



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Scienze del Mondo Antico

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze linguistiche, filologiche e
letterarie

INDIRIZZO: Filologia Classica

XX CICLO

I PERSONAGGI FEMMINILI DELLA *PHARSALIA* DI LUCANO

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Furio Brugnolo

Supervisore: Ch.mo Prof. Lorenzo Nosarti

Dottoranda: LISA SANNICANDRO

31 gennaio 2008

INDICE

Introduzione

1. I personaggi femminili della <i>Pharsalia</i> : una lacuna negli studi lucanei.....	VII
2. Una classificazione delle figure femminili della <i>Pharsalia</i>	IX
3. Le donne nell'epica.....	X
4. I personaggi femminili storici della <i>Pharsalia</i> . L'apporto della storiografia liviana e dell'elegia.....	XI
5. Giulia e Cornelia: i due volti dell' <i>amor</i> di Pompeo.....	XIV
6. I personaggi di invenzione.....	XVII
7. I personaggi femminili mitologici.....	XIX
8. <i>Women's networks</i> nella <i>Pharsalia</i> ?.....	XXI
9. Le donne della <i>Pharsalia</i> e la poetica del dolore.....	XXII

Parte prima: I personaggi storici

CAPITOLO I: Giulia

1. Una breve panoramica bibliografica.....	3
2. La Giulia storica.....	4
3. La Giulia lucanea.....	8
4. Il proemio della <i>Pharsalia</i> : la morte di Giulia come una delle cause della guerra.....	11
5. <i>Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae</i> : Giulia e le Sabine.....	13
6. L'influsso del mito tebano: Giulia e Giocasta.....	17
7. Il sogno di Pompeo (<i>Phars.</i> 3, 8-40).....	19

CAPITOLO II: Cornelia, *herois* della *Pharsalia*

1. Cornelia, l'eroina del lamento.....	31
2. L'addio dei due coniugi (<i>Phars.</i> 5, 722-815) e lo sfondo delle <i>Heroides</i>	34
3. L'incontro dopo la sconfitta di Farsalo (<i>Phars.</i> 8, 40-158).....	45
4. Il pianto di Pompeo: <i>duri flectuntur pectora Magni</i> (<i>Phars.</i> 8, 107).....	51
5. La devozione degli abitanti di Lesbo e l' <i>amor</i> di Pompeo.....	54
6. <i>Iterumne relinquitur...?</i> : la morte di Pompeo.....	56
7. Il testamento di Pompeo.....	62
8. Il lutto di Cornelia.....	67

CAPITOLO III: Marcia Catonis

1. Una breve panoramica bibliografica.....	71
2. La Marzia storica.....	73
3. Il colloquio fra Catone e Bruto (<i>Phars. 2, 234-325</i>).....	75
4. L'ingresso di Marzia (<i>Phars. 2, 326-350</i>).....	79
5. Le nozze di Marzia e Catone (<i>Phars. 2, 354-380</i>).....	85

CAPITOLO IV: Cleopatra, *Latii feralis Erinys*

1. Una panoramica bibliografica.....	89
2. L'immagine dell'Egitto presso i Romani e nella <i>Pharsalia</i>	90
3. La figura di Cleopatra nella poesia augustea.....	94
4. L'arrivo di Cesare alla corte egiziana e l'incontro con Cleopatra.....	100
5. Il lusso della corte di Alessandria.....	109
6. Gli ozi di Cesare in Egitto e le nozze di Antioco III (Liv. 36, 11, 1-4).....	114
7. Cleopatra e la politica del <i>thalamus</i>	121

CAPITOLO V:

<u>Arsinoe</u>	125
----------------------	-----

Parte seconda: Le profetesse

CAPITOLO VI: La matrona invasata da Apollo: il prologo del *bellum civile*

1. <i>Fati peioris manifesta fides</i> (<i>Phars. 1, 523-695</i>).....	129
2. <i>Vidi iam Phoebe, Philippos</i> : la visione della matrona.....	131

CAPITOLO VII: La Pizia Femonoe

1. Appio Claudio a Delfi (<i>Phars. 5, 71-236</i>).....	137
2. L'oracolo di Apollo.....	139
3. La violazione del silenzio dell'oracolo.....	141
4. Femonoe e Amiclate, Appio e Cesare. Il coinvolgimento nella storia.....	150

CAPITOLO VIII: *Effera Erictho*

1. Una panoramica bibliografica.....	157
2. La Tessaglia e le sue streghe.....	162
3. I <i>novi ritus</i> di Eritto.....	165
4. Il rito di negromanzia.....	169
5. La profezia del cadavere.....	176
6. Eritto, la vincitrice del <i>bellum civile</i>	177

Parte terza: I personaggi mitologici

CAPITOLO IX: *Saxifica Medusa*

1. L' <i>excursus</i> su Medusa (<i>Phars.</i> 9, 619-699).....	185
2. <i>Tertia pars rerum Libye</i> : la Libia come paesaggio etico.....	186
3. L' <i>aition</i> sull'origine dei serpenti.....	191
4. Il mito di Medusa e il modello di Ovidio.....	194
5. Il regno di Medusa (<i>Phars.</i> 9, 624-635).....	196
6. Il mito di Perseo.....	200
7. Medusa, simbolo dello sconvolgimento della natura.....	203

CAPITOLO X: *Agave e Medea, il furor in seno alla famiglia*

1. Agave.....	209
2. Medea.....	212
3. Cesare e due donne del mito.....	215

Parte quarta: Altre figure femminili

CAPITOLO XI: *Patriae trepidantis imago*. La personificazione di Roma

1. <i>Quo tenditis ultra?</i> L'attacco alla Patria.....	221
2. I racconti degli storici: <i>ostenta</i> e prodigi durante il passaggio del Rubicone.....	224
3. L'assalto di Cesare come violenza alla madre Roma.....	225

CAPITOLO XII: Le donne in lutto

1. Il <i>bellum civile</i> come <i>funus mundi</i>	231
2. Lutto privato e <i>funus mundi</i>	232
3. Le matrone e il modello dell' <i>Ilioupersis</i>	236

CAPITOLO XIII: Appunti sul *Fortleben* di Lucano

1. Le donne di Lucano nella <i>Commedia</i>	241
2. Marzia	243
3. Cornelia.....	246
4. La Cleopatra di Thomas May.....	250
5. Giulia.....	255
6. Cesare e la Patria sulle rive del Rubicone.....	256

<u>Bibliografia</u>	259
---------------------------	-----

<u>Indice dei luoghi citati</u>	297
---------------------------------------	-----

<u>Indice degli autori moderni</u>	301
--	-----

<u>Indice dei nomi propri</u>	303
-------------------------------------	-----

<u>Abstract</u>	305
-----------------------	-----

INTRODUZIONE

1. I personaggi femminili della *Pharsalia*: una lacuna negli studi lucanei

Nonostante la vivace e produttiva fioritura di studi lucanei che ha contraddistinto gli ultimi decenni, lo studio dei personaggi femminili della *Pharsalia* è stato singolarmente trascurato¹. All'origine di questa lacuna vi potrebbe essere un radicato pregiudizio verso le donne lucanee, considerate per lo più come personaggi minori e di scarsa importanza. Ricordiamo ad esempio il giudizio piuttosto riduttivo di Richard Bruère, autore di un contributo ancora oggi importante sulla figura di Cornelia: “The women in Lucan’s *Bellum Civile* are, with two exceptions, unsubstantial or grotesque. In the first class belong the matron introduced at the close of the first book, whose prophecy defines the subject of the poem, Julia’s ghost, and the Pythian priestess Phemonoe... Cato’s divorced wife Marcia, represented in an astounding scene as begging her ex-husband to take her back, together with the Thessalian witch Erictho... constitute the second or grotesque category. The first exception is Cleopatra... Lucan’s portrait of her, although brutally malevolent, is vital and credible; in the completed poem her role, as the female counterpart first of Caesar and then of Antony, would have been of the first importance... there is but one woman with whom Lucan takes more pains, and this is Pompey’s last wife Cornelia”². Secondo lo studioso gli unici personaggi femminili della *Pharsalia* ad avere una propria identità e una vera caratterizzazione sarebbero dunque Cornelia e Cleopatra. Convinto della scarsa importanza di questi personaggi è pure Frederick Ahl: “Then there are the women of the epic: Cornelia, Marcia, and Cleopatra whose personalities complement those of the protagonists Pompey, Cato, and Caesar respectively. Only Cornelia is given a truly independent characterization; the others are used chiefly to supply an additional *color* to Cato and Caesar”³. Le

¹ Delle figure femminili non fa cenno neppure Esposito 1999 nella sua rassegna critica, anche se tuttavia auspica più genericamente maggiore attenzione verso i personaggi minori (p. 31).

² Bruère 1951 p. 221.

³ Ahl 1976 p. 116. Pur senza approfondire la trattazione dei personaggi femminili, Nehr Korn 1960 p. 204 riconosce il loro ruolo nel poema: “Und doch hat Lucan einige Frauengestalten in seinem Epos dargestellt, deren Gegenwart mehr als ein schmückendes Ornament oder eine Bereicherung des historisch-gefühlsmässigen Hintergrundes ist”. Salemme 2002 dedica poche pagine alle donne

figure femminili della *Pharsalia* sono state per anni dunque declassate a semplici ornamenti di quelle maschili e quindi non hanno goduto di grande attenzione. La convinzione di questa presunta subordinazione delle donne lucanee ai corrispettivi *partners* ha impedito lo sviluppo di una seria indagine critica⁴. La vicenda di Marzia e Catone è stata considerata come la realizzazione della più ortodossa dottrina stoica; Cleopatra è stata vista solo come una sorta di controparte femminile di Cesare in virtù della sua smodata ambizione e immoralità; la dolce Cornelia, di cui il poeta tratteggia il complesso universo sentimentale, è parsa come la degna compagna di Pompeo, l'eroe più umano della *Pharsalia*. La critica ha dunque estremizzato alcune effettive affinità con le figure maschili, senza però approfondire l'analisi dei personaggi e di conseguenza senza definire la loro funzione nel poema. Per molti anni si sono riproposte pressoché le medesime osservazioni, non senza qualche punta di superficialità⁵. In questo scarno panorama bibliografico fa eccezione la figura della strega Eritto, che per la sua singolarità ha suscitato – e continua tutt'ora a suscitare – enorme interesse: la bibliografia sul tema è molto ampia e offre un ventaglio ben articolato di interpretazioni di questa anomala quanto affascinante figura⁶.

Solo al 2005 risale un articolo che, pur dedicato proprio a Eritto, forniva una panoramica generale di quasi tutti i personaggi femminili del poema di Lucano. L'autrice Concetta Finiello⁷ ha certo avuto il merito di riportare su di esse

di Lucano, mettendone però in evidenza la complessità (pp. 38-51).

⁴ Nella storia degli studi lucanei si possono individuare molti esempi di idee o giudizi di gusto che si sono tanto radicate al punto da impedire un'evoluzione critica. Si pensi solo a titolo di esempio al grande successo della concezione della *Pharsalia* come realizzazione letteraria di un universo stoico, in cui Cesare, Catone e Pompeo rappresentavano rispettivamente lo *stultus*, il *sapiens* e il *proficiens*: si tratta della celebre e certo suggestiva tesi di Marti 1945, rimasta *à la page* fino a tempi recenti. Un altro dei cavalli di battaglia della critica è stata l'idea della *Pharsalia* come poema "retorico" (si veda sul tema il recentissimo contributo del 2007 del compianto Emanuele Narducci). Per una storia dei pregiudizi critici nei confronti di Lucano utile Walde 2003.

⁵ Poche e generiche osservazioni in Armisen-Marchetti 2003 p. 258: "L'ordre dans lequel les trois couples sont présentés correspond... à une gradation dans le mal, révélatrice du malheur croissant de Rome au fur et à mesure que s'impose la puissance de César: incarnation de la vertu conjugale avec Caton et Marcia; humanité moyenne accédant à la grandeur avec Pompée et Cornélie; enfin, passion et *uitium* à l'état pur avec César et Cléopâtre". Non molto dissonanti dalla critica tradizionale pure i giudizi espressi assai di recente da Dangel 2006: Cleopatra sarebbe "emblème du Mal sublime", Marzia una figura mediatrice della patria e Cornelia semplicemente un'eroina che sa amare e soffrire (p. 185). Fra i contributi più recenti citiamo anche Reggiani 2005.

⁶ Nel capitolo dedicato ad Eritto forniremo una panoramica critica dettagliata.

⁷ Finiello 2005. La studiosa tratta nel suo contributo le figure di Eritto, Marzia, Giulia, Cornelia ed esclude invece Cleopatra, giustificando questa scelta con il fatto che la regina egiziana compare dopo la battaglia di Farsalo e dopo la morte di Pompeo, quindi nella seconda fase della guerra civile (p. 165, nota 41). Non riusciamo a cogliere la ragione di questa esclusione, anche perché

l'attenzione; ma la visione d'insieme proposta non ci pare del tutto condivisibile (nel corso della trattazione esprimeremo all'occorrenza i punti di dissenso). La studiosa cerca di individuare tratti in comune fra Eritto e le figure femminili "storiche" (Marzia, Giulia, Cornelia), partendo dal presupposto che anche Eritto prima di essere una strega è innanzitutto una donna. Tali caratteristiche comuni sarebbero la componente "furiale" e una concezione utilitaristica della guerra civile, evento che permetterebbe a ciascuna di godere di un vantaggio personale⁸. Non sono infine mancati contributi dedicati a un singolo personaggio: ad essi faremo riferimento di volta in volta nei prossimi capitoli, man mano che procederemo all'esame delle varie figure. Manca dunque un lavoro complessivo e organico sulle donne lucanee, lacuna che questa ricerca si prefigge, per quanto possibile, di colmare.

2. Una classificazione delle figure femminili della *Pharsalia*

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

a) Il primo gruppo è costituito dalle cosiddette figure "storiche": Marzia (moglie di Catone; 2, 326-371); Giulia (figlia di Cesare e quarta moglie di Pompeo; 1, 111-120; 3, 8-40; 5, 471-475; 9, 1048-1049; 10, 71); Cornelia (quinta moglie di Pompeo; 2, 348-349; 5, 722-815; 8, 40-158; 8, 396-416; 9, 51-116 e 167-179); Cleopatra (amante di Cesare; 10, 53-154 e 353-370); Arsinoe (sorella di Cleopatra; 10, 519-524).

b) Il secondo gruppo è costituito da tre personaggi di invenzione che assolvono la funzione di profetizzare l'esito catastrofico della guerra civile. Si tratta dell'anonima matrona invasata da Apollo (1, 673-695), della Pizia Femonoe (5, 120-197) e della strega Eritto (6, 507-830).

Cleopatra è una delle figure più affascinanti e meglio articolate della *Pharsalia*.

⁸ "Erictho steht in einer Reihe mit den historisch verbürgten Frauengestalten, die unter dem Stichwort 'Kriegsprofiteurinnen' subsumiert werden können" (Finiello 2005 p. 181). Per fare qualche esempio, Marzia vedrebbe nel conflitto l'occasione di avere riparazione da Catone della cessione all'amico Ortensio; Giulia quella di riconquistare l'amato Pompeo; a Eritto la guerra permetterebbe invece di avere a disposizione nuovi cadaveri per le sue pratiche magiche.

- c) Del terzo gruppo fanno parte donne del mito e della leggenda, spesso menzionate in similitudini. Esse sono Medusa, protagonista di un lungo *excursus* (9, 619-699), le Sabine (1, 118), Agave (1, 574; 6, 359; 7, 780), Medea (4, 566; 9, 1071; 10, 464), Elena (10, 62).
- d) Il quarto gruppo è costituito dalle anonime donne protagoniste della scena di lutto collettivo in 2, 28-42 e 3, 756-759 e dalle matrone di Lesbo che assistono Cornelia in 8, 63-158.
- e) Una figura a parte è costituita dalla personificazione della Patria che compare a Cesare sulle rive del Rubicone (1, 183-203).

3. Le donne nell'epica

Poiché il suo scopo è cantare guerre e imprese eroiche (*κλέα ἀνδρῶν*, secondo la formulazione omerica), l'epica è generalmente considerata come un genere letterario tutto al maschile, in cui ad agire sarebbero soltanto gli uomini. La netta separazione fra mondo maschile e mondo femminile nel genere eroico è esemplificata nell'epos omerico da una delle più celebri scene dell'*Iliade*: l'ultimo incontro fra Ettore e la moglie Andromaca alle porte Scee (*Il.* 6, 404-499). Le parole conclusive dell'eroe racchiudono emblematicamente la distinzione fra universo maschile e universo femminile: ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, / ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν (vv. 490-493; "Ma ora va' a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti gli uomini di Ilio, ed io più di ogni altro", trad. Maria Grazia Ciani). Tuttavia tale distinzione fra l'ambito maschile e quello femminile non ci autorizza a sottovalutare il ruolo delle donne nell'epica, poiché sin dagli albori di questo genere letterario esse sono all'origine di conflitti (un esempio è costituito da Elena e da Briseide)⁹. Nella storia del genere epico è possibile tracciare una linea evolutiva che va in direzione di una sempre maggiore rilevanza dei personaggi femminili. Già Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* ha il merito di lasciare spazio

⁹ Keith 2000 p. 66.

al mondo femminile tramite la figura di Medea e si dimostra consapevole del ruolo esercitato dall'amore nel suo poema¹⁰.

La presenza delle donne sulla scena epica implica necessariamente quella dell'eros, un elemento che provoca una destabilizzazione del genere eroico; la donna è infatti un ostacolo, un elemento di disturbo dell'attività dell'eroe¹¹. Questa conflittualità trova espressione nella figura di Didone nell'*Eneide*, la cui storia d'amore con Enea rappresenta la tragicità dello scontro fra amore e doveri di eroe fondatore, sentimenti personali e disegno del fato. Nel contempo la regina cartaginese diventa elemento catalizzatore della guerra stessa: è la maledizione di Didone a generare l'odio eterno dei Cartaginesi verso tutti i discendenti dei Troiani, che sarà fonte delle sanguinose guerre puniche. Le donne dell'*Eneide* partecipano attivamente all'azione: Creusa alla fine del libro II appare ad Enea per spiegargli che la caduta di Troia e la sua scomparsa sono previste dal disegno provvidenziale degli dei; il matrimonio dinastico di Lavinia ed Enea è fonte della guerra italice e dà l'avvio alla seconda fase del poema, marcata da un efficace "proemio al mezzo" nel libro VII. Il ruolo attivo delle donne di Virgilio è un tratto che sarà ereditato da Lucano e dai poeti epici di età flavia¹².

4. I personaggi femminili storici della *Pharsalia*. L'apporto della storiografia liviana e dell'elegia

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

¹⁰ Cfr. Apoll. Rh. 4, 445-449: Σχέτλ' Ἔρωος, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν, / ἐκ σέθεν οὐλόμενα τ' ἔριδες στοναχαί τε πόνοι τε, / ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν ("Funesto amore, grande sventura, abominio degli uomini: da te nascono le contese mortali, i gemiti e i travagli, e ancora si agitano infiniti dolori", trad. G. Paduano). Sulla presenza femminile nelle *Argonautiche* si veda Keith 2000 pp. 66-67.

¹¹ Cfr. Bessone 2002 p. 185 nota 3.

¹² Sulle figure femminili nella *Tebaide* di Stazio si vedano Bessone 2002; Micozzi 2000; Rosati 1996 (con significativi riferimenti a Lucano). Sui modelli femminili nell'epica flavia utile La Penna 1981.

Sulle fonti del poema di Lucano si è già molto discusso (si pensi all'ancora utile, per quanto datato, lavoro di René Pichon¹³, o a quello recente di Jan Radicke¹⁴). Con ogni probabilità il poeta di Cordova utilizzò i 142 libri di Tito Livio, e forse anche le perdute *Historiae* di Asinio Pollione, che affrontavano in due libri la trattazione della guerra civile. Purtroppo il naufragio dell'opera liviana proprio nella sezione dedicata a questo nevralgico periodo storico ci fa brancolare nel buio; ma grazie a rapide informazioni contenute nelle *periochae* e grazie al confronto con altri storici eredi della tradizione liviana (Floro, Velleio Patercolo, Plutarco, Cassio Dione, Appiano), è possibile concludere che lo storico patavino costituì per Lucano un punto di riferimento fondamentale.

