatione* et leur lecture par Virgile", in Kany-Turpin 2005, 241-63.
- Setaioli, A. 2011. *Arbitri Nugae. Petronius' Short Poems in the Satyrical* (Frankfurt am Main).
- Setaioli, A. 2014. "Poems in Petronius' *Satyrical*", in Byrne-Cueva-Alvares 2014, 371-83.
- Simons, R. 2009. "Der verräterische Gott. Laokoon in der lateinischen Literatur der Kaiserzeit und Spätantike", in Gall-Wolkenhauer 2009, 104-127.
- Sklenář, R. 2003. *The Taste for Nothingness. A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile* (Ann Arbor).
- Skutsch, O. 1968. *Studia Enniana* (London).
- Skutsch, O. 1985. *The Annals of Quintus Ennius* (Oxford).
- Slater, N.W. 1990. *Reading Petronius* (Baltimore).
- Slater, N.W. 2012. "Eumolpus Poeta at Work. Rehearsed Spontaneity in the *Satyricon*", in Minchin 2012, 245-64.
- Smith, R. 1994. "Epic Recall and the Finale of Ovid's *Metamorphoses*", *MH* 51 (1), 45-53.
- Smith, S.D. 2014. *Man and Animal in Severan Rome. The Literary Imagination of Claudius Aelianus* (Cambridge).
- Smolenaars, J.J.L. 1994. *Statius Thebaid VII. A Commentary* (Leiden).
- Snijder, H. 1968. *P. Papinius Statius, Thebaid. A Commentary on Book III* (Amsterdam).
- Sochatoff, A. 1962. "The Purpose of Petronius' *Bellum Civile*", *TAPhA* 93, 449-58.
- Solodow, J.B. 1988. *The World of Ovid's Metamorphoses* (Chapel Hill).
- Sommariva, G. 2004. *Petronio nell'Anthologia Latina. Parte prima. I carmi parodici della poesia didascalica* (La Spezia).
- Sommariva, G. 2010. *Petronio nell'Anthologia Latina. Parte seconda. I carmi su temi diatribici ed etici* (Sarzana).
- Sommerstein, A.H. 2008. *Aeschylus, III. Fragments* (Cambridge, MA).
- Soubiran, J. 1972. *Cicéron. Aratea. Fragments poétiques* (Paris).

- Soubiran, J. 1987. "Sur la composition des deux *Bellum civile*. Lucain (I) et Pétrone", *Pallas* 33, 55-64.
- Soubiran, J. 2007. "Pétrone, Sat. CXIX, 9-12. Note critique et exégétique", *Pallas* 75, 77-88.
- Soverini, P. 1985. "Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio", *ANRW* II.32.3, 1706-79.
- Spaltenstein, F. 1986-1990. *Commentaire des Punica de Silius Italicus, I. Livres 1 à 8; II. Livres 9 à 17* (Genève).
- Spencer, D. 2001. "Propertius, Hercules, and the dynamics of Roman mythic space in Elegy 4.9", *Arethusa* 34 (3), 259-84.
- Stafford, E. 2012. *Herakles* (London).
- Stahl, H.-P. 1998 (ed.). *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context* (London).
- Stärk, E. 1995. *Kampanien als geistige Landschaft. Interpretationen zum antiken Bild des Golfs von Neapel* (München).
- Starnone, V. 2015. "Feritas in urbe. Marziale di fronte all'irriducibile potenza della natura", *Maia* 67 (1), 99-123.
- Stocks, C. 2014. *The Roman Hannibal: Remembering the Enemy in Silius Italicus' Punica* (Liverpool).
- Stover, T. 2012. *Epic and Empire in Vespasianic Rome. A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica* (Oxford).
- Strauss Clay, J. 2011. "Divine apparatus", in Finkelberg 2011, I.213-214.
- Sullivan, J.P. 1968. *The Satyricon of Petronius. A Literary Study* (London).
- Sullivan, J.P. 1968a. "Petronius, Seneca and Lucan. A Neronian Literary Feud?", *TAPhA* 99, 453-67 (rist. in Byrne-Cueva-Alvares 2006, 302-16).
- Sullivan, J.P. 1982. "Petronius' *Bellum civile* and Lucan's *Pharsalia*, a political reconsideration", in Croisille-Fauchère 1982, 151-5.
- Sullivan, J.P. 1985. "Petronius' *Satyricon* and its Neronian Context", *ANRW* 2/32.3, 1666-86.
- Sullivan, J.P. 1991. *Martial: The Unexpected Classic* (Oxford).
- Sullivan, J.P. 1996. "Form Opposed. Elegy, Epigram, Satire", in Boyle 1996, 143-61.
- Taisne, A.-M. 1994. *L'esthétique de Stace. La peinture des correspondances* (Paris).

- Tandoi, V. 1992. "Un passo del *Bellum civile* sui lussi romani", in *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, a c. di E. Consolino et alii, vol. 1, 586-605 (= *RFIC*, 95 [1967], 268-94).
- Tarrant, R. 2002. "Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence", *Arethusa* 35 (3), 349-60.
- Tarrant, R. 2012. *Virgil. Aeneid Book XII* (Cambridge).
- Tesoriero, C. 2004. "The Middle in Lucan", in Kyriakidis–De Martino 2004, 183-215.
- Tesoriero, C. 2010 (ed.). *Lucan* (Oxford).
- Thibodeau, P. 2011. *Playing the Farmer. Representations of Rural Life in Vergil's Georgics* (Berkeley).
- Thierfelder, A. 1970. "Der Dichter Lucan", in Rutz 1970, 50-69 (= *Archiv für Kulturgeschichte* 25 [1935], 1-20).
- Thomas, R. 1988. *Virgil. Georgics* (Cambridge).
- Thomas, R. 2011. *Horace: Odes Book IV and Carmen Saeculare* (Cambridge).
- Thome, G. 1993. *Vorstellungen vom Bösen in der lateinischen Literatur. Begriffe, Motive, Gestalten* (Stuttgart).
- Thompson, D.W. 1936. *A Glossary of Greek Birds* (London/Oxford).
- Timpanaro, S. 1988. *Marco Tullio Cicerone. Della divinazione* (Milano).
- Tipping, B. 2010. *Exemplary Epic. Silius Italicus' Punica* (Oxford).
- Tissol, G. 1997. *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses* (Princeton).
- Töchterle, K. 1994. *Lucius Annaeus Seneca, Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung* (Heidelberg).
- Tosi, R. 2018. *Dizionario delle sentenze latine e greche* (Milano).
- Toynbee, J.M.C. 1973. *Animals in Roman Life and Art* (London).
- Tucker, R.A. 1988. "What Actually Happened at the Rubicon?", *Historia* 37 (2), 245-48.
- Urban, D. 2005. *Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen* (Frankfurt am Main).
- Urso, G. 2000 (ed.). *L'ultimo Cesare* (Roma).
- Ussani, V. 1905. "Questioni petroniane", *SIFC* 13, 1-51.
- Van Dam, H.-J. 1984. *P. Papinius Statius Silvae Book II. A Commentary* (Leiden).

- Van Noorden, H. 2015. *Playing Hesiod. The 'Myth of the Races' in Classical Antiquity* (Cambridge).
- Vannini, G. 2007. *Petronius 1975-2005. Bilancio critico e nuove proposte* (Göttingen).
- Venini, P. 1968. "A proposito di alcuni recenti studi sulla composizione della Tebaide staziana", *Athenaeum* 56, 131-8.
- Vessey, D. 1973. *Statius and the Thebaid* (Cambridge).
- Vessey, D. 1991-1993. "Thoughts on the Ancient Novel or What Ancients? What Novels?", *BICS* 38, 144-61.
- Vian, F. 1952. "La Guerre des Géants devant les penseurs de l'antiquité", *REG* 65, 1-39.
- Vinchesi, M.A. 2001. *Silio Italico, Le guerre puniche* (Milano).
- Vinchesi, M. A. 2007. "Laocoonte in Petronio", in Bejor 2007, 23-43.
- Vinchesi, M.A. 2014. *Calpurnii Siculi Eclogae* (Firenze).
- Volk, K. 2009. *Manilius and his Intellectual Background* (Oxford).
- Volk, K. 2013. "The genre of Cicero's *De consulatu suo*", in Papangelis-Harrison-Frangoulidis 2013, 93-112.
- Volk, K. 2017. "Signs, Seers and Senators. Divinatory Expertise in Cicero and Nigidius Figulus", in König-Woolf 2017, 329-47.
- Völker, T. – Rohmann, D. 2011. "*Praenomen Petronii*: The Date and Author of the *Satyricon* Reconsidered", *CQ* 61 (2), 660-76.
- Walde, C. 2003. "Le Partisan du mauvais goût? Anti-Kritisches zur Lucan-Forschung", in Schröder-Schröder 2003, 127-52.
- Walde, C. 2005 (ed.). *Lucan im 21. Jahrhundert* (München).
- Walde, C. 2010. "Lucan (Marcus Annaeus Lucanus), *Bellum Civile*. A. Leben und Werk, B. Rezeption und Transformation", in Walde 2010a, 441-64.
- Walde, C. 2010a (ed.). *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturbistorisches Werklexikon. Der Neue Pauly. Supplemente Band 7* (Stuttgart).
- Walde, C. 2012. "Fortuna bei Lucan. Vor- und Nachgedanken", in Baier 2012, 57-74.
- Walde, C. 2017. "*Tu ne quaesieris scire nefas quem finem... di dederunt...* Reflexionen zur Debatte um das Ende von Lucans *Bellum Civile*", in Schmitz-Jöne-Kortmann 2017, 169-98.