Ma arriviamo al punto che ci interessa. Osserva Emanuele Narducci: “Per chi abbia presente l'arte drammatica che Livio sa dispiegare nella creazione di certi personaggi femminili, è ovvio supporre che dal suo racconto venissero suggerimenti significativi”¹⁵. Un paio di *periochae* che menzionano Giulia e Cornelia avvalorano la tesi dello studioso; in particolare, il fatto che i *Commenta Bernensia* riportino addirittura un frammento di Livio tratto da un discorso di Cornelia a Pompeo, fa supporre a buon diritto che lo storico patavino lasciasse un certo spazio a questi personaggi. Del resto basta vedere quanta importanza rivestano le donne nei libri a noi pervenuti. Come ha messo in rilievo Barbara Kowalewski nella sua recente monografia sui personaggi femminili nell'opera di Livio¹⁶, esse assurgono ad *exempla* di varie qualità morali (si pensi a Clelia, Virginia, Lucrezia, Tanaquil, Sofonisba...) e quindi anche la loro rappresentazione risente dell'impianto moralistico degli *Ab urbe condita libri* nel loro complesso. Soprattutto nella prima parte dell'opera lo storico dà ampio risalto all'importanza dell'azione delle donne nella crescita dello stato romano e nella risoluzione di conflitti.

Un altro canale da cui è confluito materiale significativo per la creazione di queste figure lucanee è l'elegia. Sviluppatisi a Roma durante i primi anni del principato augusteo e quindi a ridosso delle sanguinose guerre civili fra Ottaviano e i

¹³ Pichon 1912.

¹⁴ Radicke 2004. Lo studioso confronta ogni singola sezione della *Pharsalia* con le testimonianze storiche ad essa relative. Sulle fonti storiche della *Pharsalia* si veda anche Narducci 2003.

¹⁵ Narducci 2002 p. 294.

¹⁶ Kowalewski 2002.

cesaricidi, il genere elegiaco ha il suo cardine nel rifiuto assoluto del militarismo e nell'esecrazione della guerra. I poeti elegiaci incarnano un'esigenza di pace, che si concretizza nella creazione di un universo a se stante, in cui l'Io trova nell'amore il valore fondante dell'esistenza umana. Detto in questi termini, l'elegia appare come un genere letterario quanto mai incompatibile con l'epica. Questo distacco dalla tematica celebrativa e la sua conflittualità con le direttive del principato augusteo si incarna in modo emblematico nella figura di Propertio, che, per usare la nota formulazione di Antonio La Penna, a fatica riuscì a portare a compimento la sua "integrazione difficile" al regime¹⁷.

Il mondo della guerra e quello dell'amore – ambiti rispettivi dell'epica e dell'elegia che appaiono nettamente separati - iniziano a trovare un punto di incontro nell'elegia stessa. Il punto di svolta è rappresentata dall'elegia 4, 3 di Propertio, ossia dall'epistola elegiaca di Aretusa al marito Licota che costituisce anche una sorta di embrione delle *Heroides* ovidiane. Qui per la prima volta mondo eroico e mondo elegiaco si scontrano nella figura di questa donna, che, proclamando la superiorità dell'amore coniugale su ogni altro tipo di amore (Prop. 4, 3, 49: *omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior*), chiede al marito di poterlo seguire in guerra: *Romanis utinam patuissent castra puellis! / Essem militiae sarcina fida tuae* (Prop. 4, 3, 45-46)¹⁸. L'eroina properziana tenta perciò di abbattere le barriere fra mondo maschile e femminile sulla base del rifiuto elegiaco della guerra¹⁹. In Lucano il modello di Aretusa conosce un ulteriore sviluppo: donne come Marzia e Cornelia rappresentano la conciliazione fra i due mondi, poiché vogliono partecipare alla guerra civile accanto ai rispettivi mariti senza rifiutare l'insieme dei valori politici e militari che l'elegia invece deprecava. Marzia, Cornelia (e Giulia, sia pure a modo proprio) sono caratterizzate perciò da un marcato "interventismo", dal desiderio di avere un ruolo attivo nella storia accanto ai rispettivi compagni. Questo aspetto letterario doveva però riflettere un fenomeno sociale che si stava diffondendo nei primi anni dell'impero: la presenza delle donne nelle sedi di guerra accanto ai propri mariti era infatti in quell'epoca

¹⁷ La Penna 1977.

¹⁸ A sua volta Aretusa sviluppa il cosiddetto "motivo di Fedra", in cui l'eroina di Euripide aveva esternato il suo desiderio di seguire Ippolito nella caccia (sul tema utile Rosati 1996 p. 146).

¹⁹ Il cosiddetto "motivo di Aretusa" conobbe un'ampia ricezione anche nell'epica di età flavia; si pensi ad esempio al rapporto fra Annibale e Imilce nei *Punica* di Silio Italico e a quello fra Polinice e Argia nella *Tebaide* di Stazio (sul tema Rosati 1996; La Penna 2000; Bessone 2002).

tema di dibattito, come prova la testimonianza di Tacito. Negli *Annales* lo storico riporta infatti il resoconto di una seduta del senato in cui si discusse proprio sull'opportunità che i governatori delle province venissero affiancati dalle mogli durante le loro trasferte lontano da Roma (*ann.* 3, 33-34)²⁰. Dal dibattito emerge il contrasto fra posizioni più tradizionaliste²¹, che ritenevano la presenza femminile un ostacolo all'attività dei governatori, e atteggiamenti più concilianti²². Si può dunque concludere che Marzia, Cornelia e Giulia rappresentano una sintesi fra convinzioni etiche differenti; le diverse opinioni in materia costituivano un argomento attuale di dibattito.

Se la volontà di Marzia e Cornelia di avere un ruolo attivo nella storia è presentata da Lucano come una condizione eccezionale, non si può dire altrettanto di Cleopatra e della sorella Arsinoe, personaggi caratterizzati da una marcata intraprendenza. L'ordinamento sociale e politico egiziano non prevedeva infatti discriminazioni di sesso e permetteva anche alle donne di detenere il potere: questo afferma la stessa Cleopatra in *Phars.* 10, 90-92 quando giustifica di fronte a Cesare la propria posizione politica²³.

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

Nel suo celebre contributo *The Meaning of the Pharsalia*, in cui proponeva una lettura del poema di Lucano in chiave rigidamente stoica, Berthe M. Marti coglieva di sfuggita un tratto caratterizzante del personaggio Pompeo: "... he is ... passionately attached to his wife, and because of her 'he is doubtful and afraid of battle' (V, 728f.). His love for her obscures the clear vision of his duty"²⁴. La

²⁰ Sulla testimonianza di Tacito si veda Marshall 1975.

²¹ Questa è ad esempio l'opinione di Cecina Severo: *Haud enim frustra placitum olim ne feminae in socios aut gentis externas traherentur: inesse mulierum comitatu quae pacem luxu, bellum formidine morentur et Romanum agmen ad similitudinem barbari incessus convertant. Non imbecillum tantum et imparem laboribus sexum, sed, si licentia adsit, saevum, ambitiosum, potestatis avidum* (Tac. *ann.* 3, 33, 2).

²² La posizione più conciliante è tenuta da Valerio Messalino, figlio di Valerio Messalla Corvino: *Bella plane accinctis obeunda; sed revertentibus post laborem quod honestius quam uxorium levamentum?* (Tac. *ann.* 3, 34, 4).

²³ *Phars.* 10, 90-92: *non urbes prima tenebo / femina Niliacas: nullo discrimine sexus / reginam scit ferre Pharos.*

²⁴ Marti 1945 p. 369. Secondo la studiosa Lucano, influenzato dall'etica dualistica stoica, avrebbe collocato Catone e Cesare ai poli opposti di questo impianto morale e avrebbe riservato a Pompeo il ruolo del *proficiens*, ovvero dell'individuo che attraverso la progressiva liberazione dalle passioni si incammina verso la *sapientia*. La rigida interpretazione della studiosa americana è stata

studiosa americana metteva così in evidenza il grande affetto che il Pompeo di Lucano ha verso la moglie Cornelia. Quello che più colpisce del Magno nella *Pharsalia*, rispetto a Catone e a Cesare, è infatti l'umanità, la capacità di provare e di esternare sentimenti, la sensibilità alle manifestazioni di affetto, l'atteggiamento esitante e timoroso; queste qualità umane costituiscono però un ostacolo all'espletamento dei suoi compiti di capo militare e contribuiscono al suo declino. Il principale elemento destabilizzante nella parabola umana di Pompeo è nella *Pharsalia* il tenero amore per la moglie Cornelia, dipinto con tratti così delicati quasi da stridere con l'atmosfera funerea in cui è inquadrata la vicenda²⁵. Sotto questo aspetto Lucano non inventa nulla: le fonti storiche attestano quanto il condottiero fosse affezionato alla moglie, o meglio, alle mogli. Nella biografia di Pompeo Plutarco riferisce che il Magno fu accusato di trascurare la politica sia quando era sposato con Giulia, che quando era sposato con Cornelia. Di questo dato storico Lucano fa un tratto costitutivo del carattere di Pompeo, che non sa conciliare serenamente i propri doveri istituzionali e l'amore. La figura del Magno è dunque ben lontana dal modello eroico di Enea, che, pure a costo di grande sofferenza, aveva rinunciato a Didone per compiere la missione voluta dal fato, e testimonia in modo esemplare la crisi dell'etica eroica.

Poiché nella *Pharsalia* il racconto inizia quando Giulia è già morta, non possiamo leggerci nulla sul suo rapporto con Pompeo. La minacciosa apparizione della figlia di Cesare nel libro III (vv. 8-40) potrebbe essere intesa tuttavia come un indizio del peso che il loro legame affettivo aveva sul condottiero. Il sogno potrebbe rispecchiare i timori di Pompeo, poiché nelle parole della moglie defunta può leggere in filigrana il suo fallimento. Fallimento come uomo politico e come marito, in quanto ha spezzato l'unione con Giulia e si è unito a una donna che lo porterà alla rovina. Le accuse che l'*umbra* di Giulia scaglia contro Cornelia non influenzano le decisioni del Magno, ma lasciano comunque un segno: il

nel corso degli anni superata da posizioni più moderate, che hanno messo in luce come il Pompeo di Lucano sia privo di una evoluzione psicologica, e sia caratterizzato piuttosto da grande instabilità, dovuta a un'umanità che lo differenzia nettamente da Catone e da Cesare. Nell'ambito della letteratura critica sul personaggio si vedano almeno Rambaud 1955; Syndikus 1958, pp. 101-104; Ahl 1976 pp. 150-189; Esposito 1996b pp. 75-123; Narducci 2002 pp. 279-367.

²⁵ Cfr. Ahl 1976 p. 181: "... Pompey needs the warmth and closeness of love; Cato seeks to be the protector of the ideal in a cold dedication to principle. The ascetic sexlessness of the relationship between Cato and Marcia is offset by the emphatically physical nature of the bonds between Pompey and Cornelia".

condottiero si precipita a combattere *certa cum mente malorum* (*Phars.* 3, 37), ancora più consapevole della sconfitta che lo attende.

Come ha osservato Narducci, “Lucano ha creato la figura di un condottiero indebolito, ma contemporaneamente addolcito, da una tenerezza amorosa che vale talora da giustificazione per le sue *defaillances* militari”²⁶. Per rappresentare l’incapacità da parte di Pompeo di trovare un equilibrio fra l’etica militare e le ragioni dell’amore (un amore che rappresenta una *iusta Venus* ed è ben lontano dalla passione depravata di Cesare per Cleopatra), Lucano ricorre all’elegia, il genere letterario che meglio si prestava a rappresentare le frizioni fra amore e codice eroico. A partire da narrazioni storiche già caratterizzate da una forte coloritura sentimentale (forse erano presenti spunti già nell’opera storica di Livio), Lucano fonde nel racconto epico materiale elegiaco, proveniente soprattutto da Ovidio. Le suggestioni che il poeta subisce dall’elegia non si traducono solo nel riuso di immagini e *topoi*, ma anche di modelli. Abbiamo prima accennato al recupero del cosiddetto “modello di Aretusa”, che nella *Pharsalia* trova un suo sviluppo sia in Marzia che in Cornelia. Quest’ultima, lungi dal mettere in discussione la guerra come invece aveva fatto l’eroina di Properzio, esige di partecipare alla storia per amore del marito. Tuttavia con la sua sola presenza contribuisce alla sua rovina. La donna percepisce di essere esclusivamente fonte di sventura, come prova anche la tragica fine del suo primo marito Crasso. Tale consapevolezza è fonte di dolore e di sofferenza, che la inducono a pensare più volte al suicidio. Ma Cornelia non è così fragile come sembra: di questo personaggio si è messo soprattutto in evidenza la capacità di amare e di soffrire, mentre è stata sottovalutata quella sua statura eroica che è diretto prodotto della sua *pietas* di moglie. Dopo la morte del marito Cornelia troverà un ruolo degno della sua grandezza nella guerra civile, poiché sarà lei a comunicare a Sesto e a Gneo le ultime volontà di Pompeo e quindi a legittimare il passaggio del comando a Catone (*Phars.* 9, 84-100). Cornelia assurge così ad anello di congiunzione fra la prima e la seconda fase del conflitto. Si assiste così a un’evoluzione del personaggio: da eroina abbandonata e sofferente Cornelia

²⁶ Narducci 2002 p. 296.

diventa fautrice della lotta, fortificata da un dolore che le conferisce una grandezza quasi virile.

6. I personaggi di invenzione

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

Ma veniamo a coloro che pronunciano le profezie, ovvero ai personaggi intermediari fra il mondo divino, superno e infero, e quello umano, che in ordine di apparizione sono²⁷:

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

Da questa panoramica emerge che ad avere accesso al futuro sono soprattutto le donne. Oltre a una superiorità di tipo numerico (su sei profezie ben quattro sono veicolate da donne), la capacità profetica di parte femminile è superiore a quella di parte maschile anche da un punto di vista qualitativo: le profezie di Arrunte e di Figulo sono infatti incomplete. L'aruspice, incapace di rivelare quanto ha visto,

²⁷ Facciamo notare qui che, a differenza degli altri personaggi elencati, la matrona del libro I e Giulia non sono "professioniste" della divinazione.

preferisce pensare che sia la sua stessa disciplina inaffidabile e ingannevole²⁸; la profezia di Figulo, per quanto veritiera, si limita a preannunciare la fine della guerra e l'instaurazione della pace da parte di un tiranno²⁹.

Di natura ben diversa sono invece le profezie pronunciate dai personaggi femminili, collocate in momenti particolarmente nevralgici della narrazione. La prima in ordine di apparizione è la visione di una matrona posseduta da Apollo, che entra in scena immediatamente dopo Arrunte e Figulo alla fine del libro I³⁰. La sua visione abbraccia gli avvenimenti successivi a Farsalo, ossia la battaglia di Filippi e l'uccisione di Cesare. L'ampio respiro e il carattere dettagliato hanno fatto addirittura pensare che essa anticipasse l'estensione del poema secondo le intenzioni dell'autore³¹. La posizione incipitaria conferisce alla visione l'importanza di un prologo di tragedia e getta un'ombra di disperazione e di morte, poiché lascia intendere al lettore che il *nefas* della guerra non è destinato a risolversi con la fine materiale di questa e che quindi si perpetuerà in una catena di conflitti civili.

Nel primo sogno di Pompeo l'ombra della defunta Giulia preannuncia al marito la rovina imminente, che secondo la sua interpretazione dei fatti è dovuta all'influenza negativa di Cornelia³². La "profezia" di Giulia si rivelerà essere purtroppo veritiera, e la stessa Cornelia riconoscerà la propria responsabilità di fronte alla morte di Pompeo³³.

Il responso delfico che la Pizia Femonoe comunica al pavido Appio è di portata nettamente inferiore, perché è ambiguo e limitato al destino di questo personaggio di scarsa importanza. Ciò non inficia la potenzialità mantica di Femonoe, che le permette di vedere tutta la storia del mondo: è proprio la successione infinita degli

²⁸ *Phars.* 1, 634b-637a: *non fanda timemus, / sed venient maiora metu. Di visa secudent / et fibris sit nulla fides, sed conditor artis / finxerit ista Tages.*

²⁹ *Phars.* 1, 666-670a: *inminet armorum rabies ferrique potestas / confundet ius omne manu scelerique nefando / nomen erit virtus multosque exhibit in annos / hic furor. Et superos quid prodest poscere finem ? / Cum domino pax ista venit.*

³⁰ Cfr. Schrempp 1964 p. 19: "... (die Prophezeiung der Matrone) bildet einen wirkungsvollen Buchschluß und den Höhepunkt der Zukunftsdeutungen im ersten Buch: Prodigia, Opferschau des Arruns, Voraussage des Figulus aus den Sternen; sie alle widerspiegeln den Schrecken des römischen Volkes vor dem *furor civilis*".

³¹ Di questo parere è Bruère 1950.

³² *Phars.* 3, 20-23: *Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos: / fortuna est mutata toris semperque potentis / detrahare in cladem fato damnata maritos / innupsit tepido paelix Cornelia busto.*

³³ *Phars.* 8, 102b-105a: *Ubicumque iaces civilibus armis / nostros ulta toros, ades huc atque exige poenas, / Iulia crudelis, placataque paelice caesa / Magno parce tuo.*

eventi, che in lei si racchiude, ad impedirle di individuare agevolmente il destino del pompeiano³⁴. L'incapacità dell'oracolo delfico di comunicare agli uomini il tragico esito della guerra civile è prova della straordinarietà dell'evento³⁵.

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

7. I personaggi femminili mitologici

Anche in un poema storico come la *Pharsalia*, che alla mitologia e al *Götterapparat* sostituisce avvenimenti del recente passato dominati da un Fato spietato, il mito entra in gioco e interagisce con la storia³⁶. La scelta di narrare un avvenimento storico come il *bellum civile* non comporta infatti un'estromissione radicale del materiale mitico, che invece è chiamato in causa come paradigma degli eventi storici stessi. Il conflitto fra Cesare e Pompeo appare perciò da una parte come l'ultimo anello in ordine di tempo di una catena di conflitti in seno a Roma³⁷, dall'altra come la realizzazione storica di vicende del mito³⁸. Nella scelta del materiale Lucano predilige naturalmente le vicende mitologiche di contese fraterne, che assurgono a paradigma della guerra civile: si spiega così ad esempio

³⁴ *Phars.* 5, 177b-182: *Venit aetas omnis in unam / congeriem miserumque premunt tot saecula pectus: / tanta patet rerum series atque omne futurum / nititur in lucem vocemque petentia fata / luctantur: non prima dies, non ultima mundi, / non modus Oceani, numerus non derat harenae.*

³⁵ *Phars.* 5, 198-203a: *Custodes tripodes fatorum arcanaque mundi / tuque, potens veri, Paeon, nullumque futuri / a superis celate diem, suprema ruentis / imperii caesosque duces et funera regum / et tot in Hesperio conlapsas sanguine gentis / cura perire times?*

³⁶ Cfr. Esposito 1987 p. 75. Piuttosto riduttivo Gagliardi 1989 p. 114: "... [sc. Lucano] non crede più al mito, e se ne serve quindi non come qualcosa di vivo, ma come mero procedimento tecnico per chiarire una scena, ovvero come semplice momento d'evasione". Del medesimo parere Piacentini 1963 pp. 59-60. Sull'abilità di Lucano nella manipolazione del mito Aymard 1951 p. 33-34: "On a... relevé.. la sûreté d'information de Lucain et son adresse dans le maniement des légendes et de leurs variantes".

³⁷ L'archetipo storico-leggendario della guerra civile fra Cesare e Pompeo è costituito dall'uccisione di Remo da parte di Romolo; chiaro poi il riferimento alla guerra fra Mario e Silla, che viene rievocata dai *cives* anziani in *Phars.* 2, 64-233 (sul tema si veda Casamento 2005).

³⁸ Cfr. Ambühl 2005 p. 266: "Vor diesem Hintergrund erscheint der von Lucan geschilderte Bürgerkrieg als Konsequenz und Summe aller jemals geführten mythischen und historischen Kriege".

la massiccia presenza nella *Pharsalia* della saga tebana, con il conseguente accostamento di Cesare e Pompeo a Eteocle e Polinice³⁹. Nel contempo la Roma dilacerata dal conflitto appare anticipata da Troia, che tuttavia era destinata dopo la sua caduta alla rinascita: nel poema lucaneo tale prospettiva futura viene drasticamente cancellata e nessun riscatto è possibile dopo l'annientamento⁴⁰. Il valore paradigmatico del mito nella *Pharsalia* appare chiaro dalla straordinaria concentrazione di riferimenti, *exempla*, similitudini mitologiche nel libro I, che ha la funzione di introdurre l'argomento del poema e di mettere in luce la portata cosmica della guerra civile⁴¹.

Anche le figure mitologiche (maschili e femminili) assumono nella *Pharsalia* il valore di paradigmi universali e proprio per questo vengono richiamate soprattutto nelle similitudini riferite a personaggi del poema oppure nei momenti di maggiore tensione narrativa⁴². Nella nostra trattazione esamineremo tre figure di donne del mito – Medea, Agave, Elena⁴³ – che rappresentano con diverse sfumature la crudeltà, la follia e il carattere rovinoso della guerra civile. Non è un caso se alle prime due è paragonato Cesare e all'ultima Cleopatra: il condottiero romano e la regina egiziana fanno perciò rivivere nella storia queste figure e nel contempo ne costituiscono il superamento.