- Walsh, P.G. 1968. "Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *De bello civili*", *CPh* 63, 208-12.
- Walsh, P.G. 1970. *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius* (Cambridge).
- Walter, A. 2013. "Beginning at the End. Silius Italicus and the Desolation of Thebes", in Manuwald–Voigt 2013, 311-26.
- Wardle, D. 1997. "'The Sainted Julius'. Valerius Maximus and the Dictator", *CP* 92 (4), 323-45.
- Wardle, D. 1998. *Valerius Maximus. Memorable Deeds and Sayings. Book I* (Oxford).
- Wardle, D. 2006. *Cicero on divination. De divinatione, book 1* (Oxford).
- Wardle, D. 2009. "Caesar and Religion", in Griffin 2009, 100-11.
- Wardle, D. 2019. "Suetonius on the Civil Wars of the Late Republic", in Lange–Vervaeke 2019, 376-410.
- Watkins, S. 2012. *Lucan 'transforms' Ovid. Intertextual Studies in the Bellum Civile and the Metamorphoses* (Diss. Florida State University).
- Watt, W.S. 1986. "Notes on Petronius", *C&M* 37, 173-84.
- Watt, W.S. 1994. "Petroniana", *Phoenix* 48, 254-6.
- West, M.L. 1979. "The Prometheus Trilogy", *The Journal of Hellenic Studies* 99, 130-48.
- West, M.L. 1997. *The East Face of Helicon* (Oxford).
- Westerburg, E. 1883. "Petron und Lucan", *RAM* 38, 92-6.
- Westall R. 2017. *Caesar's Civil War. Historical Reality and Fabrication* (Leiden).
- Wheeler, S. 1995. "The Underworld Opening of Claudian's *De Raptu Proserpinae*", *TAPhA* 125, 113-34.
- Wheeler, S. 2002. "Lucan's Reception of Ovid's *Metamorphoses*", *Arethusa* 35 (3), 361-80.
- Wheeler, S. 2000. *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses* (Tübingen).
- Whitby, M. – Hardie, P. – Whitby, M. 1987. *Homo viator. Classical essays for John Bramble* (Bristol).
- Whitton, C. 2019. *The Arts of Imitation in Latin Prose: Pliny's Epistles / Quintilian in Brief* (Cambridge).
- Wick, C. 2004, *Lucan. Bellum civile. Liber IX* (München/Leipzig).

- Wickham, H.L. – Cramer, J.A. 1828. *A Dissertation on the Passage of Hannibal Over the Alps* (London).
- Wiener, C. 2006. *Stoische Doktrin in römischer Belletristik. Das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans Pharsalia* (Leipzig).
- Wiener, C. 2010. “Stoische Erneuerung der epischen Tradition - Der Bürgerkrieg als Schicksal und die Entscheidungsfreiheit zum Verbrechen”, in Hömke–Reitz 2010, 155-74.
- Wilkinson, L. 1946-7. “Satyricon 118”, *PCPhS* 179, 6.
- Wilkinson, L. 1969. *The Georgics of Virgil. A Critical Survey* (Cambridge).
- Wilson, M. 2013. “The Flavian *Punica*?”, in Manuwald–Voigt 2013, 13-28.
- Winterbottom, M. 1972. “Six Conjectures”, *CR* 22 (1), 11-2.
- Wistrand, E. 1988. “Five Critical Notes”, *BICS Supp.* 51, 162-5.
- Woodman, A.J. 1983. *Velleius Paterculus. The Caesarian and Augustan Narrative (2.41-93)* (Cambridge).
- Woodman, A.J. 2012. *From Poetry to History. Selected Papers* (Oxford).
- Yeh, W.-J. 2007. *Structures métriques des poésies de Pétrone. Pour quelle art poétique?* (Louvain).
- Zeitlin, F. 1965. “An Analysis of *Aeneid* XII 176-211. The Differences between the Oaths of Aeneas and Latinus”, *AJPh* 86 (4), 337-62.
- Zeitlin, F. 1971. “*Romannus Petronius*. A study of the *Troiae Halosis* and the *Bellum Civile*”, *Latomus* 30, 56-82.
- Zeitlin, F. 1999. “Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity”, in Harrison 1999, 1-49 (= *TAPhA* 102 [1971], 631-84).
- Ziogas, I. 2013. *Ovid and Hesiod. The Metamorphosis of the Catalogue of Women* (Cambridge).
- Zissos, A. 2019. “Closure and Segmentation: Endings, Medial Proems, Book Divisions”, in Reitz–Finkmann 2019, 1.531-564.

INDICE DEI PASSI CITATI

Aelianus

De natura animalium

10, 14 253n.
12, 4 253n.

Aeschylus

Agamemnon

1188-1189 99n.

Choepbori

577-578 99n.

Eumenides

183-184 99n.

264-267 99n.

302 99n.

305 99n.

Prometheus liberatus 306-307n.

Prometheus vinctus

248-252 307

Septem contra Thebas

587 102n.

Ammianus Marcellinus

14, 1, 2 99n.

27, 11, 2 182n.

Anthologia Latina

397 (SB) 82n.

398, 1 (SB) 94n.

411 (SB) 82n.

871, 3-4 (R) 150n.

Antoninus Liberalis

28, 3 253n.

Appianus

Bella civilia

1, 61 268n.

1, 75 268n.

2, 16 60n.

2, 35 262-263n.

2, 36 66n.

4, 4 55n.

4, 14 55n.

Apuleius

Metamorphoses

11, 19 3

Aratus

Phaenomena

100-136 191

133 191-192n.

Aristophanes

Aves

516 252

Ausonius

Griphus ternarii numeri

15 252n.

Avienus

Phaenomena

286 182n.

Caesar

De bello civili 242-243

De bello Gallico

1, 40, 5 259n.

7, 8, 2 237n.

- | | | | |
|------------------------------------|------------------|--------------------------------------|----------------|
| 7, 56, 3 | 235n. | 2, 49ss. | 53 |
| <i>Iter</i> | 282n. | 2, 54 | 54, 61n., 74n. |
| <i>Laudes Herculis</i> | 282n. | 2, 82 | 251n., 258n. |
| <i>Oedipus</i> | 282n. | <i>De expeditione Britannica</i> (?) | 259n. |
| | | <i>De haruspicum responso</i> | |
| Calpurnius Siculus | | 46 | 210n. |
| 1, 33-88 | 89n. | <i>De legibus</i> | |
| 1, 42-59 | 194 | 1, 1-5 | 267-269 |
| 1, 46-50 | 89n., 198 | <i>De natura deorum</i> | |
| 1, 82-83 | 51n. | 2, 66 | 144n. |
| 1, 84-85 | 148n. | 3, 14 | 61n., 74n. |
| | | 3, 47 | 252n. |
| Carmen Arvale | | <i>De provinciis consularibus</i> | |
| 2-3 | 103 | 32-33 | 259n. |
| | | <i>In Catilinam</i> | |
| Carmina Latina Epigraphica | | 3, 18-21 | 53n. |
| 255, 3 | 151-152n. | 3, 19 | 62n. |
| | | <i>Marius</i> (Courtney) | |
| Catullus | | fr. 16-17 | 267-269 |
| 64, 399 | 222 | fr. 17 | 253n. |
| 105 | 238n. | fr. 17, 12 | 259n. |
| | | fr. 17, 13 | 258n. |
| Cicero | | <i>Pro Sulla</i> | |
| <i>Ad Atticum</i> | | 91 | 182n. |
| 7, 11, 1 | 272n. | <i>Tusculanae disputationes</i> | |
| <i>Aratea</i> (Soubiran) | | 1, 30, 73 | 253n. |
| 16-19 | 191 | | |
| <i>De consulatu suo</i> (Courtney) | | Ciris | |
| fr. 10 | X, 51-54, 61, 74 | 32 | 298n. |
| <i>De divinatione</i> | | | |
| 1, 12 | 251n., 252n. | Claudianus | |
| 1, 17 | 51-54 | <i>De raptu Proserpinae</i> | 169n. |
| 1, 49 | 284-288 | 1, 55-62 | 143n. |
| 1, 101 | 257n. | 1, 79-83 | 178n. |
| 1, 106 | 253n., 268-269 | 1, 89-120 | 119-120 |
| 1, 119 | 61 | 1, 94-96 | 120 |
| 2, 12-26 | 61n. | 1, 121 | 120n. |
| 2, 25 | 62n. | 2, 172-187 | 115n. |
| 2, 46 | 53 | 2, 228-232 | 120n. |

In Rufinum

1, 77-79 99n.

1, 356-359 141n.

2, 206 103n.

Paneg. dictus Honorio cos. IV

537-542 260n.

Cornelius Nepos*Hannibal*

3, 4 245n.

Curtius Rufus

7, 8, 25 182n.

10, 1, 17 282n.

10, 8, 14 210n.

Cypria

fr. 1 (West) 148, 157

Dio Cassius

37, 52, 2 283

40, 58 221n.

41, 7-9 231n.

41, 13 221n.

41, 14 66n.

44, 18, 3 60n.

45, 4, 4 261n.

45, 17 55n.

55, 1, 3 263n.

Dracontius*Orestis tragoedia*

524 111n.

Romulea

8, 469 252n.

Ennius*Annales* (Sk.)

220-221 142n., 204n.

220-226

200n.

225-226

205n., 208n.

499

150n.

550

150n.

563

150n.

Euripides*Alceste*

843-845 99n.

Florus*Epitoma de Tito Livio*

1, 45, 22 237n.