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

³⁹ Il mito tebano è richiamato esplicitamente nel proemio quando, fra i prodigi che preannunciano la guerra civile, è descritta la scissione in due lingue del fuoco di Vesta: *Vestali raptus ab ara / ignis et ostendens confectas flamma Latinas / scinditur in partes geminoque cacumine surgit / Thebanos imitata rogos* (*Phars.* 1, 549b-552a). Accanto al mito di provenienza greca Lucano richiama però anche l'elemento leggendario autenticamente romano, ossia la vicenda di Romolo e Remo (*Phars.* 1, 93-95).

⁴⁰ Sul tema si veda Narducci 2002 pp. 80-85.

⁴¹ La presenza nella *Pharsalia* delle principali saghe mitiche comporta anche il riconoscimento della tradizione poetica precedente e dei vari generi letterari. Il mito di Troia, ad esempio, permette a Lucano di ricollegarsi al genere epico praticato da Omero e Virgilio; la saga degli Argonauti e il ciclo tebano invece al genere tragico.

⁴² Sulle similitudini nella *Pharsalia* si veda Aymard 1951.

⁴³ Medea e Agave verranno trattate nel capitolo X, mentre di Elena parleremo nel capitolo dedicato a Cleopatra.

ma ancora una volta questi paradigmi mitologici vengono superati dalla *virtus* del futuro martire di Utica.

8. *Women's networks* nella *Pharsalia*?

In un recente contributo dedicato ai personaggi femminili dell'*Eneide* Alison Keith⁴⁴ ha giustamente messo in luce che nel poema virgiliano è possibile rilevare l'esistenza di una vera e propria rete di rapporti fra le donne (*women's networks*): queste infatti collaborano l'una con l'altra, si aiutano a vicenda, ricorrono all'assistenza di altre per portare a termine i loro progetti. Gli esempi sono numerosi: si pensi all'affettuoso rapporto fra Didone e la sorella Anna, alla collaborazione fra Giunone e Venere al fine di far sbocciare l'amore fra la regina cartaginese ed Enea, oppure all'azione della Furia Alletto, che, sollecitata da Giunone, spezza l'alleanza fra Troiani e Latini.

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

⁴⁴ Keith 2006.

manifestazioni di lutto e alle rampogne verso gli dei poco dopo lo scoppio della guerra (*Phars.* 2, 28-42).

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

9. Le donne della *Pharsalia* e la poetica del dolore

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

Cornelia è rappresentata costantemente come donna sensibile e sofferente, che tende ad abbandonarsi al lamento ogniqualvolta il destino le impedisce di stare accanto a Pompeo: il suo è quindi il dolore di una moglie che non riesce ad accettare la lontananza dal marito⁴⁵. Il dolore e il *cultus* del lutto è invece per Marzia - più formale; la sua *maestitia* è una sorta di “dovere istituzionale” della *vidua* e pure un mezzo per suscitare la stima di Catone⁴⁶. La scarna cerimonia con cui i due rinnovano il vincolo coniugale assume le caratteristiche di un rito funebre più che un di matrimonio (*Phars.* 2, 350-380).

Ben diversa è invece la funzione e lo scopo del dolore per Cleopatra, che finge questo sentimento consapevole delle potenzialità seduttive che esso potrebbe

⁴⁵ Non è un caso se la letteratura successiva ha recepito Cornelia come eroina del lamento, cfr. il cap. XIII.

⁴⁶ Cfr. *Phars.* 2, 333b-337: *Sed, postquam condidit urna / supremos cineres, miserando concita voltu, / effusas laniata comas contusaque pectus / verberibus crebris cineresque ingesta sepulchri / (non aliter placitura viro), sic maesta profatur.*

esercitare su Cesare; simulando afflizione per il suo *status* di esule, la regina convince il suo illustre interlocutore ad aiutarla a recuperare il trono d'Egitto⁴⁷. Prova dello stato di emergenza in cui versa l'Urbe sono invece i gemiti e il *cultus* del lutto della personificazione di Roma che appare a Cesare sul Rubicone: l'aspetto dimesso della Patria, finalizzato all'impedimento della guerra, è già indizio del fallimento di questo estremo tentativo⁴⁸. Infine ricordiamo la scena corale che apre il libro II, in cui un gruppo di matrone reagisce allo scoppio della guerra con pubblici lamenti: la manifestazione del dolore diventa così per le donne un mezzo di sfogo e un modo di fare sentire la propria voce di fronte all'evento che sta per travolgere Roma.

Nota: I passi della *Pharsalia* sono citati secondo l'edizione a cura di Renato Badali, Roma 1992.

⁴⁷ *Phars.* 10, 82-85a: *Quem formae confisa suae Cleopatra sine ullis / tristis adit lacrimis, simulatum compta dolorem / qua decuit, veluti laceros dispersa capillos, / et sic orsa loqui.*

⁴⁸ *Phars.* 1, 186-190a: *ingens visa duci patriae trepidantis imago / clara per obscuram voltu maestissima noctem / turrigero canos effundens vertice crines / caesarie lacera nudisque adstare lacertis / et gemitu permixta loqui.*

CAPITOLO I: GIULIA

1. Una breve panoramica bibliografica

Come la maggior parte delle figure femminili della *Pharsalia*, il personaggio di Giulia non ha goduto di molta attenzione da parte della critica. La bibliografia a nostra disposizione consiste soltanto in due contributi specifici¹ e nel già citato lavoro di Concetta Finiello². Di ben altro spessore sono le belle pagine inserite in lavori di più ampio respiro di Emanuele Narducci e di Christine Walde, che si soffermano soprattutto sull'apparizione di Giulia all'inizio del libro III³. Manca dunque un esame complessivo approfondito su questa complessa figura di donna, che noi analizzeremo per prima in quanto la sua morte costituisce nella *Pharsalia* uno degli eventi che accelerano lo scoppio della guerra.

Poiché narra un *bellum plus quam civile*, la *Pharsalia* deve essere letta innanzitutto come il poema della disgregazione dei legami familiari: lo scontro fra Cesare e Pompeo, rispettivamente suocero e genero, rappresenta la degenerazione estrema della guerra civile e si configura per questo motivo come un *nefas*. Al caos politico provocato dal *bellum civile* corrisponde dunque un caos nei rapporti familiari, un sovvertimento radicale dei legami parentali. La morte della *res publica* è originata dunque dalla disgregazione della sua prima cellula, la famiglia, che ha l'effetto di spezzare la normale successione delle generazioni⁴: il suocero si schiera contro il genero, i fratelli combattono su fronti contrapposti, i padri uccidono i figli e i figli uccidono i padri. Giulia agisce nella *Pharsalia* influenzando in modo determinante su questo processo di creazione e nel contempo di dissoluzione della famiglia, e quindi dello stato. La sua vicenda è articolata nella *Pharsalia* in due fasi: le nozze con Pompeo permettono a Giulia di stringere un legame di sangue e un'alleanza politica (il primo triumvirato), la sua morte invece

¹ Batinski 1993 vede nella figura di Giulia una delle tre personificazioni della *res publica* romana, assieme a Marzia e alla Patria che compare a Cesare sul Rubicone; Manzoni 2002 analizza le fonti storiche relative a Giulia, evidenziando soprattutto la sua funzione di garante della concordia fra Cesare e Pompeo. Breve accenno alla figlia di Cesare anche in Salemme 2002 p. 38. Sulla scena del sogno si vedano anche Bouquet 2001 pp. 81-86; Stok 1996; Grillone 1967 pp. 94-96.

² Finiello 2005 pp. 169-172.

³ Narducci 2002 pp. 287-290; Walde 2001 pp. 389-399.

⁴ Cfr. Hardie 1993 p. 93.

comporta la cancellazione di tutto ciò che questo matrimonio aveva costruito e quindi contribuisce a far precipitare Roma nella guerra civile.

In questo capitolo daremo in primo luogo uno sguardo alle fonti storiche, per cercare di tracciare un ritratto della Giulia storica; dopo di che analizzeremo i passi del poema in cui Giulia compare o viene menzionata. In questo modo evidenzieremo la ricorrenza di alcuni motivi che fanno riferimento all'importante funzione coesiva da lei rivestita nell'ambito della sua famiglia e dello stato. Si tratta dei motivi del sangue e del *pignus*.

2) La Giulia storica

Prima di vedere quale immagine di Giulia è possibile ricavare dalle fonti storiche, faremo una breve panoramica sulla vita matrimoniale del Magno, la quale costituisce un buon esempio della funzione politica dell'istituto del matrimonio.

Giulia e Cornelia non furono le uniche mogli del condottiero: Pompeo infatti si sposò per ben cinque volte⁵. Nell'86 a.C. Pompeo si unì ad Antistia, figlia del pretore Publio Antistio, di fronte al quale egli era comparso per rispondere dell'accusa di sottrazione di beni pubblici (Plut. *Pomp.* 4,1): in quell'occasione riuscì con la propria abilità retorica ad impressionare il pretore, il quale, dopo averlo assolto dall'accusa, gli diede in sposa la figlia. Il matrimonio durò solo fino all'82 a.C., quando Silla e la moglie Metella convinsero Pompeo a divorziare da Antistia per prendere in moglie Emilia, figliastra del futuro dittatore a vita⁶. La donna morì di parto poco tempo dopo. Con la terza moglie Mucia, figlia di Q. Muzio Scevola, Pompeo riuscì a creare una serie di legami con la *gens Metella*. Celebrate nel 79 a.C., queste nozze furono assai durature e videro la nascita di Pompea e dei due fratelli Gneo e Sesto, che compaiono anche nella *Pharsalia*⁷. Per cause non specificate dagli storici i due coniugi divorziarono nel 62. Tre anni dopo, nel 59 a.C., Pompeo era arrivato al culmine del suo potere politico: con

⁵ Sulle mogli di Pompeo si veda Wives 1985.

⁶ Cfr. Plut. *Pomp.* 9, 2-3.

⁷ Sesto Pompeo, personaggio presentato dal poeta come figlio indegno del Magno, è il protagonista della celebre *Erichthosszene*: è lui a cercare l'aiuto della strega Eritto per conoscere in anticipo l'esito della guerra civile (sulla sua figura storica e letteraria importante Powell-Welch 2002). A Sesto e a Gneo spetterà il compito di portare avanti il conflitto dopo la morte del padre (cfr. *Phars.* 9, 84-97, in cui Cornelia comunica loro le ultime volontà di Pompeo).

Cesare e Crasso aveva infatti costituito il cosiddetto primo triumvirato, per suggellare il quale egli sposò Giulia, figlia di Cesare e di sua moglie Cornelia figlia di Cinna, nonostante fosse già fidanzata con Q. Servilio Cepione. Quest'ultimo fu a sua volta compensato della perdita di Giulia con Pompea, figlia di Pompeo, come leggiamo nelle biografie plutarchee di Cesare e di Pompeo:

Ἰουλίαν γὰρ τὴν Καίσαρος θυγατέρα, Καιπίωνι καθωμολογημένην καὶ γαμεῖσθαι μέλλουσαν ὀλίγων ἡμερῶν, οὐδενὸς ἂν προσδοκήσαντος ἔγημε Πομπήϊος, μείλιγμα Καιπίωνι τῆς ὀργῆς τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα καταινέσας, Φαύστῳ τῷ παιδί Σύλλα πρότερον ἐγγεγυμένην. Αὐτὸς δὲ Καῖσαρ ἔγημε Καλπουρνίαν τὴν Πείσωνος.

(Plut. *Pomp.* 47, 10)

Καῖσαρ δὲ μειζόνως ἔτι τῆς Πομπηίου δυνάμεως ἐπιδραττόμενος, ἦν γὰρ αὐτῷ Ἰουλία θυγάτηρ ἐγγεγυμένη Σερούιλίῳ Καιπίωνι, ταύτην ἐνεγγύησε Πομπηίῳ, τὴν δὲ Πομπηίου τῷ Σερούιλίῳ δώσειν ἔφησεν, οὐδ' αὐτὴν ἀνέγγυον οὔσαν, ἀλλὰ Φαύστῳ τῷ Σύλλα παιδί καθωμολογημένην.

(Plut. *Caes.* 14, 7)

Le nozze di Pompeo con Giulia suscitarono pesanti critiche da parte di Cicerone e di Catone, i quali erano contrari all'acquisizione del potere mediante le donne⁸. Tuttavia, anche se celebrato essenzialmente per rafforzare un'alleanza politica, questo matrimonio fu felice, perché – a quanto ci informano le fonti - era fondato su un saldo e profondo sentimento d'amore. I due coniugi furono sempre l'uno accanto all'altra, tanto che a Pompeo fu più volte rimproverato il fatto di trascurare i propri doveri politici a causa della moglie, come leggiamo ancora una volta in Plutarco:

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

(Plut. *Pomp.* 48, 8)

⁸ Cic. *Att.* 2, 17, 1: *ista repentina adfinitatis coniunctio*; Plut. *Caes.* 14, 8.

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

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

(Val. Max. 4, 6, 4)

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

(Plut. *Pomp.* 53, 3-5)

In seguito Giulia rimase ancora una volta incinta, ma la bambina sopravvisse solo pochi giorni dopo la nascita e lei stessa morì di parto⁹. Pompeo aveva intenzione di seppellire la giovane moglie nella sua villa Albana ma il popolo, per simpatia verso la donna, decise di propria iniziativa di collocarne il corpo nel Campo

⁹ Secondo la maggioranza delle fonti si trattava di una femmina (Suet. *Iul.* 26), mentre secondo Vell. 2, 47, 2 il figlio di Giulia e Pompeo era un maschio.

Marzio (*Pomp.* 53, 5-6)¹⁰. La morte di Giulia, avvenuta nel 54 a.C. poco prima di quella di Crasso a Carre, determinò lo sfaldamento del primo triumvirato e portò al nuovo matrimonio di Pompeo con Cornelia, figlia di Metello Scipione e vedova dello stesso Crasso¹¹. La nuova moglie aveva molto in comune con la defunta Giulia, dato che era giovane, di aspetto piacevole e di vasta cultura. Anche Cornelia fu profondamente amata dal marito, e pure in questo caso Pompeo fu accusato di trascurare per causa sua la città e la sua attività politica: come vedremo più avanti, Lucano fa della problematicità del rapporto eros / politica uno dei tratti più umani e sofferti del suo Pompeo¹².

Le fonti storiche insistono molto sulle rilevanti implicazioni politiche del matrimonio fra Giulia e Pompeo e sulle gravi conseguenze che la morte della donna ebbe per Roma¹³:

Quarto ferme anno, Caesar morabatur in Galliis, cum medium iam ex invidia potentiae male cohaerentis inter Cn. Pompeium et C. Caesarem concordiae pignus Iulia, uxor Magni, decessit; atque omnia inter destinatos tanto discrimini duces dirimente Fortuna filius quoque parvus Pompei, Iulia natus, intra breve spatium obiit.

(Vell. 2, 47, 2)

Crassi morte apud Pathos et morte Iuliae Caesaris filiae, quae nupta Pompeio generi socerique concordiam matrimonii foedere tenebat, statim aemulatio erupit.

(Flor. epit. 2, 13, 13)

Da questa panoramica sulle testimonianze storiche, emerge che Giulia era una donna dolce e sensibile, profondamente innamorata di Pompeo e a sua volta da lui molto amata; la sua dolcezza suscitò addirittura l'affetto del popolo romano.

¹⁰ Della sepoltura nel Campo Marzio abbiamo fugace menzione nella *periocha* liviana 106: *Iulia Caesaris filia, Pompei uxor, decessit, honosque ei a populo habitus est ut in campo Martio sepeliretur*. Abbiamo ragione di pensare che nell'opera storica di Livio fosse lasciato un certo spazio alla figura di Giulia, se non altro per le implicazioni politiche del suo matrimonio e poi della sua morte; ulteriore prova sono le testimonianze di Floro e Velleio Patercolo, eredi della tradizione liviana.

¹¹ Plut. *Pomp.* 55; Vell. 2, 54, 2.

¹² Sul problema di Pompeo di conciliare sentimenti e attività politica vedi Thompson 1984; Narducci 2002 pp. 296-298 e il capitolo dedicato a Cornelia.

¹³ Cfr. anche Sen. *Cons. Marc.* 14, 3: *C. Caesar cum Britanniam peragraret nec oceano continere felicitatem suam posset, audit decessisse filiam publica secum fata ducentem.*

Lucano opera nella *Pharsalia* in consonanza con il dato storico: nel proemio e in altri brevi passi presenta Giulia come elemento di equilibrio dell'alleanza fra Cesare e Pompeo, mentre nella sua minacciosa apparizione in *Phars.* 3, 8-40 lascerà spazio anche alle ragioni dell'amore.

3) La Giulia lucanea

A Giulia è riservato nella *Pharsalia* solo in apparenza meno spazio rispetto agli altri personaggi femminili: nonostante compaia nel poema solo cinque volte, è una presenza costante perché è implicitamente richiamata ogniqualvolta Cesare e Pompeo sono definiti rispettivamente suocero e genero¹⁴. Come abbiamo visto, la scomparsa della giovane donna ebbe rilevanti conseguenze politiche, poiché spezzò il patto del primo triumvirato e diede avvio di lì a poco alla guerra civile. Secondo Lucano soltanto il suo intervento avrebbe potuto frenare il *furor* di Cesare e Pompeo e quindi impedire lo scoppio della guerra. La prematura morte di Giulia, che cancellò assieme all'alleanza politica anche la parentela fra suocero e genero, è dunque per Lucano una delle cause del conflitto, come leggiamo nel proemio:

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

(*Phars.* 1, 111b-120a)

La vicenda di Giulia mette in risalto la forte valenza politica del matrimonio romano, il cui scopo era quello di unire più gruppi familiari tramite la generazione di figli e quindi tramite la creazione di nuovi legami di parentela. Nell'istituto del matrimonio si realizza dunque la cosiddetta funzione "connettiva" del sangue, che

¹⁴ Sull'uso dei termini di parentela in Lucano si veda Viansino 1974 pp. 9-15.

diventa pure l'elemento di contrassegno dell'alleanza politica: attraverso i figli, che fondono insieme due correnti di sangue, si realizza l'unione fra due famiglie¹⁵. Per questo motivo il bambino che Giulia aveva appena dato alla luce e che morì pochi giorni dopo la madre, quel figlio che aveva sancito con il vincolo del sangue il patto fra suocero e genero, è definito ai vv. 111-112 *pignora iuncti / sanguinis*, “pegno dell'unione di sangue” fra Cesare e Pompeo. Questa espressione trova riscontro nelle fonti storiche da noi prima esaminate: Velleio Patercolo definisce Giulia *concordiae pignus*, Floro afferma che la sua presenza manteneva la concordia grazie al vincolo del matrimonio (*generi socerique concordiam matrimonii foedere continebat*), e dello stesso tono sono le parole di Valerio Massimo (*si Caesaris et Pompei concordia communis sanguinis vinculo constricta mansisset*). Questa unanime concordanza fra le fonti storiche fa ben supporre che sulla stessa lunghezza d'onda dovesse essere pure la testimonianza di Livio. Nella *Pharsalia* la funzione “connettiva” di Giulia trova espressione nel ricorso alla semantica del sangue, che, come vedremo, è rintracciabile in tutti i passi in cui compare.

Lucano richiama infatti in modo analogo questo legame di parentela in *Phars.* 5, 471-475, nel contesto di un'appassionata apostrofe al Magno. Gli eserciti nemici sono entrambi giunti in Epiro e sono accampati l'uno di fronte all'altro, pronti al combattimento. Questa sarà per Cesare – dice il poeta – l'ultima occasione di guardare da vicino il genero: infatti di lì a poco avrebbe potuto vederne soltanto il cadavere sulla spiaggia egiziana:

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

(*Phars.* 5, 468-475)

Anche in questo caso si allude all'unione di sangue fra Cesare e Pompeo realizzata tramite Giulia, qui essa stessa definita *pignus* (v. 469: *post pignora*

¹⁵ Cfr. Guastella 1985.

tanta)¹⁶; la bambina nata dal matrimonio con il Magno è presentata come il frutto di un'unione foriera di sventura (v. 470: *sanguinis infausti subolem*)¹⁷. Il motivo del sangue torna inoltre alla fine del libro IX, nella celebre scena in cui Cesare simula un pianto di fronte al capo mozzato di Pompeo¹⁸. Il poeta allora si rivolge a lui con un'indignata apostrofe, in cui mette in rilievo la totale indifferenza di Cesare verso i legami familiari (*foedera... generis*), la sua *impietas*:

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

(*Phars.* 9, 1046b-1051a)

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

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

(*Phars.* 10, 77-81)

Giulia, appartenente alla nobile *gens Iulia*, a causa dell'infame condotta del padre si trova affiancata da un fratello nato *obscaena de matre*, che per così dire contamina quel suo nobile sangue che a suo tempo aveva unito due famiglie. Dai passi presi in esame emerge come Lucano insista sull'importante funzione coesiva rivestita dalla donna nella sua famiglia: ora esamineremo più da vicino i versi del

¹⁶ Il plurale *pignora* potrebbe essere riferito non solo a Giulia, ma anche ai due figli che ebbe con Pompeo (cfr. Barratt ad loc. p. 155); ma ci sembra più probabile che il poeta intenda qui solo la donna, tanto più che i bambini vengono menzionati subito dopo (v. 473: *mortemque nepotum*).