1, 47, 6 149n.

2, 13, 2 221

4, 2, 95 222

Fronto*Epistulae*

4, 154 182n.

Furius Bibaculus (Courtney)*Annales belli Gallici* 259n.

fr. 15 237n.

Germanicus*Phaenomena*

98-123 191

100 191n.

122-123 195

137 192n.

Grattius

99 3

Hesiodus*Opera et Dies*

42-105 306n.

106-201 191

198	195	1, 2	51n.
<i>Theogonia</i>		1, 2, 1	103
507-616	306n.	1, 2, 37	103
530	306	1, 12, 47	77n.
681-683	164n.	1, 12, 59-60	125n.
845-850	116n.	1, 34, 12-15	149n.
850-853	164n.	1, 34, 14-16	181n.
		2, 1, 6-8	35-36n., 238
		2, 1, 29-32	102n.
		2, 17, 24-25	182n.
[Hesiodus]		3, 1, 3	3
<i>Scutum Herculis</i>		3, 3, 49-52	164n.
248-257	99	3, 4	300n.
264-269	241n.	3, 4, 49-50	125n.
		3, 27, 11	252n.
Hieronymus		4, 2, 5-8	235-236
<i>In Eph.</i>		4, 14, 11-12	240
1, 1	2	<i>De arte poetica</i>	
		217-219	237n.
Homerus		296-297	136n.
<i>Ilias</i>		472-473	135
4, 442-444	196n., 201n.	<i>Epistulae</i>	
5, 289	99n.	1, 18, 82-83	140n.
8, 133-144	119n.	<i>Epodi</i>	
12, 200-207	269n.	16, 1-2	149
13, 17-19	115n.	<i>Saturae</i>	
15, 158-219	116-120	1, 10, 36-37	237n.
15, 182-183	116	2, 5, 40-41	237n., 244n.
16, 431-461	62-63	2, 8, 61-63	181n.
20, 54-66	164n.		
20, 56-61	116-120	Hyginus	
20, 61-65	164-165n., 241	<i>Fabulae</i>	
<i>Odyssea</i>		135	247-248n.
11, 96	99n.	136, 3	86n.
15, 525-526	252, 254		
		Hymni Homerici	
Horatius		<i>Ad Cererem</i>	
<i>Carmen saeculare</i>		16	115n.
57-60	192n.		
<i>Carmina</i>			

<i>Iliou Persis</i>		5, 52, 1	140n.
Arg, 1-2 (West)	248n.	7, 26, 3-4	251-252n., 255-256
Iordanes		10, 40, 13-14	252n., 255-256
<i>Getica</i>		21, 21, 9	283n.
43	36n.	21, 22, 5-23, 1	283-288
		21, 29, 7-30, 11	227, 272-273
Isidorus		21, 31, 12	235n.
<i>Origines</i>		21, 32, 7	239n.
8, 7, 10	2, 36	21, 35, 4-36, 8	239n.
		21, 35, 6-9	228
Iulius Obsequens		21, 37, 2-6	270
58	252n.	42, 5, 11	210n.
68	55n.		
Iustinus		[Longinus]	
17, 1, 4	86n.	<i>De sublimitate</i>	
		9, 5-7	241n.
Iuvenalis		Lucanus	
10, 166-167	226n., 244n.	<i>Pharsalia</i>	
12, 23-24	289	1, 1	72
14, 91	259n.	1, 2	133n.
		1, 8	132-133
Lactantius Placidus		1, 33-38	303
<i>In Statii Thebaida</i>		1, 33-66	17n., 67n.
8, 36	119n.	1, 37	133n.
		1, 37-38	209
Livius		1, 39	99n.
<i>Praefatio</i>	156n.	1, 45-47	200
<i>Praefatio</i> 4	149n.	1, 56-58	200
1, 7, 4-7	276n.	1, 63-66	136n.
1, 31	257n.	1, 66	26-27
1, 34, 8	253n.	1, 67	156n.
1, 39, 1-3	258	1, 68	35n., 136n.
2, 7	257n.	1, 70-72	150n.
3, 11, 12	140n.	1, 71	69n., 181
4, 3, 8	140n.	1, 72-81	200, 303
4, 13, 2	2	1, 76	156n.
5, 32	257n.	1, 81-84	150

1, 98	156n.	1, 526-532	67n., 77n.
1, 109-111	93-94n.	1, 530-532	62n., 115n.
1, 110	37n.	1, 540-544	67n., 85n.
1, 128	129, 221	1, 545-547	125n.
1, 155	190	1, 549-552	67n.
1, 158-182	155-156	1, 569-570	257n.
1, 160	37n.	1, 572-574	105, 175
1, 183	158-159, 244n., 273n.	1, 584-638	70n.
1, 183-184	156n.	1, 600	70n.
1, 183-185	234, 241	1, 617	69n.
1, 185-192	68, 175, 262-264, 285	1, 626	70n.
1, 192-194	265n.	1, 630	70n.
1, 195-198	73n.	1, 632-633	73n.
1, 195-203	279n., 291-292	1, 634-635	70n.
1, 204	238n., 264n.	1, 644-645	70-71n.
1, 204-205	235n., 241n., 262n.	1, 649-650	69n., 70n.
1, 205-212	271-274	1, 663	71n.
1, 207	273n.	1, 666-668	71n.
1, 212	273n.	1, 666-672	209
1, 213-222	235	1, 667	70n., 133n.
1, 224	292	1, 668-670	70, 197
1, 226	263n.	1, 678	92
1, 228-229	265-266n.	1, 678-694	71-72, 89-93
1, 235	260n.	1, 679-680	71n.
1, 304-305	272n.	1, 679-682	90
1, 313	221n.	1, 681	92
1, 405-408	244n.	1, 691-692	71n., 76n.
1, 462-465	74n.	1, 692-694	90n.
1, 466-522	231n.	1, 694	71n., 92
1, 469-472	229	2, 1	69n.
1, 473-475	230n.	2, 1-4	78-81
1, 501-502	233n.	2, 1-15	73-74
1, 521-522	220	2, 4-6	73n.
1, 522-525	69n.	2, 7-13	74
1, 522-2, 19	X, 50-52, 54, 66-87, 248	2, 14-17	69-70n.
		2, 68	110n.
		2, 72	110n.
		2, 126-129	76n.
		2, 221	109-110n.

2, 223-224	110	6, 742-743	143n., 164n.
2, 230	110n.	6, 787	110n.
2, 234-325	74n.	6, 791-792	76n.
2, 535-536	229n.	6, 793	198n.
2, 576-595	220n.	6, 793-799	109n.
2, 708	220n.	6, 799-800	93n., 109
2, 725-730	220n.	6, 801-802	76n., 108n.
3, 14-19	93n., 109	6, 805-811	108n.
3, 312-320	304	6, 810-811	76n.
3, 399-449	189	6, 817-818	38n.
3, 728-730	292n.	7, 1-6	76, 86n.
4	210	7, 144-150	304
4, 103-109	239n.	7, 151-152	76, 83-84
4, 189-191	210n.	7, 151-213	76
4, 190	175	7, 168-171	105
4, 663-665	276	7, 179-180	38
5, 30	38n., 232n.	7, 185-187	76n.
5, 206-208	76n.	7, 379	92n.
5, 297-299	210-212	7, 423-424	38n., 94n.
5, 299	139, 206, 210n., 211	7, 445-455	74-76, 126-127
5, 476-721	294-296	7, 447-448	86n.
5, 531-559	296	7, 451	75
5, 616-617	294n.	7, 455-459	74-76
5, 620-626	294n.	7, 473	38n., 209n.
6, 467	109	7, 568	105n., 204n.
6, 492-499	176n.	7, 586-596	76n.
6, 507-830	X, 44, 51-52, 105- 109, 134n., 136- 139, 175-177, 187	7, 649-651	202n.
6, 513-515	105n.	7, 851-865	102n.
6, 527-537	109n.	8, 609-610	76n.
6, 550-553	109n.	9, 654-655	239n.
6, 577-588	105n.	9, 655	125n.
6, 587-588	108n.	9, 950-999	130n.
6, 614-617	109	9, 985	Ixn.
6, 627-628	109n.	10, 133-134	38n.
6, 642-643	106n.	10, 313	87n.
6, 718	108	10, 338-341	38n., 222n.
		10, 341-342	76n.
		10, 509	87n.
		10, 528-529	76n.

10, 542-546 39n., 209

Lucilius (Marx)

4-6 157

53 157

Lucretius

1, 38-39 203n.

1, 178-179 102n.

1, 335 132n.

1, 341 132n.

1, 722-725 125n.

2, 214-215 128n.

2, 654 102n.

2, 1101 125n.

4, 754 132n.

5, 1218-1221 127-128

6, 340-342 230n.

6, 852 85n.

Macrobius

Saturnalia

6, 6, 1 241n.

Manilius

1, 417 252n.

1, 782-783 252n.

1, 874-875 55n.

1, 896-926 51n., 55n.

1, 912 149n.

1, 922-924 88-89n., 198

4, 59-62 60n.

4, 659 300n.

5, 51-52 229n.

5, 52 94n.

Martialis

3, 82 215n.

4, 44, 7-8 180

13, 62, 2 215n.

14, 194 36n.

Martianus Capella

1, 78-80 178n.

Menander

Fragmenta (Körte–Thierfelder)

59, 4 263n.

Optatianus

22, 10 241

Ovidius

Amores

3, 8, 35-38 164n.

Epistulae ex Ponto

3, 4, 98-99 86n.

4, 7, 7 293n.

4, 8, 59 301n.

Fasti

1, 249-250 191

1, 543-581 276n.

2, 249 252n.

3, 369 114n.

3, 439 301n.

3, 624-625 291n.

3, 697-710 51n.

3, 701 76n.

3, 707-708 91n.

4, 449 115n.

4, 843 241n.

5, 39-40 163n.

5, 553 35n.

5, 569 104

5, 575 103

6, 138 99n.

Heroides

1, 53-54 102n.

Metamorphoses

1, 1	156n.	4, 451-485	142n.
1, 11		4, 477	202, 208, 211
1, 13-14	156n.	4, 464-511	171-172
1, 86-140	191	4, 472-473	172
1, 127-162	154, 156n.	4, 476-478	119n., 172
1, 129-131	155n.	4, 621-662	239n.
1, 137-140	155n., 163-164	4, 771	204n.
1, 144-148	155n.	5, 155-156	222n.
1, 149-150	155n., 191-192n.	5, 329	252-253n.
1, 149-153	192-193	5, 348	165n.
1, 151-153	163	5, 354-361	164n.
1, 152	301n.	5, 356-359	116n., 164-165
1, 163-261	33, 50-52, 154-	5, 421-424	115n.
	171	6, 696	128
1, 166	156n.	8, 339	128
1, 175-176	167n.	8, 780-822	173-190
1, 182-184	125n.	8, 785-786	174
1, 190-191	155n.	8, 792	174
1, 192-195	165	8, 801-802	204n.
1, 199-206	167, 302	8, 809-813	174n.
1, 243	170	8, 816	174
1, 244-347	293-296	8, 830-832	188
1, 281-282	295	8, 836	188
1, 433	156n.	9, 289-290	140n.
1, 596	125n.	9, 428-438	63
2, 261	116n.	9, 636-637	205n.
2, 301-302	140n.	10, 17-18	143n.
2, 544-545	252n.	10, 19-20	83n.
2, 760-761	180	10, 32-35	143n.
2, 760-832	173-190	11, 630-631	140n.
2, 766-767	174n.	11, 630-632	174n.
2, 775-777	204n.	11, 681-682	205n.
2, 780-782	181	12, 64-65	229n.
2, 782-786	174n.	13, 82-84	232n.
2, 798	174	13, 715	94n.
3, 303	298n.	14, 201	204n.
4, 310	101n.	14, 237-238	111n.
4, 426-427	149n.	14, 813	64
		14, 816-817	114n., 115n.

15, 1-2	148n.	2, 467-468	35n.
15, 92-93	111		
15, 98	111	[Ovidius]	
15, 749	77	<i>Epicedion Drusi</i>	
15, 752-753	72n.	357-358	93n.
15, 758	59n.		
15, 760-761	59n.	Pacuvius	
15, 760-765	57n.	fr. 262 (Schieler)	148n.
15, 760-851	X, 33, 57-73, 80-81, 126, 132, 138, 154-155, 169-170, 203	Petronius	
		1-5	22n.
15, 765-766	70n.	3, 1	22n.
15, 775	70n.	5, 13-14	134n.
15, 777-778	76n.	5, 21-22	236n.
15, 779	70n.	22, 6	2
15, 779-782	57n.	26, 7-79 (<i>Cena</i>)	41n., 110-112
15, 780-782	83n.	43, 3	210n.
15, 782	84	59, 7	111
15, 785	60n., 70n.	80, 5	210n.
15, 789-790	85n.	83, 2	261
15, 791	251	89 (<i>Troiae Halosis</i>)	11, 17-18, 21n., 25, 41n., 129-130, 203n., 206n., 232, 246-249, 286
15, 799-800	60n., 80-84		
15, 807-808	71n.		
15, 807-815	57n.	89, 4	130, 247, 249
15, 807-842	88	89, 11	229n.
15, 810-812	62	89, 11-12	130n., 247
15, 814	64	89, 15-53	246-249
15, 815	65	89, 20-24	130n.
15, 819	59n.	89, 21-22	247
15, 822-828	71n., 91n.	89, 27-28	247n.
15, 823	72n.	89, 51-53	130
15, 823-824	59n., 71n., 88	89, 56	132n.
15, 828	259	89, 57	135n.
15, 841-842	259n.	103, 5	2
15, 869	192	108, 8	2
<i>Tristia</i>		114	12, 41n.
2, 33	125n.	114-115	40, 290
2, 221	148n.	115, 1	135

115, 2	236n.	58-60	132-133, 155n.,
115, 2-4	12n., 41n., 240		212n.
115, 4	206	61-66	82, 108, 156, 190,
115, 6	45n.		220n., 223
115, 18	112	62	105n., 309
116, 1	239-240	64	39n., 222, 243,
116, 9	111-112, 257		256
117, 11	2	65	157n.
118	40, 46-47, 49n.,	65-66	39n.
	216-217	66	133n., 190
118, 1	37n., 136n., 237,	67	106, 115n., 241
	238	67-69	44n.
118, 2	2, 37n.	67-75	180
118, 3	3-4, 136n., 236	67-140	159
118, 5	4-5, 8-10, 26-27,	68	106n.
	36, 238	70	180
118, 6	IX, 1-5, 8-12, 21-	74	180
	26, 30, 34-36,	76	102n., 143-144n.,
	134-136, 184n.,		168
	206, 226, 236-241,	76-77	115n., 178-180
	266-271	77	180
<hr/>		78	139-140, 181-182
119-124, 1 (<i>Bellum civile</i>)		79	151
vv. 1-3	93, 160, 188-189	79-80	151n., 224
1-7	188	79-81	140, 143
1-60	78-79	79-83	110n., 162
1-66	159	80-81	149n.
7	155n.	81	146
20-22	39n.	82	157n.
23	273n.	82-83	134, 140, 145-146,
31-32	188		149, 152, 231n.,
33	215n.		307-308
45-49	156n., 221	84-85	149
47	133n., 273n.	84-86	162
49-52	188n.	87-90	131n.
50-51	152n.	87-93	162-163
53-55	155n.	89	162
54-55	188n., 304	90	152

90-91	117	122-123	128, 215n., 248,
90-93	157n.		259, 266, 298
90-94	155n.	122-125	112-129, 169n.
93	165	124	144n.
94-95	140-141	125	117-118, 126n.
94-99	169	126-127	78-81, 84, 86, 256
96	110-111, 178n., 180n., 222n.	126-141	77-87, 115, 248
		127-129	260-261
96-97	178	127-131	84-86, 100
96-99	100-104	128	261
97	142n., 144n.	129	295
98-99	109-110	130	261
101	115n., 117, 241n.	130-131	261
102	135, 182n.	131	133n., 256
103	143	135-136	124
104	82-84	136	257n.
105	140	139	77n.
105-107	146-147	140	84, 86, 124, 300
105-108	181	141	86, 159
107	152	141-143	264-265
108-109	148-149, 153	142	189-190, 223
109-110	142	143	106, 237n.
110	188	144	234
110-111	114-115	144-146	244-246
111	XIII n.	144-150	44n., 228
111-115	87-98	146	277-279
112	91n.	146-151	269-271
113	87n.	150-151	239n.
114	91n.	151	148
115	91n., 94-98, 199n., 249	152	228, 238-239
		152-155	228
116-117	144	153	238
116-119	92-93	153-155	239, 290
117	92-93n., 109n.	154-156	279
119-120	103, 142, 144, 178, 187	156	125n., 224n.
		156-176	222
120	111, 126n., 142n.	156-184	114n.
121	111, 187	158-159	279n.
122	79, 114, 146n.	159	189, 223

159-162	258, 291n.	204	236n., 273n.
160	291	205	198n., 305, 308
161-162	272	205-206	234n., 272
162	291	205-208	222-223, 273, 297-
163	222n.		309
164	190, 231n.	206	300
165-168	220n.	206-207	300
167	189	206-208	125
168	189, 223	208	297-298n.
168-169	190n.	209	189, 238n., 239,
174	6, 77, 190n.,		273n., 300n.
	224n., 263-264,	209-214	229n.
	279	209-230	45n.
174-175	190n.	209-244	XIIIIn.
177-178	251-257	210	182n., 229n.,
177-182	77-78, 184, 222		231n.
177-184	246-288	210-212	177, 184
179-180	257-260, 269-271	211	239
181-182	260-261	212	230
182	266n.	213-214	229n.
183	249, 256, 265,	214	222n.
	273n., 280	215-216	38n., 110
183-184	241n., 265n.	215-244	231
183-204	222	216-220	232
184	241	216-232	79
189-191	295	217	231n.
189-192	235-236	221	232-233n.
190	86, 229, 241n.	222	133n.
193-195	237	224-225	230n., 232n.
194-195	293	225	38n.
196-198	44n.	226-228	232n.
196-200	292-293	230-232	232n.
200	304n.	233-237	233, 290
201	294n.	237-243	232n.
201-204	293	238	133n., 232
201-206	44n.	238-244	220
202	235	239	293n.
203	306	240-241	125
203-206	238n.	241	293n.