¹⁷ Cfr. Housman ad 5, 474: *infaustus sanguis dicitur Caesaris et Pompei in Iuliae prole mixtus*.

¹⁸ Per un'analisi della scena si veda Tschiedel 1985.

proemio in cui il poeta introduce la figura di Giulia nel contesto più ampio della ricerca delle cause della guerra civile.

4. Il proemio della *Pharsalia*: la morte di Giulia come una delle cause della guerra

Il proemio della *Pharsalia* è una delle parti del poema che ha più suscitato interesse e discussioni nella critica: si pensi solo all'elogio a Nerone, la cui sincerità o meno è stata per anni una vera e propria *vexata quaestio* negli studi lucanei¹⁹. Dopo aver solennemente annunciato la straordinarietà dell'argomento, il poeta si propone qui di indagare l'eziologia del conflitto, per vedere quali cause hanno condotto il popolo romano a rivolgere le armi contro sé stesso (*Phars.* 1, 67-69: *Fert animus causas tantarum expromere rerum / inmensumque aperitur opus, quid in arma furem / inpulerit populum, quid pacem excusserit orbi*). In primo luogo vengono elencate le cause che interessano più strettamente i triumviri, accusati di essere *male concordēs nimiaque cupidine caeci* (*Phars.* 1, 87): alla base del conflitto è dunque la loro sete di potere e l'incapacità di trovare consonanza di intenti e di interessi. In questa singolare alleanza, efficacemente definita con la *iunctura* oraziana *concordia discors* (*Phars.* 1, 98), l'unico elemento che impediva lo scoppio della guerra era la presenza di Crasso²⁰, paragonato qui al sottile istmo che separa due mari:

*Temporis angusti mansit concordia discors
paxque fuit non sponte ducum: nam sola futuri
Crassus erat belli medius mora. Qualiter undas
qui secat et geminum gracilis mare separat Isthmos
nec patitur conferre fretum, si terra recedat,
Ionium Aegaeo franget mare, sic, ubi saeva
arma ducum dirimens miserando funere Crassus
Assyrias Latio maculavit sanguine Carrhas,
Parthica Romanos solverunt damna furores.
Plus illa vobis acie quam creditis actum est,
Arsacidae: bellum victis civile dedistis.
Dividitur ferro regnum populique potentis,
quae mare, quae terras, quae totum possidet orbem,
non cepit Fortuna duos.*

¹⁹ La bibliografia sull'argomento è molto ampia. Si vedano almeno Biondi 2003; Malcovati 1970; Conte 1966.

²⁰ Sulla figura di Crasso nella *Pharsalia* si veda Szelest 1979.

(*Phars.* 1, 98-111a)

Crasso è presentato nel proemio come *medius*, come colui che poteva evitare la catastrofe della guerra: la sua morte, avvenuta a Carre durante la campagna contro i Parti, ha dunque permesso alla sete di potere di Cesare e di Pompeo di emergere in tutta la sua virulenza e ha fatto precipitare gli eventi. Crasso è definito *futuri belli mora* (vv. 99-100), una definizione che recupera e rielabora un *cliché* epico: *belli mora* è nella tradizione epica non colui che impedisce la guerra, bensì colui che funge da baluardo e differisce la vittoria del nemico²¹. Alla figura di Crasso viene accostata quella di Giulia, la cui morte accelerò ulteriormente lo scoppio della guerra:

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

(*Phars.* 1, 111b-120)

Morendo Giulia portò via con sé anche la bambina che era nata dall'unione con Pompeo, definita *pignora iuncti / sanguinis* (vv. 111-112) e le fiaccole nuziali, divenute però torce funebri²².

In questa sezione del proemio il poeta fa un uso mirato del lessico della parentela, allo scopo di presentare la donna come garante dell'unità della famiglia: Lucano definisce Cesare e Pompeo dal punto di vista di Giulia rispettivamente come *parens* e *vir* (v. 116). L'azione "connettiva" della giovane donna viene ulteriormente messa in evidenza anche dall'uso insistito di *iungere*, verbo che

²¹ Un precedente importante nell'uso della *iunctura* in questo senso è presente in Sen *Phoen.* 458 *belli mora* è riferito a Giocasta, che nella tragedia cerca di mediare fra Eteocle e Polinice (cfr. Barchiesi 1988 ad loc. p. 124; Nosarti 2005 p. 131 nota 17).

²² Su questo *topos* vedi *infra*.

esprime la dimensione politica e vitale del sangue²³, presente ai vv. 111-112 (*pignora iuncti / sanguinis*), al v. 117 (*armatasque manus... iungere*), al v. 118 (*ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*). La presentazione di Giulia culmina qui con la prima delle similitudini storiche della *Pharsalia*: se non fosse morta prematuramente, Giulia avrebbe potuto impedire lo scontro fra genero e suocero e rivestire così la stessa funzione delle donne Sabine (v. 118: *ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*), qui richiamate esplicitamente come *exemplum* di capacità di mediazione e di ricomposizione dell'unità della *civitas*. Riteniamo assai significativo l'accostamento di Giulia a queste donne leggendarie che nella prima fase della storia di Roma riuscirono a risolvere una grave crisi del giovane stato romano intervenendo nel conflitto fra i padri e i mariti. Data la vicinanza che tramite il pur forzato matrimonio si era creata fra i due popoli, la guerra fra Romani e Sabini può essere considerata come il primo conflitto civile che Roma dovette affrontare. Questa similitudine del v. 118 si distingue per una notevole densità espressiva, poiché condensa in un solo verso la vicenda delle Sabine, narrata da Liv. 1, 13, 4ss. e da Ovidio *fast.* 3, 202ss. Un confronto fra il testo di Lucano e queste due possibili fonti ci permetterà di rilevare alcune interessanti analogie.

5) *Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*: Giulia e le Sabine

In un contributo del 1995 Robert Brown²⁴ ha osservato che nella sua elaborazione dell'episodio delle Sabine Livio fa svolgere a queste donne quella funzione di mediazione fra suoceri e generi che Giulia non poté espletare fra Cesare e Pompeo: in altre parole lo storico patavino, suggestionato dalle analogie fra quell'antico episodio leggendario e un avvenimento del recente passato, avrebbe scritto queste pagine della sua opera storica pensando alla vicenda di Giulia, Cesare e Pompeo²⁵. Nella leggenda delle Sabine come in quella di Giulia è infatti

²³ Sulla terminologia del sangue si veda il ricco studio di Guastella 1985 p. 57ss.

²⁴ Brown 1995.

²⁵ Cfr. Brown 1995 p. 317: "For Livy, the war between the Romans and Sabines and the intervention of the women must have had a special resonance with the recent civil wars. So close indeed is the relationship between the opposing sides, so eloquently emphasized by the Sabine women, that the war between the Romans and the Sabines takes on the complexion of a civil war. Specifically, it echoes the war between Pompey and Caesar, inasmuch as the marriage of Pompey to Julia made it possible to think of the civil war as a contest between son-in-law and father-in-law

l'esaltazione della *pietas* familiare, valore che però si allarga all'ambito ben più ampio della società e dello stato.

Sarà ora opportuno dare uno sguardo alle due versioni dell'episodio fornitaci rispettivamente da Livio e da Ovidio, poiché da questa lettura emergeranno dati interessanti. Il racconto liviano raggiunge il momento di massima tensione quando le donne Sabine entrano impavide nel campo di battaglia noncuranti dei dardi e cercano di riportare la pace fra i mariti e i genitori, ovvero fra suoceri e generi²⁶:

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

(Liv. 1, 13, 1-4)

Il racconto di Ovidio presenta qualche differenza rispetto alla versione liviana, poiché l'intervento delle donne fra i due eserciti schierati si colloca prima dell'inizio della battaglia. In questo caso parrebbe esplicito il riferimento alla guerra civile fra Cesare e Pompeo, dato che il poeta presenta lo scontro fra Romani e Sabini come il primo momento in cui i suoceri impugnarono le armi contro i generi²⁷:

*... tum primum generi intulit arma socer.
Iamque fere raptae matrum quoque nomen habebant,
tractaque erant longa bella propinqua mora:
Conveniunt nuptae dictam Iunonis in aedem,*

(even though Julia had been dead for five years when it started!)". Cfr. anche Petrone 1996 pp. 36ss.; Jal 1963 p. 402ss. Bisogna precisare che questo schema di mediazione legato alle donne non è l'unico nell'opera di Livio (si pensi ad esempio a Veturia, madre di Coriolano).

²⁶ Petrone 1996 p. 36ss. osserva che il discorso rivolto dalle donne ai contendenti è di marca tragica e ricorda il modello del personaggio femminile pronto al sacrificio di sé pur di riappacificare i parenti in lotta (cfr. Liv. 1, 13, 3: *in nos vertite iras*). Sul tema molto utile La Penna 1994.

²⁷ Di questo parere è Frazer 1929 ad loc. p. 57.

*quas inter mea sic et nurus ausa loqui:
 'O pariter raptae, quoniam hoc commune tenemus,
 non ultra lente possumus esse piae.
 Stant acies: sed utra di sint pro parte rogandi
 eligite; hinc coniunx, hinc pater arma tenet.
 Quaerendum est viduae fieri malitis an orbae.
 Consilium vobis forte piumque dabo'.
 Consilium dederat: parent, crinesque resolvunt
 maestaque funerea corpora veste tegunt.
 Iam steterant acies ferro mortique paratae,
 iam lituus pugnae signa daturus erat,
 cum raptae veniunt inter patresque virosque,
 inque sinu natos, pignora cara, tenent.
 Ut medium campi passis tetigere capillis,
 in terram posito procubere genu:
 et, quasi sentirent, blando clamore nepotes
 tendebunt ad avos bracchia parva suos.
 Qui poterat, clamabat avum tum denique visum,
 et, qui vix poterat, posse coactus erat.
 Tela viris animique cadunt, gladiisque remotis
 dant soceri generis accipiuntque manus,
 laudatasque tenent natas, scutoque nepotem
 fert avus: hic scuti dulcior usus erat.*

(Ov. *fast.* 3, 202-228)

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

3, 210: *hinc coniunx, hinc pater arma tenet*). La sequenza di antitesi del testo liviano, qui ridotta da Lucano alla semplice correlazione *inde... hinc*, non ha soltanto un fine retorico, bensì riproduce verbalmente la centralità fisica e familiare sia delle Sabine e che di Giulia, poste in mezzo ai due contendenti. Si noti infine in *Phars.* 1, 118 il significativo accostamento dei sostantivi *socer* e *gener* anche all'interno della similitudine: *ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*, che riproduce nella struttura del verso il successo del tentativo di mediazione di queste donne.

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

Il racconto di Livio mette infine in primo piano il motivo della *concordia*: nell'epilogo dell'episodio lo storico afferma che dopo la mediazione delle donne *non modo commune sed concors etiam regnum duobus regibus fuit* (Liv. 1, 13, 8). Lucano definisce il primo triumvirato *communis* ma non *concors*, cioè esso è privo di quella consonanza di intenti necessaria al bene della *res publica*. Si veda in proposito l'apostrofe a Roma in *Phars.* 1, 84-85: *tu causa malorum / facta tribus dominis communis, Roma, nec umquam in turbam missi feralia foedera regni*: Roma è possesso comune di tre padroni, che però a causa della loro sete di potere sono *male concordēs* (*Phars.* 1, 87). Abbiamo già visto come pochi versi dopo l'alleanza fra i triumviri viene efficacemente definito con la *iunctura* oraziana *concordia discors* (v. 98): Lucano applica il concetto empedocleo dell'armonia fra gli opposti ad un accordo politico, il cui fallimento ebbe conseguenze sul piano cosmico. L'acquisizione della *concordia* sarebbe dunque stata possibile soltanto se Giulia avesse messo in gioco la sua capacità mediatrice, come a suo tempo avevano fatto le leggendarie donne Sabine.

Assai degno di nota è infine il fatto che Ovidio, al contrario di Livio, faccia giocare un ruolo importante anche ai bambini, che le donne portano sul campo di

battaglia: definiti *pignora cara*, (come il figlio di Giulia e di Pompeo) essi costituivano il suggello della fusione fra i due popoli operata dal matrimonio (Ov. *fast.* 3, 218). In conclusione, questo episodio appartenente alla memoria storica del popolo romano doveva apparire a Lucano (e prima di lui a Livio e a Ovidio) come una sorta di modello antifrastico delle gravi conseguenze politiche della morte di Giulia e della fine del legame familiare e dell'alleanza fra Cesare e Pompeo. La Giulia lucanea incarna dunque i più nobili *Wertbegriffe* della civiltà romana (*pietas, fides, concordia*), che però a causa dell'inesorabile volere del fato non possono che restare a un livello potenziale. La guerra civile porterà infatti al completo sovvertimento di tutti questi valori.

6) L'influsso del mito tebano: Giulia e Giocasta

In un ricco contributo del 2005 Annemarie Ambühl²⁸ ha messo in luce l'importanza dell'influsso della saga tebana sulla rappresentazione lucanea della guerra civile. La vicenda dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice, protagonisti di uno scontro fratricida, era molto attuale nella Roma insanguinata dai conflitti civili: per questo motivo nell'immaginario collettivo dei Romani le tragedie della saga tebana, che avevano portato sulla scena la guerra in seno alla famiglia, poterono diventare dei veri e propri modelli nella rappresentazione della guerra civile. Tebe diventò una sorta di anti-Roma e lo scontro fra Eteocle e Polinice una sorta di archetipo mitologico della guerra fra Cesare e Pompeo. Come ha osservato Alessandro Barchiesi, "l'immagine dei Sette che assaltano Tebe guidati da una fazione tebana si imponeva come memento simbolico delle discordie distruttive che incombono su una comunità"²⁹.

Il riferimento al mito di Edipo e dei suoi discendenti è esplicito nel libro I, quando vengono descritti gli inquietanti prodigi che preannunciano il conflitto civile. Fra questi il poeta menziona la divisione in due parti della fiamma del fuoco di Vesta:

*Vestali raptus ab ara
ignis et ostendens confectas flamma Latinas
scinditur in partes geminoque cacumine surgit*

²⁸ Ambühl 2005; sul tema importante anche Petrone 1996.

²⁹ Barchiesi 1988 p. 19.

Thebanos imitata rogos.

(*Phars.* 1, 549b-552a)

La scissione della fiamma riporta la memoria del lettore alla famosa scena di piromanzia dell'*Oedipus* di Seneca, in cui è descritto il medesimo fenomeno (vv. 321-323: *sed ecce pugnax ignis in partes duas / discedit et se scindit unius sacri / discors favilla*): tale fenomeno simboleggia nella tragedia non solo la lotta di Edipo contro se stesso, che culminerà con l'accecaimento, ma anche la futura guerra fra i suoi figli Eteocle e Polinice. Nella *Pharsalia* la scissione della fiamma in due lingue preannuncia da parte sua la frattura insanabile fra Cesare e Pompeo, novelli Eteocle e Polinice, anch'essi parenti grazie al matrimonio del Magno con Giulia³⁰.

Nel poema di Lucano il riferimento alla saga tebana implica un accostamento della giovane figlia di Cesare alla figura tragica di Giocasta, ovvero di colei che cercò di dirimere la lotta fra i due figli. La madre e moglie di Edipo era figura ben nota a Roma grazie alle *Phoenissae* di Seneca, tragedia incompiuta che notoriamente presenta numerosi motivi in comune con la *Pharsalia*³¹. La Giocasta euripidea e quella senecana cercano di ripristinare l'integrità del proprio nucleo familiare; la stessa rielaborazione letteraria del celebre mito romano delle Sabine, che si frappongono fra padri e mariti in lotta, pare aver subito la suggestione della saga tebana³². Lo proverebbe un frammento della *praetexta Sabinae* di Ennio (*scaen.* 370 V.²), riportante una parte del discorso delle donne, dove si fa appello al rapporto di parentela esistente fra le due parti in guerra: *cum spolia generis detraxeritis / quam inscriptionem dabitis?*. Come osserva Alessandro Barchiesi, "alla conclusione positiva della storia, che vedeva consacrata dal successo la supplica delle Sabine, non poteva mancare un effetto edificante; se Ennio realmente dava spazio al modello di Euripide, l'effetto poteva contare anche su una tensione contrastiva"³³. Ecco come dunque la vicenda di Giulia può trovare

³⁰ La presenza del fuoco caratterizza anche i due passi più importanti in cui Giulia compare: nel proemio sono menzionate le fiaccole nuziali (v. 112: *feralis... taedas*), che a causa di un cattivo auspicio diventano fiaccole funebri, mentre nell'apparizione del libro III il fuoco fa da sfondo all'immagine di Giulia che si erge da una spaccatura della terra (vedi *infra*).

³¹ Si veda in proposito Barchiesi 1990 pp. 9-39.

³² Cfr. Mazzoli 2001 p. 162.

³³ Barchiesi 1988 p. 105 n. 12.

due modelli, l'uno di carattere mitico (Giocasta), l'altro di carattere storico-legendario (le Sabine)³⁴: ma rispetto ad essi la funzione di mediazione della giovane eroina lucanea, caratterizzata dal triplice ruolo di figlia, sposa e madre, ha nel poema un esito rovesciato. Lucano fonde così storia e tragedia, creando una figura di donna molto complessa, la cui presenza incombe costantemente. Vedremo ora come il genere tragico entri ancora in gioco nella nota scena del sogno di Pompeo.

7) Il sogno di Pompeo (*Phars.* 3, 8-40)

Passeremo ora ad esaminare l'unico passo della *Pharsalia* in cui Giulia agisce concretamente sulla scena, anche se sotto forma di *umbra* che compare in sogno a Pompeo. Dei sogni nel poema lucaneo si è molto discusso anche di recente³⁵: pur non essendo numerosi, presentano una struttura piuttosto complessa e fanno parte dell'articolato sistema di profezie che preannunciano a Pompeo e a esponenti della sua parte politica l'imminente catastrofe. Ha dunque valore di profezia – concernente sia il destino personale di Pompeo, sia quello di Roma – anche la scena del libro III in cui la defunta Giulia compare in sogno al Magno. Questa scena onirica si colloca in un momento decisivo della vicenda del condottiero. La parte conclusiva del libro II (vv. 725-736) narra la fuga di Pompeo dall'Italia in direzione della Grecia, dove avrà luogo lo scontro decisivo di Farsalo. Durante la traversata dell'Adriatico, descritta dal poeta con i *topoi* dell'esule che abbandona la propria terra, Pompeo si addormenta. La commossa atmosfera di questi versi è interrotta dalla minacciosa apparizione dell'ombra di Giulia (*plena horroris imago*), che, fuoriuscita dalle viscere della terra con l'aspetto di una Furia, preannuncia al marito l'imminente rovina (*Phars.* 3, 8-40).

Questo primo sogno di Pompeo ne rispecchia l'inquieto stato d'animo, dominato da paura e insicurezza, ed è posto a conclusione di una serie di insuccessi militari. Nei libri I e II Pompeo è infatti in perenne fuga, incalzato dall'azione fulminea di

³⁴ Vedi La Penna 1994.

³⁵ Cito soltanto a titolo di esempio Narducci 2002 pp 287-294; Walde 2001 pp. 389ss.; Stok 1996; Neri 1986; Rutz 1970; Morford 1967 pp. 79-81.

Cesare; inoltre è descritto dal poeta come in preda a un angosciante timore³⁶. La fuga dall'Italia verso l'oriente segna un distacco definitivo dalla propria terra e l'avvicinarsi al tragico epilogo della sconfitta militare e della morte. Sotto questo aspetto Pompeo può essere visto come una sorta di "Enea rovesciato", dal momento che le parabole esistenziali del condottiero romano e dell'eroe troiano risultano pressoché speculari: la fuga di Pompeo in oriente costituisce infatti il rovesciamento della fuga di Enea da Troia verso l'Italia. Mentre il viaggio di Enea doveva portare alla creazione di un nuovo regno, il Magno in terra orientale troverà la morte³⁷. La partenza di Pompeo dall'Italia assieme alla moglie Cornelia e ai figli avviene inoltre in concomitanza con l'abbandono da parte della Fortuna³⁸; si veda infatti l'apostrofe del poeta al Magno in *Phars.* 2, 727-728: *lassata triumphis / descivit Fortuna tuis*.