243	133n.	278-279	201n.
244	182n.	278-281	201-202
244-245	152n.	279	239
245	133n.	281	229n.
245-246	45n.	282	135
245-253	85, 191	283-284	190n.
247-248	191n.	283-295	88, 135
249	192n., 194-195	288	203n.
249-257	155	290	86, 190, 203, 224,
249-295	177		309
250	195	292-294	220
250-251	192	292-295	39n., 209
252	195	293	152, 203, 292n.
253	195	294	38n., 209n.
254	241n.	295	6, 17n., 202, 206-
254-263	98, 195-196		212
255-256	142n.		
256	105n.	124, 2	12n., 24n., 135,
257	142		236
258	198, 305	127, 9, 7	260n.
258-260	134	133, 3, 1-4	140n.
258-263	101	133, 3, 6-7	222n.
259-260	100, 135, 168,	139, 2, 5	103n.
	178-179	141, 2	111
264-270	84-85, 98, 198	<i>Fragmenta</i> (Müller)	
264-272	45n.	28, 1	128
266-267	278n.	28, 1-3	128
266-270	184-185	39, 5	180n.190
268	149n.	45, 5	253
269-270	286-287	48, 10	190n.
270	308		
271-277	203-205	Plautus	
271-295	98, 183	<i>Amphitruo</i>	
272	102n., 168, 201n.	39-45	185
272-273	100	<i>Asinaria</i>	
275	178-179	260	252n.
276	195	<i>Trinummus</i>	
277	105n.	1-22	185n.

Plinius maior

<i>Naturalis historia</i>	45n.
2, 28, 98	261n.
2, 157-158	164n.
3, 123	245n.
33, 1	164n.
36, 1-3	164n.

Plinius minor

<i>Epistulae</i>	
6, 20, 19	45n.
8, 1	45

Plutarchus

<i>Alexander</i>	
27, 2-3	256n.
<i>Caesar</i>	
11, 5-6	283n.
32, 6-8	263n.
32, 9	262-267
34	231n., 233n.
63, 1	60n.
69, 4-5	55n.
<i>Cato minor</i>	
42	221n.
49-50	221n.
<i>Marius</i>	
21, 3	102n.
36, 5-6	268n.
<i>Moralia</i>	
16d-e	241n.
<i>Pompeius</i>	
52, 3	221n.
53, 7	118n.
60, 2-4	263n.

Polybius

3, 47, 6-9	285
------------	-----

3, 48, 5-12	227-228
3, 48, 7-9	285n.
3, 54, 1-3	228
3, 55, 9	270

Porphyrius

<i>De abstinencia</i>	
3, 5	253n.

Propertius

2, 34, 61	94n.
3, 13, 60	149n.
4, 1, 105	252n.
4, 6, 67	94n.
4, 7, 8	179n.
4, 9, 1-20	276n.
4, 9, 37	239n.

Prudentius

<i>Contra Symmachum</i>	
2, 567	252n.
<i>Psychomachia</i>	
31	111n.

Quintilianus

<i>Institutio oratoria</i>	
10, 1, 90	36
12, 10, 73	237n.

[Quintilianus]

<i>Declamationes maiores</i>	
10, 1-5	178-179n.

Quintus Smyrnaeus

12, 353-482	248
-------------	-----

Res gestae divi

<i>Augusti</i>	65
----------------	----

Sallustius	1-124	185
<i>Historiarum reliquiae</i> (Maurenbrecher)	49-56	298n.
Fr. 1, 11	210n.	54-59
<i>Oratio Macri (ex hist.)</i> (Kurfess)	95-99	164n.
17	210n.	95-99
	238	165n.
	660-661	83n.
[Sallustius]	673-674	93n.
<i>Epistulae ad Caesarem</i>	723-727	178n.
2, 2, 4	297n.	
<i>Invectiva in M. Tullium Ciceronem</i>		
1, 3	53n.	
Scholia Homerica		
<i>In Iliadem</i>		
1, 5 D	157n.	
20, 56-57 T	241n.	
Seneca philosophus		
<i>Agamemnon</i>		
57-63	150n.	
81-86	197	
86-89	150n.	
519-520	103n.	
<i>Apocolocyntosis</i>		
8-11	158	
<i>De beneficiis</i>		
6, 22	162n.	
6, 31, 6	162n.	
7, 10, 2-4	164n.	
<i>De ira</i>		
2, 35, 4	196-197, 204n.	
<i>Epistulae</i>		
21, 5	27n.	
71, 8	221n.	
90, 25	164n.	
90, 45	164n.	
94, 56-59	164n.	
95, 69	27n.	
<i>Hercules furens</i>	276n.	
	1-124	185
	49-56	298n.
	54-59	164n.
	95-99	196n.
	238	165n.
	660-661	83n.
	673-674	93n.
	723-727	178n.
	<i>Medea</i>	
	28-31	85-86n.
	<i>Naturales quaestiones</i>	
	1, 2, 1	261n.
	2, 32	252n., 255
	3, 7	150n.
	5, 15	164n.
	<i>Oedipus</i>	
	164-165	180
	256	143n.
	579-583	115n.
	586-594	196n.
	868-869	143n.
	<i>Phaedra</i>	
	1141-1143	182n.
	<i>Thyestes</i>	
	1-121	172-173, 197n.
	249-252	196n.
	<i>Troades</i>	
	2	83n.
	101	178n.
	178-180	115n.
	[Seneca]	
	<i>Hercules Oetaeus</i>	
	938	143n.
	1311-1312	196n.
	1995-1996	125n.
	<i>Octavia</i>	
	45n.	
	191	147n.
	952	165n.

Seneca rhetor*Controversiae*1 *pr.* 24 4

1, 3 221n.

Suasoriae

2, 3 162n.

Servius*In Aen.*

1, 35 291n.

1, 382 2, 36

6, 830 244n.

8, 702 97n.

10, 104 158n.

12, 200 114n.

Silius

1-2 217-218

1, 29-33 159-160

1, 424 111n.

2, 165-167 159

2, 237 277

2, 437-707 218

2, 496-506 159, 218

2, 530 142n.

2, 543-544 141n.

3 46n., 48

3, 16-517 44n.

3, 163-213 284-288

3, 217-219 284-285

3, 477-556 218, 227, 288-298

3, 479-484 44n.

3, 491-492 288n.

3, 503-504 44n.

3, 509-510 272n.

3, 535-539 293

3, 557-629 296-298

3, 575-585 160

3, 630-644 270n.

4, 1-3 45n.

4, 4-5 45n.

4, 18-19 45n.

4, 27-31 45n.

4, 166 111n.

5, 75-76 60n.

5, 615-619 164n.

6, 140-293 276n.

7, 50 277n.

8, 204 99n.

8, 624-625 83-84n.

8, 653-655 125n.

9, 1-2 60n.

9, 287-297 45n.

10, 246 111n.

10, 276 111n.

12, 133-157 106n.

12, 574-667 294

13, 385-386 44n.

13, 424-427 44n.

14, 64-69 180n.

15, 432 111n.

17, 236-291 294

Sophocles*Electra*

542-543 99n.

Fragmenta (Radt)

373 248n.

Statius*Silvae*

2, 4, 17 252n.

2, 7, 66 IXn.

3, 3, 8-12 178n.

4, 7, 3 35n.

Thebais

1 184n.

1, 56-59 141n.

1, 93-94	142n.
1, 197-320	159, 161
1, 324-389	289n.
1, 329	102n.
1, 370-375	289n.
1, 557-668	276n.
3, 502-512	251-252
3, 506	252n., 255
3, 509	252n.
3, 661	128n., 215n.
4, 213	141n.
4, 483-487	141n.
7, 6-33	141n.
7, 701-702	260n.
7, 816-817	164n.
8, 1-126	46n., 48, 119-120, 143, 173, 214-215, 218n.
8, 5-6	179n.
8, 21-31	178n.
8, 31-33	164n.
8, 32	116n.
8, 38-39	120n.
8, 65-68	141n.
8, 90-91	83n.
8, 90-93	143n.
10, 632-646	214
10, 830	136n.
10, 913-927	128n.
11, 119-135	127
11, 135-136	86n.
11, 272	56n.
11, 457-464	193
11, 457-496	141n., 214-215
11, 495	195

Svetonius

<i>Divus Augustus</i>	
94, 7	253n.
95, 1	261n.
<i>Divus Claudius</i>	
1	263, 267
<i>Divus Iulius</i>	
7	282-283
32	265, 285
32-33	262-267
56, 5	282n.
56, 7	282n.
59	61n.
77, 3	61n.
81, 4	61n.
<i>Nero</i>	
31	131n.

Tacitus

<i>Annales</i>	45-47
<i>Historiae</i>	
1, 3, 2	69-70n.
2, 78, 2	86n.

Tiberianus

3, 1	164n.
------	-------

Tiberius Claudius Donatus

2, 11	3
1, 35	291n.

Tibullus

2, 5	51n.
2, 5, 74-75	257n.

[Tibullus]

<i>Panegyricus in Messallam</i>	
151-157	239n.

Valerius Flaccus		1, 228	70n.
1, 531-560	73n.	1, 229-233	73n.
3, 226-227	165n.	1, 236	93-94n.
6, 705	111n.	1, 241	70n.
		1, 257-258	70-71n.
Valerius Maximus		1, 257-296	58, 63-65, 73n., 88-89n., 171, 205- 208
1, 7, 2	60n., 61n.		
Varro Atacinus		1, 262	71n.
<i>Bellum Sequanicum</i>	238n., 259n.	1, 276-277	149n.
		1, 279	71n.
Velleius Paterculus		1, 286	58n.
2, 57	60n., 222n.	1, 291-296	193-194
2, 59, 6	261n.	1, 292-293	192
		1, 293-296	197-198, 200-201
Vergilius		1, 294-296	70-71n., 96, 100- 101
<i>Aeneis</i>			
1, 1	293	1, 425	228n.
1, 8-11	73n.	1, 586	114n.
1, 11	132-133	1, 731-732	279n.
1, 33	148n.	2, 41	305n.
1, 34-35	290-291	2, 289-295	129-130
1, 34-158	288-298	2, 294	203, 292n.
1, 36	147	2, 368-369	196n.
1, 37-38	145-146	2, 534	83n.
1, 50	147	2, 589-633	129-130
1, 50-141	166-171	2, 679-684	258
1, 65-75	141n.	2, 679-704	129-130
1, 77	295	2, 689-690	279n.
1, 93	279n.	2, 691	258n.
1, 93-94	291n.	2, 691-694	259n.
1, 118-119	293	2, 692-693	114n.
1, 124-156	X, 119-120n., 138n., 147, 154, 169, 214n.	2, 792-794	115n.
		3, 11	291
		3, 90	114n.
1, 127	168	3, 109	228n.
1, 132-141	147	3, 176-177	279n.
1, 148-153	167, 296, 302	3, 199	128
1, 223	112-113, 146n.	3, 573	180n.