Nel racconto della traversata dell'Adriatico Lucano cerca di descrivere lo stato d'animo di Pompeo, che, secondo la topica dell'esule che abbandona la propria terra³⁹, tiene gli occhi fissi all'Italia⁴⁰. L'atmosfera di questi versi è struggente:

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

³⁶ Cfr. ad esempio *Phars.* 2, 681-682: *Pompeius... / curis animum mordacibus angit*. La paura è comunque una caratteristica costante del personaggio Pompeo, cfr. Bianchi 2005.

³⁷ Narducci 2002 pp. 281-286.

³⁸ Si tenga inoltre presente che Pompeo proprio in oriente dove aveva conseguito i primi successi militari.

³⁹ Tenere lo sguardo fisso alla terra che sta per essere abbandonata è un atteggiamento tipico dell'esule in partenza, cfr. Narducci 1979 p. 122 e Narducci 2002 p. 354 n. 2. Lucano potrebbe inoltre essere stato suggestionato da Verg. *Aen.* 5, 1ss., in cui Enea, già in alto mare, guarda indietro alle mura di Cartagine da cui brilla il fuoco del rogo di Didone.

⁴⁰ Secondo Walde 2001 p. 391 lo sguardo di Pompeo rivolto all'Italia rispecchierebbe la sua proiezione verso il passato, nei cui successi egli amava rifugiarsi; si confronti a tale proposito *Phars.* 1, 134-135: *multumque priori / credere fortunae* (sc. *Pompeius*). L'attaccamento al passato si fa particolarmente evidente nel sogno del condottiero alla vigilia della battaglia di Farsalo (*Phars.* 7, 7-44).

(*Phars.* 2, 725b-736)

La *Stimmung* nostalgica dell'addio alla terra natale caratterizza anche l'apertura del libro successivo (vv. 1-7). Superato il momento di separazione dall'Italia, Pompeo si rilassa e si addormenta. Non si tratta però di un sonno tranquillo, perché il condottiero è turbato dall'apparizione della defunta moglie Giulia, che fuoriesce dalle viscere della terra⁴¹:

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

(*Phars.* 3, 8-11)

Pompeo non si trova certo di fronte a un'apparizione rassicurante: l'ombra di Giulia è definita *plena horroris imago* (v. 9), il suo volto è *maestus* (v. 10) e si erge da una fessura della terra (v. 10: *per hiantis... terras*) con l'aspetto di una Furia (v. 11: *furialis*) sopra una pira ardente (v. 11: *accenso... sepulchro*). L'ambientazione del sogno è dunque oltremondana, e del mondo infero fornirà una breve descrizione la stessa Giulia. L'*incipit* del sogno ci ricorda il prologo di una tragedia⁴²: l'ombra specifica la sua provenienza e racconta quanto le è accaduto dopo la sua morte. In seguito allo scoppio della guerra civile è stata espulsa dai Campi Elisi e spostata nel Tartaro assieme alle anime *nocentes*. Qui ha potuto constatare che l'oltretomba si sta preparando ad accogliere le numerose vittime del conflitto:

*'Sedibus Elysiis campoque expulsa piorum
ad Stygias' inquit 'tenebras manesque nocentis
post bellum civile trahor. Vidi ipsa tenentis
Eumenidas quaterent quas vestris lampadas armis;
praeparat innumeras puppis Acherontis adusti*

⁴¹ L'immagine di Giulia che si erge da una fessura della terra ricorda l'apparizione dei Mani di Silla e di Mario in *Phars.* 1, 580-583: *E medio visi consurgere Campo / tristia Sullani cecinere oracula manes, / tollentemque caput gelidas Anienis ad undas / agricolae fracto Marium fugere sepulchro*. Stok 1996 scorge un'analogia con l'apparizione di Achille a Taltibio nelle *Troades* di Seneca: *Tum scissa vallis aperit immensos specus / et hiatus Erebi pervium ad superos iter / tellure fracta praebet ac tumulum levat. / emicuit ingens umbra Thessalici ducis* (vv. 178-181).

⁴² Walde 2001 p. 398.

*portitor; in multas laxantur Tartara poenas;
vix operi cunctae dextra properante sorores
sufficiunt, lassant rumpentis stamina Parcas'.*

(*Phars.* 3, 12-19)

La descrizione dell'affaccendarsi del mondo infero per lasciare spazio ai futuri caduti della guerra costituisce una profezia sull'imminente destino del popolo romano. Del Tartaro compaiono le figure più rappresentative⁴³. Le Eumenidi, dee della vendetta, agitano le loro fiaccole; il nocchiero Caronte è pronto per traghettare le anime sull'altra sponda dell'Acheronte; il Tartaro si sta ampliando per accogliere i caduti; le Parche infine sono oramai esauste per il continuo taglio degli stami di numerose vite. Lo sfondo della descrizione è il fuoco, poiché la stessa Giulia compare da una pira ardente (v. 11: *accenso... sepulchro*), le Eumenidi preparano le fiaccole (v. 15: *lampadas*), ed è infine menzionato l'Acheronte, il fiume infuocato dell'oltretomba (v. 16: *Acherontis... adusti*). L'elemento del fuoco ci permette di ricollegare questo sogno al passo del proemio in cui Giulia viene menzionata per la prima volta: in quella occasione, come si è visto, il poeta menziona le *ferales taedae* (*Phars.* 1, 112), ossia le fiaccole nuziali che si sono trasformate in torce funebri. Lo scambio nozze – matrimonio, fiaccole nuziali – torce funebri, è motivo proprio dell'elegia: ma, come accade spesso nella poesia di Lucano, esso viene ripreso e arricchito di una nuova valenza. Se nell'elegia questo *topos* oramai era banalizzato, ora nella *Pharsalia* è ripreso per mettere in evidenza le rovinose conseguenze politiche e storiche della fine di un matrimonio⁴⁴. In questa descrizione dell'oltretomba si ribadisce che la morte di Giulia, dopo aver cancellato l'unione con Pompeo, ha condotto Roma a una

⁴³ La descrizione dell'oltretomba fatta da Giulia ricorda quanto Alceste racconta ad Admeto circa le sue visioni del mondo infero (Eur. *Alc.* 252-257): ὄρω δίκωπον ὄρω σκάφος ἐν / λίμναι· νεκύων δὲ πορθμεὺς / ἔχων χερ' ἐπὶ κοντῶι Χάρων / μ' ἤδη καλεῖ· Τί μελλεῖς; / ἐπεῖγου· σὺ κατείργεις. / Τάδε τοί με / σπερχόμενος ταχύνει. L'aldilà viene evocato sia da Alceste che da Giulia attraverso immagini caratteristiche, come quella del traghettatore Caronte. Si noti in entrambi i passi la presenza di un *verbum videndi*: ὄρω e *vidi*.

⁴⁴ Su questo *topos* si vedano Barchiesi 1992 p. 162 e Rehm 1994. Esso divenne frequente presso i poeti di età neroniana, che, nell'intenzione di introdurre episodi in grado di suscitare orrore, rovesciano in morte il momento festoso del matrimonio e creano così stupore nel lettore (cfr. Castagna 2002 p. 466-467). Una vera e propria trasformazione in funerale subiscono le seconde nozze di Catone e Marzia, descritte in *Phars.* 2, 350-380.

catastrofe di portata cosmica, tale da mettere in agitazione il mondo infero, che è addirittura incapace di accogliere le numerose vittime della guerra civile. Questa prima parte del sogno è dominata dunque dal modello dell'epica e della tragedia, i generi letterari in cui sono più frequenti le apparizioni oltremondane e le profezie. Vedremo ora come la *Kreuzung der Gattungen* si complichino ulteriormente nel corpo centrale della scena, lasciando spazio a un altro genere il cui influsso sulla *Pharsalia* sarebbe degno di maggiore attenzione: l'elegia⁴⁵. Oltre a ricorrere a numerosi motivi elegiaci, Lucano è particolarmente suggestionato dal modello dell'elegia 4, 7 di Propertio, con la quale la scena lucanea ha in comune numerosi elementi, a cominciare dalla forma di sogno e dal riferimento al mondo oltremondano. Nell'elegia in questione Cinzia defunta compare infatti in sogno al poeta e lo accusa di averla già dimenticata e di non averle tributato i giusti onori funebri (vv.13-34); inoltre manifesta il sospetto di essere stata avvelenata per volere della donna che prenderà il suo posto a fianco di Propertio (vv. 35-98). Il componimento si conclude con una dichiarazione di possesso da parte della defunta, certa di potersi ricongiungere un giorno all'amato nell'aldilà: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris et mixtis ossibus ossa teram* (Prop. 4, 7, 93-94)⁴⁶.

L'anticipazione del triste destino di Roma nella descrizione del mondo infero proietta il lettore nel futuro; ai vv. 20ss. subentrano le dimensioni temporali del passato e del presente. Giulia rievoca il tempo in cui era sposata a Pompeo, periodo contrassegnato da grandi successi militari:

*'Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos:
 detrahere in cladem fato damnata maritos
 innupsit tepido paelex Cornelia busto.
 Haereat illa tuis per bella, per aequora signis,
 dum non securos liceat mihi rumpere somnos
 et nullum vestro vacuum sit tempus amori,
 sed teneat Caesarque dies et Iulia noctes.
 Me non Lethaeae, coniunx, obliviae ripae
 inmemorem fecere tui regesque silentum
 permisere sequi. Veniam te bella gerente*

⁴⁵ Sulla presenza di motivi elegiaci in questo sogno si veda Hübner 1984.

⁴⁶ Cinzia conserva la bellezza di quando era in vita ma presenta tracce oltremondane: le labbra sono consunte dall'acqua del Lete, e il suo anello è bruciato dalle fiamme del rogo funebre: *eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos: lateri vestis adusta fuit, / et solitum digito beryllon adederat ignis, / summaque Lethaeus triverat ora liquor* (Prop. 4, 7, 7-10).

*in medias acies: numquam tibi, Magne, per umbras
perque meos manes genero non esse licebit.
Abscidis frustra ferro tua pignora: bellum
te faciet civile meum'. Sic fata refugit
umbra per amplexus trepidi dilapsa mariti.*

(*Phars.* 3, 20-35)

L'*umbra* di Giulia dà una sua interpretazione alla guerra civile, che sarebbe conseguenza della nefasta unione di Pompeo con Cornelia. Il matrimonio con Giulia aveva infatti permesso a Pompeo di godere del favore di *Venus Victrix*, la divinità protettrice della *gens Iulia*, e quindi di conseguire numerosi successi militari (v. 28: *coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos*)⁴⁷; ma a poca distanza di tempo dalla morte della donna, quando le sue ceneri erano ancora tiepide (v. 30: *tepedo... busto*), egli si è unito in matrimonio a Cornelia, destinata a trascinare alla rovina gli uomini che le stanno accanto (v. 29: *detrudere in cladem fato damnata maritos*). Il primo marito Crasso era infatti morto a Carre durante la campagna contro i Parti, e a una tragica fine andrà incontro a causa sua pure Pompeo. Questa profezia si può leggere in filigrana nel plurale *maritos* al v. 29, che a nostro parere non è tanto da considerare un'espressione iperbolica, come sostiene V. Hunink⁴⁸. Il sogno può dunque essere letto come una proiezione del timore inconscio del Magno di andare incontro alla medesima fine del suo predecessore. Nel contempo è bene ricordare anche che qui Lucano elabora un'informazione probabilmente presente nelle fonti storiche: Cornelia aveva

⁴⁷ Le affermazioni di Giulia sui trionfi di Pompeo (v. 20: *coniuge me laetos duxisti ... triumphos*) non corrispondono però a verità storica, dal momento che Pompeo aveva celebrato il suo ultimo trionfo nel 61 a.C. dopo la vittoria contro Mitridate, vale a dire due anni prima del suo matrimonio con la figlia di Cesare. Non è inoltre vera nemmeno l'accusa mossa da Giulia a Pompeo di avere contratto un nuovo matrimonio immediatamente dopo la sua morte (v. 23: *tepedo... busto*), poiché le nozze con Cornelia furono celebrate ben due anni dopo la morte della figlia di Cesare. Queste discrepanze con la realtà storica sono ascrivibili a un processo di condensazione poetica tipico delle rappresentazioni oniriche (cfr. Walde 2001 p. 395).

⁴⁸ Hunink 1992 ad loc. p. 43. Sotto tale aspetto il sogno di Pompeo potrebbe essere letto, come hanno proposto Ahl 1976 pp. 291-293 e Narducci 2002 p. 288, come un rovesciamento dell'apparizione di Creusa in Verg. *Aen.* 2, 776-784: la donna spiega al marito Enea che la fine di Troia è stata voluta dagli dei (*non haec sine numine divom / eveniunt*, vv. 777-778); la loro separazione è necessaria, poiché Enea approderà in Italia e vi troverà una nuova moglie e molta prosperità (vv. 783-784: *illic res laetae regnumque et regia coniunx / parta tibi*). Le parole di Creusa aprono una prospettiva di felicità nel futuro; quelle di Giulia profetizzano a Pompeo la sua fine. A nostro parere, come vedremo, la presenza in questo sogno di elementi provenienti da più generi letterari impedisce di ricondurlo a un semplice tentativo di *aemulatio* virgiliana (della cui presenza nella *Pharsalia* è comunque doveroso tenere conto).

effettivamente la reputazione di portare sfortuna agli uomini che le stavano accanto, come leggiamo in Plutarco (cfr. *Pomp.* 74, 5). Ecco come questo dato viene sfruttato dal poeta per creare una situazione di conflittualità fra la moglie defunta e la *nova nupta*, una rivalità che si situa però *post mortem*; si crea così un triangolo amoroso di stampo elegiaco, in cui alla nuova moglie di Pompeo non viene riconosciuto uno statuto ufficiale di *uxor*, bensì solo la definizione di *paelex*, “concubina”. Così Giulia definisce con disprezzo Cornelia, oltre naturalmente a discreditarla come non *univira*⁴⁹. Dichiarandosi unica legittima moglie di Pompeo, Giulia esclude esplicitamente dalla compagine familiare colei che considera un'intrusa, e manifesta la disperata volontà di salvare dall'oltretomba i propri legami affettivi. Nel testo l'esclusione di Cornelia viene messa in rilievo anche a livello linguistico attraverso un uso mirato dei pronomi personali: se i vv. 20-22 delineano una sorta di triangolo costituito da Pompeo, Giulia e Cornelia (*coniuge me... Magne ... paelex Cornelia... haereat illa tuis... signis*), ossia marito – moglie legittima – concubina, nei versi successivi Cornelia scompare, lasciando spazio solo al rapporto fra Giulia e Pompeo. Questo viene riassunto in una sorta di intreccio Io-Tu e marcato a livello formale da una straordinaria concentrazione di pronomi di prima e seconda persona, propria del genere elegiaco⁵⁰. Giulia dichiara di non essersi dimenticata di Pompeo (vv. 27-

⁴⁹ La figura della *paelex*, tipica dell'elegia (ad esempio nelle *Heroides* di Ovidio) è di provenienza tragica; abbiamo più esempi nel teatro senecano. In *Ag.* 185 Clitennestra definisce *paelex* Briseide, divenuta concubina di Agamennone): *inter ruentis Graeciae stragem ultimam / sine hoste victus marcet ac Veneri vacat / reparatque amores; neve desertus foret / a paelice unquam barbara caelebs torus, / ablatam Achilli diligit Lyrnesida / nec rapere pudit e sinu avulsam viri* (vv. 182-187); in *Med.* 920 Medea usa questo appellativo nei confronti di Creusa, la nuova moglie di Giasone. Il mito di Medea potrebbe forse avere in qualche modo suggestionato Lucano nella rappresentazione di Giulia, soprattutto grazie alla mediazione di Ovidio *epist.* 12 (ma secondo la biografia di Vacca anche l'autore della *Pharsalia* avrebbe composto una tragedia *Medea*, rimasta poi incompiuta). È possibile infatti rilevare alcune analogie con l'epistola ovidiana e il sogno. Entrambi appaiono infatti costruiti secondo le movenze del monologo drammatico; come Medea, anche Giulia può essere considerata in un certo qual senso una *relicta*, o meglio di una sposa troppo presto dimenticata dal suo uomo che si è unito a un'altra donna. La Medea ovidiana parla con disprezzo della *paelex* Creusa (*Ov. epist.* 12, 175-176: *quos ego servavi, paelex amplectitur artus / et nostri fructus illa laboris habet*). Inoltre Medea e Giulia rinfacciano ai rispettivi mariti i propri meriti: la prima con l'ausilio delle sue arti magiche ha consentito a Giasone di compiere grandi imprese, la seconda ha fatto godere Pompeo dell'appoggio di *Venus Victrix*. Sia Medea che Giulia sono presentate come esuli (cfr. *Ov. epist.* 12, 1 con *Phars.* 3, 12). Il discorso di Giulia, che si conclude con una minaccia di persecuzione, ricorda per certi aspetti il carattere piuttosto aggressivo dell'epistola di Medea, che termina con un'allusione al delitto che sta meditando (*Ov. epist.* 12, 214: *nescioquid certe mens mea maius agit*).

⁵⁰ Cfr. v. 20ss.: *me... / immemorem... tui / ... veniam te bella gerente / numquam tibi... / perque meos manes... / Abscidis ... tua pignora: bellum / te faciet civile meum*.

28: *me non Lethaeae, coniunx, oblivia ripae / immemorem fecere tui*), protestando la propria fedeltà al marito, che invece si è unito a un'altra donna solo poco tempo dopo la sua morte. Si noti qui la collocazione forte di *me* in prima posizione: esso pone l'accento sulla *fides* di Giulia e la contrappone alla facilità con cui Pompeo ha contratto un nuovo matrimonio. Questo "conflitto post-mortale *uxor / paelex*"⁵¹, di provenienza tragica, racchiude sia l'opposizione fra la buona e la cattiva fortuna di Pompeo, determinate dalla vicinanza rispettivamente di Giulia e di Cornelia, sia l'affermazione dell'eternità del vincolo matrimoniale. A uscire vittoriosa sarà Giulia, come riconoscerà esplicitamente Cornelia dopo la sconfitta di Farsalo, quando si dichiarerà disposta a rinunciare a Pompeo purché egli abbia salva la propria vita:

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

(*Phars.* 8, 102b-105a)

Ma anche nel resto della *Pharsalia* si può rintracciare un importante indizio della "vittoria" di Giulia. Si pensi all'ossessiva ricorrenza con cui Cesare e Pompeo sono definiti rispettivamente *socer* e *gener*: già all'avvio dell'azione Pompeo ha un'altra moglie e non ha quindi più senso vederne in Cesare il suocero. È peraltro notevole che la stessa Cornelia lo definisca tale (cfr. *Phars.* 5, 766-767: *hostis ad adventum rumpamus foedera taedae, / placemus socerum*). Vi si potrebbe scorgere il tentativo di dimostrare che il legame di parentela fra i due contendenti esiste ancora, è indissolubile, il che rende ancora più grave la loro colpa. Giulia dunque è una presenza costante e incombente nella *Pharsalia*. Si confronti a tale proposito l'affermazione di Giulia pochi versi più avanti: *numquam tibi, Magne, per umbras / perque meos manes genero non esse licebit* (vv. 31-32)⁵²: Pompeo non potrà mai cessare di essere il genero di Cesare, e invano sta tentando di recidere questo vincolo di parentela: *abscidis frustra ferro tua pignora* (v. 33).

⁵¹ La definizione è di Walde 2001 p. 395.

⁵² A ciò si può aggiungere un'altra spiegazione: durante la guerra civile era divenuto ormai un *topos* definire Cesare e Pompeo in base al rapporto di parentela, si pensi solo a Catullo 29, 24: *socer generque, perdidistis omnia?*.

Nell'ottica di Giulia, che si presenta come garante dell'integrità della famiglia, Pompeo è colpevole di aver reciso il *pignus* dell'unione con Giulia, un *pignus* che ha il doppio valore di pegno d'amore e di patto politico, e che prova ancora una volta la stretta interrelazione fra matrimonio e alleanza politica⁵³, fra amore e storia.

L'*umbra* di Giulia minaccia il Magno di perseguitarlo nei campi di battaglia, dichiarando che il pensiero di Cesare occuperà tutti i suoi giorni e quello della sposa defunta le sue notti. Questa minaccia di persecuzione si trasforma alla fine in una vera e propria rivendicazione del possesso dell'amato. La guerra civile dunque non solo non potrà spezzare questo legame, anzi offrirà a Giulia l'occasione di riprendere possesso di suo marito nell'aldilà: *bellum / te faciet civile meum* (vv. 33-34)⁵⁴: l'integrità della loro unione sarà perciò ricostituita solo nella morte. Nel contempo questa dichiarazione contiene un'ulteriore profezia di morte per il Pompeo.