4, 66-68	146	7, 79-80	260
4, 144-151	230n.	7, 98-101	94n.
4, 173-197	173, 230	7, 135-145	114n.
4, 175	230n.	7, 139	279n.
4, 183	135n.	7, 140-141	279n.
4, 188-190	229	7, 141-142	128n.
4, 205-206	279n.	7, 143	115n.
4, 208-210	128n.	7, 258	94n.
4, 227-231	94n.	7, 317	139n.
4, 234	152n.	7, 323-325	172
4, 246-251	239n.	7, 323-622	X, 138-147, 150-
4, 246-253	230n.		151, 171-172, 182-
4, 281-282	230n.		183, 208
4, 458-463	279-280n.	7, 325-326	142, 196n.
5, 215	230n.	7, 327	143
5, 505	231n.	7, 330	140
5, 687-688	279n.	7, 331-332	141n.
5, 693-699	114n.	7, 331-340	202n.
5, 799-815	169	7, 332-333	141n.
6, 42	106n.	7, 335	139n., 201
6, 190	114n.	7, 338-340	141n.
6, 226-228	178n.	7, 342-343	201n.
6, 237	106n., 180n.	7, 428	208
6, 264	143n.	7, 511-512	201n.
6, 266-267	83n.	7, 545	201-202, 211
6, 273-281	196	7, 545-551	205n.
6, 280-281	204n.	7, 550	202-203n.
6, 288	196	7, 557-560	119n., 145n., 172,
6, 413	93n.		205n.
6, 571	142n.	7, 607-622	200-201
6, 572	279n.	7, 620-622	205n., 208
6, 625	135n.	8	274
6, 700-702	115n.	8, 102-584	274-281
6, 777-778	199	8, 137	239n.
6, 783	152n.	8, 184-305	274-277
6, 801-803	305	8, 241-246	164n., 298n.
6, 826-831	243-246	8, 271-272	275n.
6, 826-835	106	8, 391-392	128n.
7, 45	136n.	8, 520	114n.

8, 523	278n.	10, 112	149n.
8, 524-529	275n.	10, 113-115	115n.
8, 530-531	278n.	10, 270-271	258n.
8, 534	278n.	10, 349	111n.
8, 541-543	277n.	10, 470-471	63n.
8, 542	275n.	10, 667-668	279n.
8, 572-573	279n.	10, 727-728	101
8, 617-731	65n.	10, 761	142n.
8, 680-681	258n.	10, 849-852	291
8, 681	77	10, 113-115	115n.
8, 698-705	95-98, 199-200	10, 270-271	258n.
8, 699	169	10, 349	111n.
8, 700	96	10, 470-471	63n.
8, 700-701	200	10, 667-668	279n.
8, 700-703	196	10, 727-728	101
8, 702	195, 204n.	10, 761	142n.
8, 702-703	196n.	10, 849-852	291
8, 703	204n.	11, 486	305
8, 704-706	94-98	11, 490	305-306
9, 16-24	281, 286	11, 492-497	198n., 305
9, 63-64	101	11, 531	228
9, 104-106	115n.	11, 721	252
9, 110-122	281n.	12, 8	101
9, 341	101n.	12, 176-180	279n.
9, 478	204n.	12, 335-336	196n.
9, 624-625	279n.	12, 336	142n.
9, 624-631	114n.	12, 398	306
9, 630-631	128	12, 398-399	293
9, 638-644	279n.	12, 496	279n.
10, 1-4	202	12, 503-504	73n.
10, 1-117	X, 151-152, 171	12, 609	204n.
10, 9	153, 201	12, 854	208
10, 11-14	152	<i>Eclogae</i>	
10, 12	153	4, 6	192n.
10, 12-13	152n.	9, 15	252n.
10, 18	151	<i>Georgica</i>	
10, 39-41	152	1, 233-236	239n.
10, 101-102	115n.	1, 281-283	125n., 297n.
10, 106	153, 201, 208, 211	1, 331-333	298n.

1, 351-355	56
1, 388	252n.
1, 463-464	56
1, 463-514	X, 32, 50-56, 58, 64-73, 80-81, 138
1, 464-468	55-56, 69
1, 466	59, 86n.
1, 466-467	85n.
1, 468	74, 79
1, 471-473	125n.
1, 476-477	257
1, 477-478	62n.
1, 487-488	115n.
1, 489-492	59, 71n., 88-93
1, 491-492	56n., 58-59, 101- 104
1, 495	204n.
1, 497	91n.
1, 498-501	56
1, 501	103-104
1, 501-502	56n., 101-104, 103n.
1, 505	56
1, 505-511	71n.
1, 511	96, 103
1, 511-514	198
2, 43	135n.
2, 172	152n.
2, 510	222n.
2, 535	152n.
3, 194-195	198
3, 516	111n.
3, 551-553	102n., 196
3, 552	142n.
4, 325	165n.
4, 384-386	265n.
4, 559-562	300-302

[Vergilius]*Culex*

142 118n.

Vitae M. Annaei Lucani

22ss. (Vacca) 37n.

INDICE DEI NOMI E DELLE COSE NOTEVOLI

Dal presente indice sono tendenzialmente esclusi i termini facilmente deducibili dall'indice dei contenuti (ad es. *omina*, profezie), alcuni personaggi del *Bellum civile* di Petronio, dell'*Eneide* e della *Pharsalia* (ad es. Cesare, Dite, Discordia, Enea, Fortuna, Giove), categorie interpretative generali (ad es. apparato divino, *deorum ministeria*, enigma/ambiguità/*ambages*, intertestualità) e i nomi dei critici moderni. Questo indice vuole offrire soprattutto possibili "percorsi di lettura", ora più ampi ora più ristretti.

abisso/*hiatus* 24, 115-117, 180, 241

Agamennone (personaggio del *Satyricon*) 22n.

Aglauro 174

alea (*iacta alea est*<*o*> / *cadat alea*) 6, 77, 226, 234-235, 261-266

Alessandro Magno 256n., 282-283, 287

Alletto XI, 100, 105-106, 119n., 123, 138-145, 147, 151, 153-154, 171-175, 180, 196n., 200-205, 208, 211

Alodi (Oto ed Efialte) 297-298n. (*cf. anche* Gigantomachia/Titanomachia)

Alpi

– come paesaggio sublime XI, 24, 234-242

– Graie 245-246, 272

(*cf. anche* Atlante; sublime)

Anchise 106, 130, 152n., 175n., 235, 243, 248n., 258-259, 272n., 279n., 290n., 305, 308

Anfiarao 83n., 119, 143n., 179n., 251-252, 260n.

Annibale XI, 46n., 218, 224-230, 240-246, 250, 263n., 270-299

Anteo 276

Antonio 96n., 275

Apokolokyntosis 158 (*cf. anche* satira)

Apollo (Febo/Sole) 71n., 90-98, 130n., 175n., 198-199, 247-248n., 249-254, 260-261, 262n., 270, 279n., 280, 286-287, 308

Ara Maxima 225, 274-277 (*cf. anche* Ercole)

Arato 191

arma virumque 293

Ascanio/Iulo 152n., 258, 279n.

Asclito 210n.

Asinio Pollione 35n., 258, 263n.

Atena/Minerva/Pallade 96, 120n., 124n., 174, 198-199, 244n., 247-248n., 251, 255n.

Atlante 147-148, 230-231, 238-239, 307-308 (*cf. anche* Gigantomachia/Titanomachia; Prometeo)

Augusto 56-68, 71-72, 88-89, 91n., 103-104, 152, 154, 192, 199n., 253n., 258-259, 261, 282n., 301-302

“autore nascosto” XII, 22n., 27-28, 219, 234, 271, 209 (*cf.* anche ironia; parodia)

Azio (battaglia di –) 35n., 87, 91-98, 104, 195, 199, 229n., 249n., 301n.

Bellona/Enyo 82n., 89n., 96, 105n., 185n., 194-200, 204n.

Bellum Actiacum 35n.

bocca/testa/volto della divinità 84-86, 100-102, 168-169, 178-180, 194-196, 202, 204

topos delle “molte bocche” 134-135

(*cf.* anche nutrizione della divinità)

Bruto 74n., 91n.