Per concludere, nella scena del sogno la guerra civile, empio scontro fra parenti di cui la morte di Giulia fu uno degli eventi scatenanti, è presentata anche come una questione sentimentale, come la conseguenza del secondo matrimonio di Pompeo, colpevole di aver reciso il *pignus* d'amore con Giulia. Il senso di "colpa" per questo matrimonio e la responsabilità della guerra si rispecchia in questa rappresentazione onirica, che fonde tre fasi della vita di Pompeo: la passata gloria militare, il matrimonio con Cornelia, il presentimento della catastrofe imminente. Giulia diventa così una sorta di figura punitrice (come indica al v. 11 l'aggettivo *furialis*, dotato qui da un chiaro valore prolettico), che lo perseguiterà con la sua

⁵³ Cfr. Walde 2001 p. 394 nota 18.

⁵⁴ Secondo Rutz 1970 modello della minaccia di Giulia sarebbe la maledizione di Didone in Verg. *Aen.* 4, 615ss.: in realtà le due "maledizioni" appaiono piuttosto lontane per forma e contenuto, soprattutto perché nel caso di Didone non entra in gioco il sentimento della gelosia e della rivalità con un'altra donna; molto più appropriato alla situazione descritta è invece, come abbiamo detto, il modello dell'elegia 4, 7 di Propertio. Si confronti con le parole di Giulia l'affermazione finale di Cinzia ai vv. 93-94: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris et mixtis ossibus ossa teram*. Sempre Rutz 1970 sostiene che la presenza della pira potrebbe essere un esplicito richiamo al modello virgiliano: il rogo funebre di Didone illumina Enea durante la sua partenza da Cartagine in direzione della Sicilia (*Aen.* 5, 1-6) come quella da cui si erge Giulia illumina in sogno Pompeo durante il viaggio dall'Italia verso l'oriente. Nella dichiarazione di possesso di Giulia (vv. 33-34: *bellum / te faciet civile meum*) si noti l'accostamento molto forte del pronome *te* e del possessivo *meum*. Cfr. anche Hübner 1984 p. 237. Secondo Bruère 1951 p. 222 il modello sarebbe invece l'apparizione in sogno a Alcione di Morfeo nelle vesti di Ceice in Ov. *met.* 11, 650-670.

minacciosa presenza e gli ricorderà i suoi doveri verso la famiglia, in attesa che la loro unione, grazie proprio alla guerra civile di cui Pompeo è colpevole, possa rivivere nell'aldilà.

Ma come reagisce Pompeo a questo sogno inquietante? La prima reazione è quella tipica della topica del sogno: egli cerca invano di abbracciare l'*umbra* di Giulia, che svanisce fra le sue braccia⁵⁵. Il Magno tenta di dare una spiegazione razionale alla terribile visione, constatando che non è ragionevole farsi spaventare da una vuota immagine:

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

(*Phars.* 3, 36-40a)

Il sogno ha la funzione di confermare a Pompeo il suo tragico destino; da parte propria il condottiero reagisce in una duplice direzione. Da un lato egli cerca di respingere la profezia e di convincersi del fatto che dopo la morte non vi è sensibilità alcuna, per cui non possono esserci spettri che portano messaggi ai vivi, né la morte stessa è da temere. Dall'altro Pompeo è nel contempo reso ancora più certo del tracollo imminente ed è proprio tale consapevolezza della sconfitta a stimolare la sua voglia di combattere e a renderlo ancora più grande: *maior in arma ruit certa cum mente malorum* (v. 37)⁵⁶.

La figura di Giulia nella *Pharsalia* è, per concludere, ambivalente. L'esemplarità dalla quale è caratterizzata nelle fonti storiche è riproposta da Lucano nel proemio, dove la figlia di Cesare appare come la garante dell'unità della famiglia e della *res publica*. Nel sogno di Pompeo Lucano, fortemente suggestionato dal modello di Properzio 4, 7, fa di Giulia una *puella* elegiaca che scatena la propria gelosia nei confronti della *paelex* del marito. Non ci resta ora che completare questo triangolo amoroso con Cornelia.

⁵⁵ Sul *topos* dell'abbraccio dell'*umbra* da parte del dormiente si veda Walde 2001 p. 453.

⁵⁶ Si noti qui il gioco di parole *Magnus – maior*, piuttosto frequente nella *Pharsalia*.



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Scienze del Mondo Antico

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze linguistiche, filologiche e
letterarie

INDIRIZZO: Filologia Classica

XX CICLO

I PERSONAGGI FEMMINILI DELLA *PHARSALIA* DI LUCANO

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Furio Brugnolo

Supervisore: Ch.mo Prof. Lorenzo Nosarti

Dottoranda: LISA SANNICANDRO

31 gennaio 2008

INDICE

Introduzione

1. I personaggi femminili della <i>Pharsalia</i> : una lacuna negli studi lucanei.....	VII
2. Una classificazione delle figure femminili della <i>Pharsalia</i>	IX
3. Le donne nell'epica.....	X
4. I personaggi femminili storici della <i>Pharsalia</i> . L'apporto della storiografia liviana e dell'elegia.....	XI
5. Giulia e Cornelia: i due volti dell' <i>amor</i> di Pompeo.....	XIV
6. I personaggi di invenzione.....	XVII
7. I personaggi femminili mitologici.....	XIX
8. <i>Women's networks</i> nella <i>Pharsalia</i> ?.....	XXI
9. Le donne della <i>Pharsalia</i> e la poetica del dolore.....	XXII

Parte prima: I personaggi storici

CAPITOLO I: Giulia

1. Una breve panoramica bibliografica.....	3
2. La Giulia storica.....	4
3. La Giulia lucanea.....	8
4. Il proemio della <i>Pharsalia</i> : la morte di Giulia come una delle cause della guerra.....	11
5. <i>Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae</i> : Giulia e le Sabine.....	13
6. L'influsso del mito tebano: Giulia e Giocasta.....	17
7. Il sogno di Pompeo (<i>Phars.</i> 3, 8-40).....	19

CAPITOLO II: Cornelia, *herois* della *Pharsalia*

1. Cornelia, l'eroina del lamento.....	31
2. L'addio dei due coniugi (<i>Phars.</i> 5, 722-815) e lo sfondo delle <i>Heroides</i>	34
3. L'incontro dopo la sconfitta di Farsalo (<i>Phars.</i> 8, 40-158).....	45
4. Il pianto di Pompeo: <i>duri flectuntur pectora Magni</i> (<i>Phars.</i> 8, 107).....	51
5. La devozione degli abitanti di Lesbo e l' <i>amor</i> di Pompeo.....	54
6. <i>Iterumne relinquitur...?</i> : la morte di Pompeo.....	56
7. Il testamento di Pompeo.....	62
8. Il lutto di Cornelia.....	67

CAPITOLO III: Marcia Catonis

1. Una breve panoramica bibliografica.....	71
2. La Marzia storica.....	73
3. Il colloquio fra Catone e Bruto (<i>Phars. 2, 234-325</i>).....	75
4. L'ingresso di Marzia (<i>Phars. 2, 326-350</i>).....	79
5. Le nozze di Marzia e Catone (<i>Phars. 2, 354-380</i>).....	85

CAPITOLO IV: Cleopatra, *Latii feralis Erinys*

1. Una panoramica bibliografica.....	89
2. L'immagine dell'Egitto presso i Romani e nella <i>Pharsalia</i>	90
3. La figura di Cleopatra nella poesia augustea.....	94
4. L'arrivo di Cesare alla corte egiziana e l'incontro con Cleopatra.....	100
5. Il lusso della corte di Alessandria.....	109
6. Gli ozi di Cesare in Egitto e le nozze di Antioco III (Liv. 36, 11, 1-4).....	114
7. Cleopatra e la politica del <i>thalamus</i>	121

CAPITOLO V:

<u>Arsinoe</u>	125
----------------------	-----

Parte seconda: Le profetesse

CAPITOLO VI: La matrona invasata da Apollo: il prologo del *bellum civile*

1. <i>Fati peioris manifesta fides</i> (<i>Phars. 1, 523-695</i>).....	129
2. <i>Vidi iam Phoebe, Philippos</i> : la visione della matrona.....	131

CAPITOLO VII: La Pizia Femonoe

1. Appio Claudio a Delfi (<i>Phars. 5, 71-236</i>).....	137
2. L'oracolo di Apollo.....	139
3. La violazione del silenzio dell'oracolo.....	141
4. Femonoe e Amiclate, Appio e Cesare. Il coinvolgimento nella storia.....	150

CAPITOLO VIII: *Effera Erictho*

1. Una panoramica bibliografica.....	157
2. La Tessaglia e le sue streghe.....	162
3. I <i>novi ritus</i> di Eritto.....	165
4. Il rito di negromanzia.....	169
5. La profezia del cadavere.....	176
6. Eritto, la vincitrice del <i>bellum civile</i>	177

Parte terza: I personaggi mitologici

CAPITOLO IX: *Saxifica Medusa*

1. L' <i>excursus</i> su Medusa (<i>Phars.</i> 9, 619-699).....	185
2. <i>Tertia pars rerum Libye</i> : la Libia come paesaggio etico.....	186
3. L' <i>aition</i> sull'origine dei serpenti.....	191
4. Il mito di Medusa e il modello di Ovidio.....	194
5. Il regno di Medusa (<i>Phars.</i> 9, 624-635).....	196
6. Il mito di Perseo.....	200
7. Medusa, simbolo dello sconvolgimento della natura.....	203

CAPITOLO X: *Agave e Medea, il furor in seno alla famiglia*

1. Agave.....	209
2. Medea.....	212
3. Cesare e due donne del mito.....	215

Parte quarta: Altre figure femminili

CAPITOLO XI: *Patriae trepidantis imago*. La personificazione di Roma

1. <i>Quo tenditis ultra?</i> L'attacco alla Patria.....	221
2. I racconti degli storici: <i>ostenta</i> e prodigi durante il passaggio del Rubicone.....	224
3. L'assalto di Cesare come violenza alla madre Roma.....	225

CAPITOLO XII: Le donne in lutto

1. Il <i>bellum civile</i> come <i>funus mundi</i>	231
2. Lutto privato e <i>funus mundi</i>	232
3. Le matrone e il modello dell' <i>Ilioupersis</i>	236

CAPITOLO XIII: Appunti sul *Fortleben* di Lucano

1. Le donne di Lucano nella <i>Commedia</i>	241
2. Marzia	243
3. Cornelia.....	246
4. La Cleopatra di Thomas May.....	250
5. Giulia.....	255
6. Cesare e la Patria sulle rive del Rubicone.....	256

<u>Bibliografia</u>	259
---------------------------	-----

<u>Indice dei luoghi citati</u>	297
---------------------------------------	-----

<u>Indice degli autori moderni</u>	301
--	-----

<u>Indice dei nomi propri</u>	303
-------------------------------------	-----

<u>Abstract</u>	305
-----------------------	-----

INTRODUZIONE

1. I personaggi femminili della *Pharsalia*: una lacuna negli studi lucanei

Nonostante la vivace e produttiva fioritura di studi lucanei che ha contraddistinto gli ultimi decenni, lo studio dei personaggi femminili della *Pharsalia* è stato singolarmente trascurato¹. All'origine di questa lacuna vi potrebbe essere un radicato pregiudizio verso le donne lucanee, considerate per lo più come personaggi minori e di scarsa importanza. Ricordiamo ad esempio il giudizio piuttosto riduttivo di Richard Bruère, autore di un contributo ancora oggi importante sulla figura di Cornelia: “The women in Lucan’s *Bellum Civile* are, with two exceptions, unsubstantial or grotesque. In the first class belong the matron introduced at the close of the first book, whose prophecy defines the subject of the poem, Julia’s ghost, and the Pythian priestess Phemonoe... Cato’s divorced wife Marcia, represented in an astounding scene as begging her ex-husband to take her back, together with the Thessalian witch Erictho... constitute the second or grotesque category. The first exception is Cleopatra... Lucan’s portrait of her, although brutally malevolent, is vital and credible; in the completed poem her role, as the female counterpart first of Caesar and then of Antony, would have been of the first importance... there is but one woman with whom Lucan takes more pains, and this is Pompey’s last wife Cornelia”². Secondo lo studioso gli unici personaggi femminili della *Pharsalia* ad avere una propria identità e una vera caratterizzazione sarebbero dunque Cornelia e Cleopatra. Convinto della scarsa importanza di questi personaggi è pure Frederick Ahl: “Then there are the women of the epic: Cornelia, Marcia, and Cleopatra whose personalities complement those of the protagonists Pompey, Cato, and Caesar respectively. Only Cornelia is given a truly independent characterization; the others are used chiefly to supply an additional *color* to Cato and Caesar”³. Le

¹ Delle figure femminili non fa cenno neppure Esposito 1999 nella sua rassegna critica, anche se tuttavia auspica più genericamente maggiore attenzione verso i personaggi minori (p. 31).

² Bruère 1951 p. 221.

³ Ahl 1976 p. 116. Pur senza approfondire la trattazione dei personaggi femminili, Nehr Korn 1960 p. 204 riconosce il loro ruolo nel poema: “Und doch hat Lucan einige Frauengestalten in seinem Epos dargestellt, deren Gegenwart mehr als ein schmückendes Ornament oder eine Bereicherung des historisch-gefühlsmässigen Hintergrundes ist”. Salemme 2002 dedica poche pagine alle donne

figure femminili della *Pharsalia* sono state per anni dunque declassate a semplici ornamenti di quelle maschili e quindi non hanno goduto di grande attenzione. La convinzione di questa presunta subordinazione delle donne lucanee ai corrispettivi *partners* ha impedito lo sviluppo di una seria indagine critica⁴. La vicenda di Marzia e Catone è stata considerata come la realizzazione della più ortodossa dottrina stoica; Cleopatra è stata vista solo come una sorta di controparte femminile di Cesare in virtù della sua smodata ambizione e immoralità; la dolce Cornelia, di cui il poeta tratteggia il complesso universo sentimentale, è parsa come la degna compagna di Pompeo, l'eroe più umano della *Pharsalia*. La critica ha dunque estremizzato alcune effettive affinità con le figure maschili, senza però approfondire l'analisi dei personaggi e di conseguenza senza definire la loro funzione nel poema. Per molti anni si sono riproposte pressoché le medesime osservazioni, non senza qualche punta di superficialità⁵. In questo scarno panorama bibliografico fa eccezione la figura della strega Eritto, che per la sua singolarità ha suscitato – e continua tutt'ora a suscitare – enorme interesse: la bibliografia sul tema è molto ampia e offre un ventaglio ben articolato di interpretazioni di questa anomala quanto affascinante figura⁶.

Solo al 2005 risale un articolo che, pur dedicato proprio a Eritto, forniva una panoramica generale di quasi tutti i personaggi femminili del poema di Lucano. L'autrice Concetta Finiello⁷ ha certo avuto il merito di riportare su di esse

di Lucano, mettendone però in evidenza la complessità (pp. 38-51).

⁴ Nella storia degli studi lucanei si possono individuare molti esempi di idee o giudizi di gusto che si sono tanto radicate al punto da impedire un'evoluzione critica. Si pensi solo a titolo di esempio al grande successo della concezione della *Pharsalia* come realizzazione letteraria di un universo stoico, in cui Cesare, Catone e Pompeo rappresentavano rispettivamente lo *stultus*, il *sapiens* e il *proficiens*: si tratta della celebre e certo suggestiva tesi di Marti 1945, rimasta *à la page* fino a tempi recenti. Un altro dei cavalli di battaglia della critica è stata l'idea della *Pharsalia* come poema "retorico" (si veda sul tema il recentissimo contributo del 2007 del compianto Emanuele Narducci). Per una storia dei pregiudizi critici nei confronti di Lucano utile Walde 2003.

⁵ Poche e generiche osservazioni in Armisen-Marchetti 2003 p. 258: "L'ordre dans lequel les trois couples sont présentés correspond... à une gradation dans le mal, révélatrice du malheur croissant de Rome au fur et à mesure que s'impose la puissance de César: incarnation de la vertu conjugale avec Caton et Marcia; humanité moyenne accédant à la grandeur avec Pompée et Cornélie; enfin, passion et *uitium* à l'état pur avec César et Cléopâtre". Non molto dissonanti dalla critica tradizionale pure i giudizi espressi assai di recente da Dangel 2006: Cleopatra sarebbe "emblème du Mal sublime", Marzia una figura mediatrice della patria e Cornelia semplicemente un'eroina che sa amare e soffrire (p. 185). Fra i contributi più recenti citiamo anche Reggiani 2005.

⁶ Nel capitolo dedicato ad Eritto forniremo una panoramica critica dettagliata.

⁷ Finiello 2005. La studiosa tratta nel suo contributo le figure di Eritto, Marzia, Giulia, Cornelia ed esclude invece Cleopatra, giustificando questa scelta con il fatto che la regina egiziana compare dopo la battaglia di Farsalo e dopo la morte di Pompeo, quindi nella seconda fase della guerra civile (p. 165, nota 41). Non riusciamo a cogliere la ragione di questa esclusione, anche perché

l'attenzione; ma la visione d'insieme proposta non ci pare del tutto condivisibile (nel corso della trattazione esprimeremo all'occorrenza i punti di dissenso). La studiosa cerca di individuare tratti in comune fra Eritto e le figure femminili "storiche" (Marzia, Giulia, Cornelia), partendo dal presupposto che anche Eritto prima di essere una strega è innanzitutto una donna. Tali caratteristiche comuni sarebbero la componente "furiale" e una concezione utilitaristica della guerra civile, evento che permetterebbe a ciascuna di godere di un vantaggio personale⁸. Non sono infine mancati contributi dedicati a un singolo personaggio: ad essi faremo riferimento di volta in volta nei prossimi capitoli, man mano che procederemo all'esame delle varie figure. Manca dunque un lavoro complessivo e organico sulle donne lucanee, lacuna che questa ricerca si prefigge, per quanto possibile, di colmare.

2. Una classificazione delle figure femminili della *Pharsalia*

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

a) Il primo gruppo è costituito dalle cosiddette figure "storiche": Marzia (moglie di Catone; 2, 326-371); Giulia (figlia di Cesare e quarta moglie di Pompeo; 1, 111-120; 3, 8-40; 5, 471-475; 9, 1048-1049; 10, 71); Cornelia (quinta moglie di Pompeo; 2, 348-349; 5, 722-815; 8, 40-158; 8, 396-416; 9, 51-116 e 167-179); Cleopatra (amante di Cesare; 10, 53-154 e 353-370); Arsinoe (sorella di Cleopatra; 10, 519-524).

b) Il secondo gruppo è costituito da tre personaggi di invenzione che assolvono la funzione di profetizzare l'esito catastrofico della guerra civile. Si tratta dell'anonima matrona invasata da Apollo (1, 673-695), della Pizia Femonoe (5, 120-197) e della strega Eritto (6, 507-830).

Cleopatra è una delle figure più affascinanti e meglio articolate della *Pharsalia*.

⁸ "Erictho steht in einer Reihe mit den historisch verbürgten Frauengestalten, die unter dem Stichwort 'Kriegsprofiteurinnen' subsumiert werden können" (Finiello 2005 p. 181). Per fare qualche esempio, Marzia vedrebbe nel conflitto l'occasione di avere riparazione da Catone della cessione all'amico Ortensio; Giulia quella di riconquistare l'amato Pompeo; a Eritto la guerra permetterebbe invece di avere a disposizione nuovi cadaveri per le sue pratiche magiche.

- c) Del terzo gruppo fanno parte donne del mito e della leggenda, spesso menzionate in similitudini. Esse sono Medusa, protagonista di un lungo *excursus* (9, 619-699), le Sabine (1, 118), Agave (1, 574; 6, 359; 7, 780), Medea (4, 566; 9, 1071; 10, 464), Elena (10, 62).
- d) Il quarto gruppo è costituito dalle anonime donne protagoniste della scena di lutto collettivo in 2, 28-42 e 3, 756-759 e dalle matrone di Lesbo che assistono Cornelia in 8, 63-158.
- e) Una figura a parte è costituita dalla personificazione della Patria che compare a Cesare sulle rive del Rubicone (1, 183-203).

3. Le donne nell'epica

Poiché il suo scopo è cantare guerre e imprese eroiche (*κλέα ἀνδρῶν*, secondo la formulazione omerica), l'epica è generalmente considerata come un genere letterario tutto al maschile, in cui ad agire sarebbero soltanto gli uomini. La netta separazione fra mondo maschile e mondo femminile nel genere eroico è esemplificata nell'epos omerico da una delle più celebri scene dell'*Iliade*: l'ultimo incontro fra Ettore e la moglie Andromaca alle porte Scee (*Il.* 6, 404-499). Le parole conclusive dell'eroe racchiudono emblematicamente la distinzione fra universo maschile e universo femminile: ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, / ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν (vv. 490-493; "Ma ora va' a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti gli uomini di Ilio, ed io più di ogni altro", trad. Maria Grazia Ciani). Tuttavia tale distinzione fra l'ambito maschile e quello femminile non ci autorizza a sottovalutare il ruolo delle donne nell'epica, poiché sin dagli albori di questo genere letterario esse sono all'origine di conflitti (un esempio è costituito da Elena e da Briseide)⁹. Nella storia del genere epico è possibile tracciare una linea evolutiva che va in direzione di una sempre maggiore rilevanza dei personaggi femminili. Già Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* ha il merito di lasciare spazio

⁹ Keith 2000 p. 66.

al mondo femminile tramite la figura di Medea e si dimostra consapevole del ruolo esercitato dall'amore nel suo poema¹⁰.