Caco 164n., 274-277, 299n., 305

caduta/*labi* XI, 24, 35-36, 40-42, 134, 150n., 162n., 236-237, 241 (*cf.* anche abisso/*hiatus*)

Callimaco/callimacheo 234-238

Calpurnio Siculo 88-89n., 148n., 194, 197-198

Campi Flegrei 106, 113, 118, 124

Canne 60n., 125n.

cannibalismo 111, 189 (*cf.* anche Erisittone)

caos/cosmo 17, 95-98, 106, 112-113, 123, 131, 144-147, 150, 153, 156n., 162, 166-170, 193n., 200, 207-208, 217, 250, 273, 293-299, 304, 307

Capaneo 128n., 238n.

caratterizzazione di divinità eccentriche 82-84, 118-119, 145-146, 166, 171

caricatura 21-23, 32, 52, 133n., 143-144, 181, 206, 216, 219, 242 (*cf.* anche ironia; parodia)

Caronte 93n., 142, 165

Catilina 53-54, 198

Catone 74n., 133n., 156n., 175n., 220-222

cause della guerra 69n., 74, 123, 149-150, 155-171, 180-185, 242-243

Cena Trimalchionis 41n., 110-112

Cerbera 298n.

Cerere (Demetra) 174

Cesare (scrittore/opere di –) 242-243, 282n.

Cicerone poeta (epos storico) 52-54, 253-254, 259, 266-271

Ciclopi 111, 125n., 204n.

concilium deorum IX, XI, 18-19, 33, 53, 138, 147, 150-171, 201-205, 207-208, 225, 283-284, 302

concordia/Concordia 156n., 162, 175n., 191, 195, 209-211

convenzioni epiche IX-XII, 5-9, 19-33, 43, 50-52, 79-89, 113, 121-122, 139, 157, 161, 166, 171, 174-175, 177n., 181-184, 191-193, 212-219, 225, 294, 309

Cornelio Severo 35n., 217n.

Crastino 209

Creonte 56n.

Crotone IX, 11, 19n., 24n., 41n., 110-112, 239-240, 257

Curione 276

datazione del *Satyricon* X, XII, 7, 32-49, 100, 143, 212-219, 274, 289, 298 (*cf. anche* Silio, *Punica*; Stazio, *Tebaide*)

declamazione 22n., 37n., 106-107n., 131-134, 226n.

Diana (Artemide/Luna) 84-85, 124, 198, 235n., 297n.

Didone 146-147, 190n., 230, 279-280n.

divisione in *libri* del *Satyricon* 40-41n.

domande del narratore epico 73-74, 132-134

domus aurea 131-132

Egeria 267-268n.

Encelado 125

Encolpio 22-23n., 45, 210n., 236, 240, 299n.

Ennio 9n., 54n., 64, 141-142, 150n., 158, 184, 185n., 200-201, 204-208, 211

entrata in scena della divinità

– del Giove ovidiano (*Metamorfosi*) 154-156

– del Giove siliano 159-160, 217-218, 296-298

– del Giove virgiliano 113-114

– della Giunone virgiliana 145-146

Eolo XI, 119n., 138n., 141n., 147, 166-169, 172, 214, 295

epica flavia *vd.* datazione del *Satyricon*; Silio, *Punica*; Stazio, *Tebaide*

epos storico frammentario *vd.* *Bellum Actiacum*; Cicerone poeta; Cornelio Severo; Furio Alpino (Bibaculo); Varrone Atacino

Ercole (Eracle) XI, 6, 63, 125n., 147, 164n., 198-199, 222, 225-226, 234, 239-246, 249, 257, 271-288, 290, 295, 297-299, 305-308

Erinni 99, 105 (*cf. anche* Furie)

Erisittone 19, 174, 188-190

Eritto X-XI, 44, 52n., 93, 100n., 105-109, 134n., 136-139, 164n., 175-177, 182, 187

esilio 258-259, 291-292

età dell'oro 194 (*cf. anche* Giustizia)

Eteocle 56n.

Etna 124-125

Ettore 130, 203

Evandro 114, 275-277

fallimento IX-X, 7, 18-26, 218, 247, 271

fama/Fama 6, 135n., 173-177, 181-185, 187n. 227-231, 259-260, 284

- fame/Fame 112, 173-181, 185-189, 196n., 204
- Farsalo (battaglia di –) 68, 71-74, 83, 86n., 90-91, 102n., 105, 126, 209n.
- Femonoe 4, 187n.
- Fides* 160, 191-193, 210, 218
- Filippi (battaglia di –) 55-59, 68, 71-72, 87-92, 97, 102-104, 194n.
- finale della *Pharsalia* 38-43, 208-209
- finis/telos* /teleologia IX-X, XII, 10, 16-18, 20, 26, 31, 50-51, 57-58, 63-66, 70-76, 89-99, 106, 112-113, 129-130, 132n., 139, 146, 154, 160, 167, 203, 206-212, 216n., 217, 231n., 241, 279-280, 303-304, 308-309 (*cf. anche* Giunone)
- finzione/*fabulosum* IX, 1-5, 26, 34-36, 105, 184, 226-234, 242-243, 246, 250, 266-271, 273
- folgore/*fulgur* 30, 52, 62, 75, 79-80, 109n., 112-129, 146n., 169n., 173n., 215n., 248-249, 259-261, 266, 298 (*cf. anche* entrata in scena della divinità)
- Furie 97n., 99-100, 134n., 139, 142-143, 171-173, 180-183, 204, 212
- Furia nel prologo del *Tieste* di Seneca 134, 172-173, 185n., 196-197
(*cf. anche* Alletto; Erinni; Megera; Tisifone)
- Furio Alpino (Bibaculo) 237-238, 259n.
- furor* della guerra civile 11, 28, 52, 85, 90, 155n., 174, 185, 189-212, 304
- Furor* (personificazione) 6, 70n., 96, 100-104, 111, 129-137, 168, 178-179, 181-182, 191-212, 305, 309
- furor* poetico *vd. poeta furens/vesanus*
- G/germanus* 222n.
- Gades 225, 275, 282-288
- Gaia/Terra 157
- Galli/guerre galliche 106, 227, 229n., 237-238n., 259, 264, 272, 306
- Gerione (buoi di –) 306, 240n. (*cf. anche* Ercole)
- Germanico 191
- Gigantomachia/Titanomachia XI, 6, 48, 106-107, 118-119, 125, 154-171, 173, 192, 194, 218, 221, 225-226, 229-230, 238-239, 246, 271-277, 288-309
- Gitone 240
- Giunone
- in Seneca tragico 185
 - ovidiana 119n., 123n., 171-172
 - siliana 99, 141n., 171-172
 - virgiliana e la sua ripresa nel *Bellum* XI, 113, 119n., 123n., 138-153, 159, 166-172, 185, 190n., 199n., 200-211, 291n., 295
- assenza di – nel *Bellum* 199n.
- Era in Omero 62
- (*cf. anche* Alletto; entrata in scena della divinità; ira divina)
- Giustizia (Astrea, Dike) 141n., 154-155, 162n., 191-194

Graeca urbs 107n.

Guerre puniche 152, 229n., 283-284 (*cf. anche* Annibale)

Iarba 128n., 279n.

imperialismo 93, 169, 188-189 (*cf. anche* tiranno/tirannico)

incipit = movenze incipitarie dell'epica IX, 133, 136n., 146-147, 149, 155, 159-161, 166, 185, 206, 225, 234, 289, 301-304 (*cf. anche* cause della guerra; *concilium deorum*; domande del narratore epico; entrata in scena della divinità; ira; Muse/invocazione delle Muse; passaggio di un ostacolo naturale; prime similitudini; tempesta)

incompiutezza/finale della *Pharsalia* 39-42, 206-207, 209 (*cf. anche* *finis/telos*/teleologia; *ultima manus*)

invidia (degli dèi/del fato) 69n., 82, 149-150 (*cf. anche* ira)

Invidia (personificazione) 173-187, 204

ira

– divina 68-76, 78-84, 88, 119n., 132-133, 144-147, 154-171, 181, 190, 291, 299-300

– dell'eroe-Cesare 189-190, 224, 299-300

– personificata 197

– nell'episodio di Ercole/Caco 275

Iride 117, 174n., 281,

ironia 7-33, 59n., 61, 93n., 109, 115-126, 131-137, 157-158, 206, 219, 229, 240-243, 271, 309

Keres 99

Laocoonte 18, 130-131, 246-249, 286, 305n.

Laomedonte 56, 101-103

Lavinia 260

Lestrigoni 111

libertas poetica XI, 226-234 (*cf. anche* finzione/*fabulosum*)

Licabante 291n.

Licaone 155, 161-162, 170, 302

Lucilio (rapporto del *Bellum* con –) 19, 157-159 (*cf. anche* satira)

Lucrezio 52, 126-129, 132n., 203n.

luna *vd.* Diana

machē parapotamios (μάχη παραποτάμιος) 288n. (*cf. anche* Gigantomachia/Titanomachia; teomachia)

malattia 155, 181 (*cf. anche* moralismo/decadenza morale)

Mario 110, 258-259, 268-269

Marte (Ares) 64, 103-104, 114n., 141n., 148-149, 152, 185n., 194n., 196n., 199n., 203n., 252n., 279n., 285

Marziale (rapporto del *Bellum* con –) 180, 215-216 (*cf. anche* epica flavia)

Medusa 204n.

Megea 99n., 141n.

Mercurio (Ermes) 141n., 199n., 230n., 284-285

metapoetica/metaletterario XI, 24, 32n., 72n., 83-85, 107, 118-119, 134-137, 146, 166, 171-176, 185n., 205-212, 225-242, 293n. (*cf. anche* Alpi; *arma virumque*; caduta/*labi*; caratterizzazione di divinità eccentriche; *finis/telos*/teleologia; *libertas* poetica; passaggio di un ostacolo naturale; prime similitudini; rispecchiamento)

Mezenzio 101n., 291n.