La presenza delle donne sulla scena epica implica necessariamente quella dell'eros, un elemento che provoca una destabilizzazione del genere eroico; la donna è infatti un ostacolo, un elemento di disturbo dell'attività dell'eroe¹¹. Questa conflittualità trova espressione nella figura di Didone nell'*Eneide*, la cui storia d'amore con Enea rappresenta la tragicità dello scontro fra amore e doveri di eroe fondatore, sentimenti personali e disegno del fato. Nel contempo la regina cartaginese diventa elemento catalizzatore della guerra stessa: è la maledizione di Didone a generare l'odio eterno dei Cartaginesi verso tutti i discendenti dei Troiani, che sarà fonte delle sanguinose guerre puniche. Le donne dell'*Eneide* partecipano attivamente all'azione: Creusa alla fine del libro II appare ad Enea per spiegargli che la caduta di Troia e la sua scomparsa sono previste dal disegno provvidenziale degli dei; il matrimonio dinastico di Lavinia ed Enea è fonte della guerra italia e dà l'avvio alla seconda fase del poema, marcata da un efficace "proemio al mezzo" nel libro VII. Il ruolo attivo delle donne di Virgilio è un tratto che sarà ereditato da Lucano e dai poeti epici di età flavia¹².

4. I personaggi femminili storici della *Pharsalia*. L'apporto della storiografia liviana e dell'elegia

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

¹⁰ Cfr. Apoll. Rh. 4, 445-449: Σχέτλ' Ἔρωος, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν, / ἐκ σέθεν οὐλόμενα τ' ἔριδες στοναχαί τε πόνοι τε, / ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν ("Funesto amore, grande sventura, abominio degli uomini: da te nascono le contese mortali, i gemiti e i travagli, e ancora si agitano infiniti dolori", trad. G. Paduano). Sulla presenza femminile nelle *Argonautiche* si veda Keith 2000 pp. 66-67.

¹¹ Cfr. Bessone 2002 p. 185 nota 3.

¹² Sulle figure femminili nella *Tebaide* di Stazio si vedano Bessone 2002; Micozzi 2000; Rosati 1996 (con significativi riferimenti a Lucano). Sui modelli femminili nell'epica flavia utile La Penna 1981.

Sulle fonti del poema di Lucano si è già molto discusso (si pensi all'ancora utile, per quanto datato, lavoro di René Pichon¹³, o a quello recente di Jan Radicke¹⁴). Con ogni probabilità il poeta di Cordova utilizzò i 142 libri di Tito Livio, e forse anche le perdute *Historiae* di Asinio Pollione, che affrontavano in due libri la trattazione della guerra civile. Purtroppo il naufragio dell'opera liviana proprio nella sezione dedicata a questo nevralgico periodo storico ci fa brancolare nel buio; ma grazie a rapide informazioni contenute nelle *periochae* e grazie al confronto con altri storici eredi della tradizione liviana (Floro, Velleio Patercolo, Plutarco, Cassio Dione, Appiano), è possibile concludere che lo storico patavino costituì per Lucano un punto di riferimento fondamentale.

Ma arriviamo al punto che ci interessa. Osserva Emanuele Narducci: “Per chi abbia presente l'arte drammatica che Livio sa dispiegare nella creazione di certi personaggi femminili, è ovvio supporre che dal suo racconto venissero suggerimenti significativi”¹⁵. Un paio di *periochae* che menzionano Giulia e Cornelia avvalorano la tesi dello studioso; in particolare, il fatto che i *Commenta Bernensia* riportino addirittura un frammento di Livio tratto da un discorso di Cornelia a Pompeo, fa supporre a buon diritto che lo storico patavino lasciasse un certo spazio a questi personaggi. Del resto basta vedere quanta importanza rivestano le donne nei libri a noi pervenuti. Come ha messo in rilievo Barbara Kowalewski nella sua recente monografia sui personaggi femminili nell'opera di Livio¹⁶, esse assurgono ad *exempla* di varie qualità morali (si pensi a Clelia, Virginia, Lucrezia, Tanaquil, Sofonisba...) e quindi anche la loro rappresentazione risente dell'impianto moralistico degli *Ab urbe condita libri* nel loro complesso. Soprattutto nella prima parte dell'opera lo storico dà ampio risalto all'importanza dell'azione delle donne nella crescita dello stato romano e nella risoluzione di conflitti.

Un altro canale da cui è confluito materiale significativo per la creazione di queste figure lucanee è l'elegia. Sviluppatisi a Roma durante i primi anni del principato augusteo e quindi a ridosso delle sanguinose guerre civili fra Ottaviano e i

¹³ Pichon 1912.

¹⁴ Radicke 2004. Lo studioso confronta ogni singola sezione della *Pharsalia* con le testimonianze storiche ad essa relative. Sulle fonti storiche della *Pharsalia* si veda anche Narducci 2003.

¹⁵ Narducci 2002 p. 294.

¹⁶ Kowalewski 2002.

cesaricidi, il genere elegiaco ha il suo cardine nel rifiuto assoluto del militarismo e nell'esecrazione della guerra. I poeti elegiaci incarnano un'esigenza di pace, che si concretizza nella creazione di un universo a se stante, in cui l'io trova nell'amore il valore fondante dell'esistenza umana. Detto in questi termini, l'elegia appare come un genere letterario quanto mai incompatibile con l'epica. Questo distacco dalla tematica celebrativa e la sua conflittualità con le direttive del principato augusteo si incarna in modo emblematico nella figura di Propertio, che, per usare la nota formulazione di Antonio La Penna, a fatica riuscì a portare a compimento la sua "integrazione difficile" al regime¹⁷.

Il mondo della guerra e quello dell'amore – ambiti rispettivi dell'epica e dell'elegia che appaiono nettamente separati - iniziano a trovare un punto di incontro nell'elegia stessa. Il punto di svolta è rappresentata dall'elegia 4, 3 di Propertio, ossia dall'epistola elegiaca di Aretusa al marito Licota che costituisce anche una sorta di embrione delle *Heroides* ovidiane. Qui per la prima volta mondo eroico e mondo elegiaco si scontrano nella figura di questa donna, che, proclamando la superiorità dell'amore coniugale su ogni altro tipo di amore (Prop. 4, 3, 49: *omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior*), chiede al marito di poterlo seguire in guerra: *Romanis utinam patuissent castra puellis! / Essem militiae sarcina fida tuae* (Prop. 4, 3, 45-46)¹⁸. L'eroina properziana tenta perciò di abbattere le barriere fra mondo maschile e femminile sulla base del rifiuto elegiaco della guerra¹⁹. In Lucano il modello di Aretusa conosce un ulteriore sviluppo: donne come Marzia e Cornelia rappresentano la conciliazione fra i due mondi, poiché vogliono partecipare alla guerra civile accanto ai rispettivi mariti senza rifiutare l'insieme dei valori politici e militari che l'elegia invece deprecava. Marzia, Cornelia (e Giulia, sia pure a modo proprio) sono caratterizzate perciò da un marcato "interventismo", dal desiderio di avere un ruolo attivo nella storia accanto ai rispettivi compagni. Questo aspetto letterario doveva però riflettere un fenomeno sociale che si stava diffondendo nei primi anni dell'impero: la presenza delle donne nelle sedi di guerra accanto ai propri mariti era infatti in quell'epoca

¹⁷ La Penna 1977.

¹⁸ A sua volta Aretusa sviluppa il cosiddetto "motivo di Fedra", in cui l'eroina di Euripide aveva esternato il suo desiderio di seguire Ippolito nella caccia (sul tema utile Rosati 1996 p. 146).

¹⁹ Il cosiddetto "motivo di Aretusa" conobbe un'ampia ricezione anche nell'epica di età flavia; si pensi ad esempio al rapporto fra Annibale e Imilce nei *Punica* di Silio Italico e a quello fra Polinice e Argia nella *Tebaide* di Stazio (sul tema Rosati 1996; La Penna 2000; Bessone 2002).

tema di dibattito, come prova la testimonianza di Tacito. Negli *Annales* lo storico riporta infatti il resoconto di una seduta del senato in cui si discusse proprio sull'opportunità che i governatori delle province venissero affiancati dalle mogli durante le loro trasferte lontano da Roma (*ann.* 3, 33-34)²⁰. Dal dibattito emerge il contrasto fra posizioni più tradizionaliste²¹, che ritenevano la presenza femminile un ostacolo all'attività dei governatori, e atteggiamenti più concilianti²². Si può dunque concludere che Marzia, Cornelia e Giulia rappresentano una sintesi fra convinzioni etiche differenti; le diverse opinioni in materia costituivano un argomento attuale di dibattito.

Se la volontà di Marzia e Cornelia di avere un ruolo attivo nella storia è presentata da Lucano come una condizione eccezionale, non si può dire altrettanto di Cleopatra e della sorella Arsinoe, personaggi caratterizzati da una marcata intraprendenza. L'ordinamento sociale e politico egiziano non prevedeva infatti discriminazioni di sesso e permetteva anche alle donne di detenere il potere: questo afferma la stessa Cleopatra in *Phars.* 10, 90-92 quando giustifica di fronte a Cesare la propria posizione politica²³.

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

Nel suo celebre contributo *The Meaning of the Pharsalia*, in cui proponeva una lettura del poema di Lucano in chiave rigidamente stoica, Berthe M. Marti coglieva di sfuggita un tratto caratterizzante del personaggio Pompeo: "... he is ... passionately attached to his wife, and because of her 'he is doubtful and afraid of battle' (V, 728f.). His love for her obscures the clear vision of his duty"²⁴. La

²⁰ Sulla testimonianza di Tacito si veda Marshall 1975.

²¹ Questa è ad esempio l'opinione di Cecina Severo: *Haud enim frustra placitum olim ne feminae in socios aut gentis externas traherentur: inesse mulierum comitatu quae pacem luxu, bellum formidine morentur et Romanum agmen ad similitudinem barbari incessus convertant. Non imbecillum tantum et imparem laboribus sexum, sed, si licentia adsit, saevum, ambitiosum, potestatis avidum* (Tac. *ann.* 3, 33, 2).

²² La posizione più conciliante è tenuta da Valerio Messalino, figlio di Valerio Messalla Corvino: *Bella plane accinctis obeunda; sed revertentibus post laborem quod honestius quam uxorium levamentum?* (Tac. *ann.* 3, 34, 4).

²³ *Phars.* 10, 90-92: *non urbes prima tenebo / femina Niliacas: nullo discrimine sexus / reginam scit ferre Pharos.*

²⁴ Marti 1945 p. 369. Secondo la studiosa Lucano, influenzato dall'etica dualistica stoica, avrebbe collocato Catone e Cesare ai poli opposti di questo impianto morale e avrebbe riservato a Pompeo il ruolo del *proficiens*, ovvero dell'individuo che attraverso la progressiva liberazione dalle passioni si incammina verso la *sapientia*. La rigida interpretazione della studiosa americana è stata

studiosa americana metteva così in evidenza il grande affetto che il Pompeo di Lucano ha verso la moglie Cornelia. Quello che più colpisce del Magno nella *Pharsalia*, rispetto a Catone e a Cesare, è infatti l'umanità, la capacità di provare e di esternare sentimenti, la sensibilità alle manifestazioni di affetto, l'atteggiamento esitante e timoroso; queste qualità umane costituiscono però un ostacolo all'espletamento dei suoi compiti di capo militare e contribuiscono al suo declino. Il principale elemento destabilizzante nella parabola umana di Pompeo è nella *Pharsalia* il tenero amore per la moglie Cornelia, dipinto con tratti così delicati quasi da stridere con l'atmosfera funerea in cui è inquadrata la vicenda²⁵. Sotto questo aspetto Lucano non inventa nulla: le fonti storiche attestano quanto il condottiero fosse affezionato alla moglie, o meglio, alle mogli. Nella biografia di Pompeo Plutarco riferisce che il Magno fu accusato di trascurare la politica sia quando era sposato con Giulia, che quando era sposato con Cornelia. Di questo dato storico Lucano fa un tratto costitutivo del carattere di Pompeo, che non sa conciliare serenamente i propri doveri istituzionali e l'amore. La figura del Magno è dunque ben lontana dal modello eroico di Enea, che, pure a costo di grande sofferenza, aveva rinunciato a Didone per compiere la missione voluta dal fato, e testimonia in modo esemplare la crisi dell'etica eroica.

Poiché nella *Pharsalia* il racconto inizia quando Giulia è già morta, non possiamo leggerci nulla sul suo rapporto con Pompeo. La minacciosa apparizione della figlia di Cesare nel libro III (vv. 8-40) potrebbe essere intesa tuttavia come un indizio del peso che il loro legame affettivo aveva sul condottiero. Il sogno potrebbe rispecchiare i timori di Pompeo, poiché nelle parole della moglie defunta può leggere in filigrana il suo fallimento. Fallimento come uomo politico e come marito, in quanto ha spezzato l'unione con Giulia e si è unito a una donna che lo porterà alla rovina. Le accuse che l'*umbra* di Giulia scaglia contro Cornelia non influenzano le decisioni del Magno, ma lasciano comunque un segno: il

nel corso degli anni superata da posizioni più moderate, che hanno messo in luce come il Pompeo di Lucano sia privo di una evoluzione psicologica, e sia caratterizzato piuttosto da grande instabilità, dovuta a un'umanità che lo differenzia nettamente da Catone e da Cesare. Nell'ambito della letteratura critica sul personaggio si vedano almeno Rambaud 1955; Syndikus 1958, pp. 101-104; Ahl 1976 pp. 150-189; Esposito 1996b pp. 75-123; Narducci 2002 pp. 279-367.

²⁵ Cfr. Ahl 1976 p. 181: "... Pompey needs the warmth and closeness of love; Cato seeks to be the protector of the ideal in a cold dedication to principle. The ascetic sexlessness of the relationship between Cato and Marcia is offset by the emphatically physical nature of the bonds between Pompey and Cornelia".

condottiero si precipita a combattere *certa cum mente malorum* (*Phars.* 3, 37), ancora più consapevole della sconfitta che lo attende.

Come ha osservato Narducci, “Lucano ha creato la figura di un condottiero indebolito, ma contemporaneamente addolcito, da una tenerezza amorosa che vale talora da giustificazione per le sue *defaillances* militari”²⁶. Per rappresentare l’incapacità da parte di Pompeo di trovare un equilibrio fra l’etica militare e le ragioni dell’amore (un amore che rappresenta una *iusta Venus* ed è ben lontano dalla passione depravata di Cesare per Cleopatra), Lucano ricorre all’elegia, il genere letterario che meglio si prestava a rappresentare le frizioni fra amore e codice eroico. A partire da narrazioni storiche già caratterizzate da una forte coloritura sentimentale (forse erano presenti spunti già nell’opera storica di Livio), Lucano fonde nel racconto epico materiale elegiaco, proveniente soprattutto da Ovidio. Le suggestioni che il poeta subisce dall’elegia non si traducono solo nel riuso di immagini e *topoi*, ma anche di modelli. Abbiamo prima accennato al recupero del cosiddetto “modello di Aretusa”, che nella *Pharsalia* trova un suo sviluppo sia in Marzia che in Cornelia. Quest’ultima, lungi dal mettere in discussione la guerra come invece aveva fatto l’eroina di Properzio, esige di partecipare alla storia per amore del marito. Tuttavia con la sua sola presenza contribuisce alla sua rovina. La donna percepisce di essere esclusivamente fonte di sventura, come prova anche la tragica fine del suo primo marito Crasso. Tale consapevolezza è fonte di dolore e di sofferenza, che la inducono a pensare più volte al suicidio. Ma Cornelia non è così fragile come sembra: di questo personaggio si è messo soprattutto in evidenza la capacità di amare e di soffrire, mentre è stata sottovalutata quella sua statura eroica che è diretto prodotto della sua *pietas* di moglie. Dopo la morte del marito Cornelia troverà un ruolo degno della sua grandezza nella guerra civile, poiché sarà lei a comunicare a Sesto e a Gneo le ultime volontà di Pompeo e quindi a legittimare il passaggio del comando a Catone (*Phars.* 9, 84-100). Cornelia assurge così ad anello di congiunzione fra la prima e la seconda fase del conflitto. Si assiste così a un’evoluzione del personaggio: da eroina abbandonata e sofferente Cornelia

²⁶ Narducci 2002 p. 296.

diventa fautrice della lotta, fortificata da un dolore che le conferisce una grandezza quasi virile.

6. I personaggi di invenzione

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

Ma veniamo a coloro che pronunciano le profezie, ovvero ai personaggi intermediari fra il mondo divino, superno e infero, e quello umano, che in ordine di apparizione sono²⁷:

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

Da questa panoramica emerge che ad avere accesso al futuro sono soprattutto le donne. Oltre a una superiorità di tipo numerico (su sei profezie ben quattro sono veicolate da donne), la capacità profetica di parte femminile è superiore a quella di parte maschile anche da un punto di vista qualitativo: le profezie di Arrunte e di Figulo sono infatti incomplete. L'aruspice, incapace di rivelare quanto ha visto,

²⁷ Facciamo notare qui che, a differenza degli altri personaggi elencati, la matrona del libro I e Giulia non sono "professioniste" della divinazione.

preferisce pensare che sia la sua stessa disciplina inaffidabile e ingannevole²⁸; la profezia di Figulo, per quanto veritiera, si limita a preannunciare la fine della guerra e l'instaurazione della pace da parte di un tiranno²⁹.

Di natura ben diversa sono invece le profezie pronunciate dai personaggi femminili, collocate in momenti particolarmente nevralgici della narrazione. La prima in ordine di apparizione è la visione di una matrona posseduta da Apollo, che entra in scena immediatamente dopo Arrunte e Figulo alla fine del libro I³⁰. La sua visione abbraccia gli avvenimenti successivi a Farsalo, ossia la battaglia di Filippi e l'uccisione di Cesare. L'ampio respiro e il carattere dettagliato hanno fatto addirittura pensare che essa anticipasse l'estensione del poema secondo le intenzioni dell'autore³¹. La posizione incipitaria conferisce alla visione l'importanza di un prologo di tragedia e getta un'ombra di disperazione e di morte, poiché lascia intendere al lettore che il *nefas* della guerra non è destinato a risolversi con la fine materiale di questa e che quindi si perpetuerà in una catena di conflitti civili.

Nel primo sogno di Pompeo l'ombra della defunta Giulia preannuncia al marito la rovina imminente, che secondo la sua interpretazione dei fatti è dovuta all'influenza negativa di Cornelia³². La "profezia" di Giulia si rivelerà essere purtroppo veritiera, e la stessa Cornelia riconoscerà la propria responsabilità di fronte alla morte di Pompeo³³.

Il responso delfico che la Pizia Femonoe comunica al pavido Appio è di portata nettamente inferiore, perché è ambiguo e limitato al destino di questo personaggio di scarsa importanza. Ciò non inficia la potenzialità mantica di Femonoe, che le permette di vedere tutta la storia del mondo: è proprio la successione infinita degli

²⁸ *Phars.* 1, 634b-637a: *non fanda timemus, / sed venient maiora metu. Di visa secudent / et fibris sit nulla fides, sed conditor artis / finxerit ista Tages.*

²⁹ *Phars.* 1, 666-670a: *inminet armorum rabies ferrique potestas / confundet ius omne manu scelerique nefando / nomen erit virtus multosque exhibit in annos / hic furor. Et superos quid prodest poscere finem ? / Cum domino pax ista venit.*

³⁰ Cfr. Schrempp 1964 p. 19: "... (die Prophezeiung der Matrone) bildet einen wirkungsvollen Buchschluß und den Höhepunkt der Zukunftsdeutungen im ersten Buch: Prodigia, Opferschau des Arruns, Voraussage des Figulus aus den Sternen; sie alle widerspiegeln den Schrecken des römischen Volkes vor dem *furor civilis*".

³¹ Di questo parere è Bruère 1950.

³² *Phars.* 3, 20-23: *Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos: / fortuna est mutata toris semperque potentis / detrahare in cladem fato damnata maritos / innupsit tepido paelix Cornelia busto.*

³³ *Phars.* 8, 102b-105a: *Ubicumque iaces civilibus armis / nostros ultra toros, ades huc atque exige poenas, / Iulia crudelis, placataque paelice caesa / Magno parce tuo.*

eventi, che in lei si racchiude, ad impedirle di individuare agevolmente il destino del pompeiano³⁴. L'incapacità dell'oracolo delfico di comunicare agli uomini il tragico esito della guerra civile è prova della straordinarietà dell'evento³⁵.

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

7. I personaggi femminili mitologici

Anche in un poema storico come la *Pharsalia*, che alla mitologia e al *Götterapparat* sostituisce avvenimenti del recente passato dominati da un Fato spietato, il mito entra in gioco e interagisce con la storia³⁶. La scelta di narrare un avvenimento storico come il *bellum civile* non comporta infatti un'estromissione radicale del materiale mitico, che invece è chiamato in causa come paradigma degli eventi storici stessi. Il conflitto fra Cesare e Pompeo appare perciò da una parte come l'ultimo anello in ordine di tempo di una catena di conflitti in seno a Roma³⁷, dall'altra come la realizzazione storica di vicende del mito³⁸. Nella scelta del materiale Lucano predilige naturalmente le vicende mitologiche di contese fraterne, che assurgono a paradigma della guerra civile: si spiega così ad esempio

³⁴ *Phars.* 5, 177b-182: *Venit aetas omnis in unam / congeriem miserumque premunt tot saecula pectus: / tanta patet rerum series atque omne futurum / nititur in lucem vocemque petentia fata / luctantur: non prima dies, non ultima mundi, / non modus Oceani, numerus non derat harenae.*

³⁵ *Phars.* 5, 198-203a: *Custodes tripodes fatorum arcanaque mundi / tuque, potens veri, Paeon, nullumque futuri / a superis celate diem, suprema ruentis / imperii caesosque duces et funera regum / et tot in Hesperio conlapsas sanguine gentis / cura perire times?*

³⁶ Cfr. Esposito 1987 p. 75. Piuttosto riduttivo Gagliardi 1989 p. 114: "... [sc. Lucano] non crede più al mito, e se ne serve quindi non come qualcosa di vivo, ma come mero procedimento tecnico per chiarire una scena, ovvero come semplice momento d'evasione". Del medesimo parere Piacentini 1963 pp. 59-60. Sull'abilità di Lucano nella manipolazione del mito Aymard 1951 p. 33-34: "On a... relevé.. la sûreté d'information de Lucain et son adresse dans le maniement des légendes et de leurs variantes".

³⁷ L'archetipo storico-leggendario della guerra civile fra Cesare e Pompeo è costituito dall'uccisione di Remo da parte di Romolo; chiaro poi il riferimento alla guerra fra Mario e Silla, che viene rievocata dai *cives* anziani in *Phars.* 2, 64-233 (sul tema si veda Casamento 2005).

³⁸ Cfr. Ambühl 2005 p. 266: "Vor diesem Hintergrund erscheint der von Lucan geschilderte Bürgerkrieg als Konsequenz und Summe aller jemals geführten mythischen und historischen Kriege".

la massiccia presenza nella *Pharsalia* della saga tebana, con il conseguente accostamento di Cesare e Pompeo a Eteocle e Polinice³⁹. Nel contempo la Roma dilacerata dal conflitto appare anticipata da Troia, che tuttavia era destinata dopo la sua caduta alla rinascita: nel poema lucaneo tale prospettiva futura viene drasticamente cancellata e nessun riscatto è possibile dopo l'annientamento⁴⁰. Il valore paradigmatico del mito nella *Pharsalia* appare chiaro dalla straordinaria concentrazione di riferimenti, *exempla*, similitudini mitologiche nel libro I, che ha la funzione di introdurre l'argomento del poema e di mettere in luce la portata cosmica della guerra civile⁴¹.

Anche le figure mitologiche (maschili e femminili) assumono nella *Pharsalia* il valore di paradigmi universali e proprio per questo vengono richiamate soprattutto nelle similitudini riferite a personaggi del poema oppure nei momenti di maggiore tensione narrativa⁴². Nella nostra trattazione esamineremo tre figure di donne del mito – Medea, Agave, Elena⁴³ – che rappresentano con diverse sfumature la crudeltà, la follia e il carattere rovinoso della guerra civile. Non è un caso se alle prime due è paragonato Cesare e all'ultima Cleopatra: il condottiero romano e la regina egiziana fanno perciò rivivere nella storia queste figure e nel contempo ne costituiscono il superamento.

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

³⁹ Il mito tebano è richiamato esplicitamente nel proemio quando, fra i prodigi che preannunciano la guerra civile, è descritta la scissione in due lingue del fuoco di Vesta: *Vestali raptus ab ara / ignis et ostendens confectas flamma Latinas / scinditur in partes geminoque cacumine surgit / Thebanos imitata rogos* (*Phars.* 1, 549b-552a). Accanto al mito di provenienza greca Lucano richiama però anche l'elemento leggendario autenticamente romano, ossia la vicenda di Romolo e Remo (*Phars.* 1, 93-95).

⁴⁰ Sul tema si veda Narducci 2002 pp. 80-85.

⁴¹ La presenza nella *Pharsalia* delle principali saghe mitiche comporta anche il riconoscimento della tradizione poetica precedente e dei vari generi letterari. Il mito di Troia, ad esempio, permette a Lucano di ricollegarsi al genere epico praticato da Omero e Virgilio; la saga degli Argonauti e il ciclo tebano invece al genere tragico.

⁴² Sulle similitudini nella *Pharsalia* si veda Aymard 1951.

⁴³ Medea e Agave verranno trattate nel capitolo X, mentre di Elena parleremo nel capitolo dedicato a Cleopatra.

ma ancora una volta questi paradigmi mitologici vengono superati dalla *virtus* del futuro martire di Utica.

8. *Women's networks* nella *Pharsalia*?

In un recente contributo dedicato ai personaggi femminili dell'*Eneide* Alison Keith⁴⁴ ha giustamente messo in luce che nel poema virgiliano è possibile rilevare l'esistenza di una vera e propria rete di rapporti fra le donne (*women's networks*): queste infatti collaborano l'una con l'altra, si aiutano a vicenda, ricorrono all'assistenza di altre per portare a termine i loro progetti. Gli esempi sono numerosi: si pensi all'affettuoso rapporto fra Didone e la sorella Anna, alla collaborazione fra Giunone e Venere al fine di far sbocciare l'amore fra la regina cartaginese ed Enea, oppure all'azione della Furia Alletto, che, sollecitata da Giunone, spezza l'alleanza fra Troiani e Latini.

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

⁴⁴ Keith 2006.

manifestazioni di lutto e alle rampogne verso gli dei poco dopo lo scoppio della guerra (*Phars.* 2, 28-42).

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

9. Le donne della *Pharsalia* e la poetica del dolore

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

Cornelia è rappresentata costantemente come donna sensibile e sofferente, che tende ad abbandonarsi al lamento ogniquale volta il destino le impedisce di stare accanto a Pompeo: il suo è quindi il dolore di una moglie che non riesce ad accettare la lontananza dal marito⁴⁵. Il dolore e il *cultus* del lutto è invece per Marzia - più formale; la sua *maestitia* è una sorta di “dovere istituzionale” della *vidua* e pure un mezzo per suscitare la stima di Catone⁴⁶. La scarna cerimonia con cui i due rinnovano il vincolo coniugale assume le caratteristiche di un rito funebre più che un di matrimonio (*Phars.* 2, 350-380).

Ben diversa è invece la funzione e lo scopo del dolore per Cleopatra, che finge questo sentimento consapevole delle potenzialità seduttive che esso potrebbe

⁴⁵ Non è un caso se la letteratura successiva ha recepito Cornelia come eroina del lamento, cfr. il cap. XIII.

⁴⁶ Cfr. *Phars.* 2, 333b-337: *Sed, postquam condidit urna / supremos cineres, miserando concita voltu, / effusas laniata comas contusaque pectus / verberibus crebris cineresque ingesta sepulchri / (non aliter placitura viro), sic maesta profatur.*

esercitare su Cesare; simulando afflizione per il suo *status* di esule, la regina convince il suo illustre interlocutore ad aiutarla a recuperare il trono d'Egitto⁴⁷. Prova dello stato di emergenza in cui versa l'Urbe sono invece i gemiti e il *cultus* del lutto della personificazione di Roma che appare a Cesare sul Rubicone: l'aspetto dimesso della Patria, finalizzato all'impedimento della guerra, è già indizio del fallimento di questo estremo tentativo⁴⁸. Infine ricordiamo la scena corale che apre il libro II, in cui un gruppo di matrone reagisce allo scoppio della guerra con pubblici lamenti: la manifestazione del dolore diventa così per le donne un mezzo di sfogo e un modo di fare sentire la propria voce di fronte all'evento che sta per travolgere Roma.

Nota: I passi della *Pharsalia* sono citati secondo l'edizione a cura di Renato Badali, Roma 1992.

⁴⁷ *Phars.* 10, 82-85a: *Quem formae confisa suae Cleopatra sine ullis / tristis adit lacrimis, simulatum compta dolorem / qua decuit, veluti laceros dispersa capillos, / et sic orsa loqui.*

⁴⁸ *Phars.* 1, 186-190a: *ingens visa duci patriae trepidantis imago / clara per obscuram voltu maestissima noctem / turrigero canos effundens vertice crines / caesarie lacera nudisque adstare lacertis / et gemitu permixta loqui.*

CAPITOLO I: GIULIA

1. Una breve panoramica bibliografica

Come la maggior parte delle figure femminili della *Pharsalia*, il personaggio di Giulia non ha goduto di molta attenzione da parte della critica. La bibliografia a nostra disposizione consiste soltanto in due contributi specifici¹ e nel già citato lavoro di Concetta Finiello². Di ben altro spessore sono le belle pagine inserite in lavori di più ampio respiro di Emanuele Narducci e di Christine Walde, che si soffermano soprattutto sull'apparizione di Giulia all'inizio del libro III³. Manca dunque un esame complessivo approfondito su questa complessa figura di donna, che noi analizzeremo per prima in quanto la sua morte costituisce nella *Pharsalia* uno degli eventi che accelerano lo scoppio della guerra.

Poiché narra un *bellum plus quam civile*, la *Pharsalia* deve essere letta innanzitutto come il poema della disgregazione dei legami familiari: lo scontro fra Cesare e Pompeo, rispettivamente suocero e genero, rappresenta la degenerazione estrema della guerra civile e si configura per questo motivo come un *nefas*. Al caos politico provocato dal *bellum civile* corrisponde dunque un caos nei rapporti familiari, un sovvertimento radicale dei legami parentali. La morte della *res publica* è originata dunque dalla disgregazione della sua prima cellula, la famiglia, che ha l'effetto di spezzare la normale successione delle generazioni⁴: il suocero si schiera contro il genero, i fratelli combattono su fronti contrapposti, i padri uccidono i figli e i figli uccidono i padri. Giulia agisce nella *Pharsalia* influenzando in modo determinante su questo processo di creazione e nel contempo di dissoluzione della famiglia, e quindi dello stato. La sua vicenda è articolata nella *Pharsalia* in due fasi: le nozze con Pompeo permettono a Giulia di stringere un legame di sangue e un'alleanza politica (il primo triumvirato), la sua morte invece

¹ Batinski 1993 vede nella figura di Giulia una delle tre personificazioni della *res publica* romana, assieme a Marzia e alla Patria che compare a Cesare sul Rubicone; Manzoni 2002 analizza le fonti storiche relative a Giulia, evidenziando soprattutto la sua funzione di garante della concordia fra Cesare e Pompeo. Breve accenno alla figlia di Cesare anche in Salemme 2002 p. 38. Sulla scena del sogno si vedano anche Bouquet 2001 pp. 81-86; Stok 1996; Grillone 1967 pp. 94-96.

² Finiello 2005 pp. 169-172.

³ Narducci 2002 pp. 287-290; Walde 2001 pp. 389-399.

⁴ Cfr. Hardie 1993 p. 93.

comporta la cancellazione di tutto ciò che questo matrimonio aveva costruito e quindi contribuisce a far precipitare Roma nella guerra civile.

In questo capitolo daremo in primo luogo uno sguardo alle fonti storiche, per cercare di tracciare un ritratto della Giulia storica; dopo di che analizzeremo i passi del poema in cui Giulia compare o viene menzionata. In questo modo evidenzieremo la ricorrenza di alcuni motivi che fanno riferimento all'importante funzione coesiva da lei rivestita nell'ambito della sua famiglia e dello stato. Si tratta dei motivi del sangue e del *pignus*.

2) La Giulia storica

Prima di vedere quale immagine di Giulia è possibile ricavare dalle fonti storiche, faremo una breve panoramica sulla vita matrimoniale del Magno, la quale costituisce un buon esempio della funzione politica dell'istituto del matrimonio.

Giulia e Cornelia non furono le uniche mogli del condottiero: Pompeo infatti si sposò per ben cinque volte⁵. Nell'86 a.C. Pompeo si unì ad Antistia, figlia del pretore Publio Antistio, di fronte al quale egli era comparso per rispondere dell'accusa di sottrazione di beni pubblici (Plut. *Pomp.* 4,1): in quell'occasione riuscì con la propria abilità retorica ad impressionare il pretore, il quale, dopo averlo assolto dall'accusa, gli diede in sposa la figlia. Il matrimonio durò solo fino all'82 a.C., quando Silla e la moglie Metella convinsero Pompeo a divorziare da Antistia per prendere in moglie Emilia, figliastra del futuro dittatore a vita⁶. La donna morì di parto poco tempo dopo. Con la terza moglie Mucia, figlia di Q. Muzio Scevola, Pompeo riuscì a creare una serie di legami con la *gens Metella*. Celebrate nel 79 a.C., queste nozze furono assai durature e videro la nascita di Pompea e dei due fratelli Gneo e Sesto, che compaiono anche nella *Pharsalia*⁷. Per cause non specificate dagli storici i due coniugi divorziarono nel 62. Tre anni dopo, nel 59 a.C., Pompeo era arrivato al culmine del suo potere politico: con

⁵ Sulle mogli di Pompeo si veda Wives 1985.

⁶ Cfr. Plut. *Pomp.* 9, 2-3.

⁷ Sesto Pompeo, personaggio presentato dal poeta come figlio indegno del Magno, è il protagonista della celebre *Erichthosszene*: è lui a cercare l'aiuto della strega Eritto per conoscere in anticipo l'esito della guerra civile (sulla sua figura storica e letteraria importante Powell-Welch 2002). A Sesto e a Gneo spetterà il compito di portare avanti il conflitto dopo la morte del padre (cfr. *Phars.* 9, 84-97, in cui Cornelia comunica loro le ultime volontà di Pompeo).

Cesare e Crasso aveva infatti costituito il cosiddetto primo triumvirato, per suggellare il quale egli sposò Giulia, figlia di Cesare e di sua moglie Cornelia figlia di Cinna, nonostante fosse già fidanzata con Q. Servilio Cepione. Quest'ultimo fu a sua volta compensato della perdita di Giulia con Pompea, figlia di Pompeo, come leggiamo nelle biografie plutarchee di Cesare e di Pompeo:

Ἰουλίαν γὰρ τὴν Καίσαρος θυγατέρα, Καιπίωνι καθωμολογημένην καὶ γαμεῖσθαι μέλλουσαν ὀλίγων ἡμερῶν, οὐδενὸς ἄν προσδοκήσαντος ἔγημε Πομπήϊος, μείλιγμα Καιπίωνι τῆς ὀργῆς τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα καταινέσας, Φαύστῳ τῷ παιδί Σύλλα πρότερον ἐγγεγυμένην. Αὐτὸς δὲ Καῖσαρ ἔγημε Καλπουρνίαν τὴν Πείσωνος.

(Plut. *Pomp.* 47, 10)

Καῖσαρ δὲ μειζόνως ἔτι τῆς Πομπηίου δυνάμεως ἐπιδραττόμενος, ἦν γὰρ αὐτῷ Ἰουλία θυγάτηρ ἐγγεγυμένη Σερουίλιῳ Καιπίωνι, ταύτην ἐνεγγύησε Πομπηίῳ, τὴν δὲ Πομπηίου τῷ Σερουίλιῳ δώσειν ἔφησεν, οὐδ' αὐτὴν ἀνέγγυον οὔσαν, ἀλλὰ Φαύστῳ τῷ Σύλλα παιδί καθωμολογημένην.

(Plut. *Caes.* 14, 7)

Le nozze di Pompeo con Giulia suscitavano pesanti critiche da parte di Cicerone e di Catone, i quali erano contrari all'acquisizione del potere mediante le donne⁸. Tuttavia, anche se celebrato essenzialmente per rafforzare un'alleanza politica, questo matrimonio fu felice, perché – a quanto ci informano le fonti - era fondato su un saldo e profondo sentimento d'amore. I due coniugi furono sempre l'uno accanto all'altra, tanto che a Pompeo fu più volte rimproverato il fatto di trascurare i propri doveri politici a causa della moglie, come leggiamo ancora una volta in Plutarco:

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

(Plut. *Pomp.* 48, 8)

⁸ Cic. *Att.* 2, 17, 1: *ista repentina adfinitatis coniunctio*; Plut. *Caes.* 14, 8.

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

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

(Val. Max. 4, 6, 4)

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

(Plut. *Pomp.* 53, 3-5)

In seguito Giulia rimase ancora una volta incinta, ma la bambina sopravvisse solo pochi giorni dopo la nascita e lei stessa morì di parto⁹. Pompeo aveva intenzione di seppellire la giovane moglie nella sua villa Albana ma il popolo, per simpatia verso la donna, decise di propria iniziativa di collocare il corpo nel Campo

⁹ Secondo la maggioranza delle fonti si trattava di una femmina (Suet. *Iul.* 26), mentre secondo Vell. 2, 47, 2 il figlio di Giulia e Pompeo era un maschio.

Marzio (*Pomp.* 53, 5-6)¹⁰. La morte di Giulia, avvenuta nel 54 a.C. poco prima di quella di Crasso a Carre, determinò lo sfaldamento del primo triumvirato e portò al nuovo matrimonio di Pompeo con Cornelia, figlia di Metello Scipione e vedova dello stesso Crasso¹¹. La nuova moglie aveva molto in comune con la defunta Giulia, dato che era giovane, di aspetto piacevole e di vasta cultura. Anche Cornelia fu profondamente amata dal marito, e pure in questo caso Pompeo fu accusato di trascurare per causa sua la città e la sua attività politica: come vedremo più avanti, Lucano fa della problematicità del rapporto eros / politica uno dei tratti più umani e sofferti del suo Pompeo¹².

Le fonti storiche insistono molto sulle rilevanti implicazioni politiche del matrimonio fra Giulia e Pompeo e sulle gravi conseguenze che la morte della donna ebbe per Roma¹³:

Quarto ferme anno, Caesar morabatur in Galliis, cum medium iam ex invidia potentiae male cohaerentis inter Cn. Pompeium et C. Caesarem concordiae pignus Iulia, uxor Magni, decessit; atque omnia inter destinatos tanto discrimini duces dirimente Fortuna filius quoque parvus Pompei, Iulia natus, intra breve spatium obiit.

(Vell. 2, 47, 2)

Crassi morte apud Pathos et morte Iuliae Caesaris filiae, quae nupta Pompeio generi socerique concordiam matrimonii foedere tenebat, statim aemulatio erupit.

(Flor. epit. 2, 13, 13)

Da questa panoramica sulle testimonianze storiche, emerge che Giulia era una donna dolce e sensibile, profondamente innamorata di Pompeo e a sua volta da lui molto amata; la sua dolcezza suscitò addirittura l'affetto del popolo romano.

¹⁰ Della sepoltura nel Campo Marzio abbiamo fugace menzione nella *periocha* liviana 106: *Iulia Caesaris filia, Pompei uxor, decessit, honosque ei a populo habitus est ut in campo Martio sepeliretur*. Abbiamo ragione di pensare che nell'opera storica di Livio fosse lasciato un certo spazio alla figura di Giulia, se non altro per le implicazioni politiche del suo matrimonio e poi della sua morte; ulteriore prova sono le testimonianze di Floro e Velleio Patercolo, eredi della tradizione liviana.

¹¹ Plut. *Pomp.* 55; Vell. 2, 54, 2.

¹² Sul problema di Pompeo di conciliare sentimenti e attività politica vedi Thompson 1984; Narducci 2002 pp. 296-298 e il capitolo dedicato a Cornelia.

¹³ Cfr. anche Sen. *Cons. Marc.* 14, 3: *C. Caesar cum Britanniam peragraret nec oceano continere felicitatem suam posset, audit decessisse filiam publica secum fata ducentem.*

Lucano opera nella *Pharsalia* in consonanza con il dato storico: nel proemio e in altri brevi passi presenta Giulia come elemento di equilibrio dell'alleanza fra Cesare e Pompeo, mentre nella sua minacciosa apparizione in *