Monaco (*Arx Monoeci*) 244-245 (*cf. anche* Alpi; Ercole)

moralismo/decadenza morale XI, 6, 18-19, 24, 26-27, 32n., 74, 77-80, 100, 111n., 122, 131-134, 154-171, 187-188, 212n., 221, 232, 284-285 (*cf. anche* cause della guerra)

Muse/invocazione delle Muse 134-137, 309

Napoli 106n.

narratore

– del *Bellum civile* di Petronio IX, 19, 52, 68-69, 79-80, 88, 211-212, 223-224, 248-251, 256, 264-, 280-281, 309

– della *Troiae balosis* 129-138, 157-158, 246-248

– della *Pharsalia* 69-70, 73-76, 79-80, 107, 129, 176, 209-211

Encolpio come “unreliable narrator” 23n.

Eumolpo come – di novelle 23

“fractured voice” 31-32n., 107, 224n.

(*cf. anche* rispecchiamento)

nave/naufragio

– di Enea 166-171, 288-298, 302 (*cf. anche* Eolo)

– di Lica 11-12, 40, 42, 240, 290, 292

similitudine nel *Bellum* 232-233, 290, 292-293

ψόγος ναυτιλίας 155n.

nefas/scelus della guerra civile 52, 56, 60, 68-80, 85, 105n., 109n., 127n., 129-137, 209-211 (*cf. anche furor* della guerra civile)

nemus/lucus 257-261, 270-271

Nerone 34-44, 47, 131-132, 136n.

elogio di – nella *Pharsalia* 17n., 66n., 136n., 200, 209n., 302-304

Nettuno

– nell'*Eneide* 119n., 147, 167-169, 214n., 296

– nelle *Metamorfosi* di Ovidio 167-169, 295

assenza di – nel *Bellum* 169, 199

Poseidone (nell'*Iliade*) 115-120

(*cf. anche* Eolo; regni)

Nigidio Figulo (in Lucano) 70-74, 126, 197, 209-210, 303

Numa 267-268n.

nutrizione della divinità 11, 99-112, 174, 179

Omero/modello omerico 5, 62-63, 96, 116-117, 120, 139, 153, 164, 167n., 183, 186, 196n., 199, 201n., 252-254

Orazio 35n., 103-104, 134-135, 149-150, 181-182, 236-238

Orfeo 83n., 143n.

Ottaviano *vd.* Augusto

Pallante 62-63, 277-278

Parche 57, 144n.

Lachesi 143n.

parodia IX-X, 7-34, 42, 44-48, 94n., 143n., 158, 217-218, 222n., 244n., 271 (*cf.* anche caricatura, ironia)

passaggio di un ostacolo naturale (fiume/montagna/mare) 234-235, 288-298

Patria (personificazione lucanea) 67-68, 175, 262-263

peso (*imagery* del –) 134, 140, 145-150, 157, 187-188, 236 (*cf.* anche caduta/*labi*)

Pietas (in Stazio) 141

Pitagora 110-112

Plauto 185

Plinio il Giovane 44-45

Plutonium/*spiraculum* 6, 106-107, 180, 224n. (*cf.* anche abisso/*hiatus*)

poeta furens/vesanus 12, 30, 52, 107, 124, 129-137, 177, 190, 212, 217n., 236, 240, 268, 271, 275, 309 (*cf.* anche narratore; rispecchiamento)

Polibio 226-229, 285

Pompeo Magno 5-6, 35n., 66, 76n., 91n., 98, 110, 118n., 125, 133n., 148-149n., 184-185, 198-199, 202-203, 220-223, 232-233, 249-250, 286-287, 292n., 293n., 308

Pozzuoli 44, 106n.

prime similitudini (nella poesia epica) IX, 167, 226, 299n., 300-305

problemi testuali ed esegetici del *Bellum* 85-86n., 87n., 92-93n., 133n., 151-152n., 165n., 202, 228-229, 232-233n., 273n., 278n., 209n., 239n., 292n., 297n., 300n.

Prometeo 306-307

Proserpina (Persefone) 115n., 116n., 119-121, 143n., 169n., 178n.

punto di vista della divinità X, 51-52, 59-60, 70, 72n., 85-86, 89, 94-99, 104, 107, 121-126, 133n., 136-138, 159-160, 177, 181, 198-199, 201-202, 210-212, 218, 248, 288-299 (*cf.* anche sguardo della divinità)

regni (divisione dei – fra gli dèi) 113, 116-125, 143, 149n., 159, 164

sorteggio dei – fra Giove, Plutone, Nettuno 119-120, 140n., 143

rispecchiamento

- fra poeta epico ed eroe 32n., 234-242, 309
- fra poeta e personaggi (matrona, Eritto, Cesare) in Lucano 32n., 72n., 107, 134-137, 175-176
- fra poeta *vesanus* e divinità furenti 32n., 52, 131-137, 190, 241, 309
(*gr. anche* metapoetica/metaletterario; narratore; *poeta furens/vesanus*)

romanzo greco 45n.

Romolo 64, 199, 255n., 262n., 267

Rubicone XI, 66, 68, 77, 80, 226-246, 250, 261-267, 272-273, 280n., 283, 285, 288, 290, 292
(*gr. anche alea*)

Sallustio 156

satira 13, 19-20, 116n., 122-123, 157-161

- menippea 19, 21, 117, 157-161

Scipione 275-276

scudo di Enea 51, 65n., 94-98, 104, 169, 196n., 199-200, 258n. (*gr. anche* Azio)

Seneca

- prosatore 5n., 18, 46, 77n.
- tragico (in rapporto a Lucano e al *Bellum*) 18-19, 46, 51n., 67, 83, 103, 126-130, 134, 162, 164n., 172-173, 178, 185, 196-197, 207, 216, 276n.

Seneca il Vecchio 156

sententia/sententiae 1-5, 8, 24, 36-37, 210, 221, 237

Servio (commentatore di Virgilio) 36, 46, 97, 114-115n., 142n., 158n., 244n., 252n.

Servio Tullio 258

Sesto Pompeo 108

sguardo della divinità 85-86, 94-99, 181, 201-203 (*gr. anche* punto di vista della divinità)

Sibilla 2, 4, 175

sidus Iulium 55n., 58n., 77n.

Silio, *Punica* (rapporto del *Bellum* con –) XI-XIII, 44-49, 99n., 119-120, 125, 141n., 159-161, 212-219, 227, 272n., 274-275, 276n., 277n., 283-298 (*gr. anche* datazione del *Satyricon*; Stazio, *Tebaide*)

Silla 109-110

similitudini *vd.* prime similitudini

sogno

- di Annibale 283-288
- di Artorio 60n.
- di Calpurnia 60n.
- di Cesare 262, 283-283

sole *vd.* Apollo

Somnus 173, 177, 187n.

Stazio, *Tebaide* (rapporto del *Bellum* con la –) XII, 44-49, 119-120, 127-128, 134, 139, 141-143, 159-161, 166n., 168n., 169n., 173, 177, 179n., 183, 212-219, 238n., 251-252, 276n., 289n. (*cfr. anche* datazione del *Satyricon*; Silio, *Punica*)

sublime IX, XI-XII, 24, 134n., 136, 168-169n., 225, 230n., 234-243, 246, 275, 299n., 305, 309 (*cfr. anche* Alpi; metapoetica/metaletterario; *poeta furens/vesanus*)

Tarquinio Prisco 253n., 267-268n.

tempesta (epica) IX, XI, 11-12, 30, 41n., 167, 224-227, 233, 240, 273, 288-298, 303

teomachia 45n., 75n., 85, 98, 116, 162n., 164, 198-200, 227, 241n., 276n., 288, 303-305, 308 (*cfr. anche* Gigantomachia/Titanomachia)

terremoto 115-116, 163-164, 299n.

Thanatos 99n.

Tifone/Tifeo 116, 164-165

tiranno/tirannico X, 105, 151n., 154, 169-171, 188-189, 303, 307

Tisifone

– nel *Bellum* 101n., 103-104, 141-144

– nelle *Metamorfosi* di Ovidio 119n., 142n., 143n., 171-174, 202, 211

– in Silio 141n., 142n., 217-218

– in Stazio 141n., 142n., 179n., 213-214

– in Virgilio 119n., 142n., 196, 279n.

(*cfr. anche* Alletto; Furie)

titolo del poema di Lucano (*De bello civili / Pharsalia*) IXn., 35n., 211

Trifena 11n.

triumviri/triumvirato 6, 82, 156-157, 221n.

Turno 101-102, 141, 198n., 228n., 275, 279n., 281, 286, 305

ultima manus 12, 24, 40, 136n., 206-212 (*cfr. anche* *finis/telos*/teleologia; incompiutezza/finale della *Pharsalia*)

Valerio Flacco 73n., 217n.

Varrone Atacino 237-238n., 259n.

Venere (Afrodite) XI, 57-66, 70-71n., 73n., 84, 88, 94n., 96, 114, 130, 151-154, 171, 198-199, 203n., 248n, 253n., 277-280, 296-297, 308

venti 147, 168, 288, 292, 295-296 (*cfr. anche* Eolo; Gigantomachia/Titanomachia)

Vesuvio 125n., 180

Virtus (personificazione) 192n., 213-214

10

Teologia della Guerra Civile

Poletti



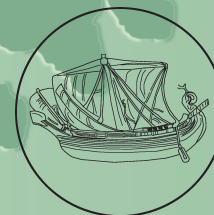
Litora Classica

10

Stefano Poletti

Teologia della Guerra Civile

Il *Bellum civile* di Petronio
e la tradizione epica latina



ISBN 978-3-86757-480-8
ISSN 1869-6813

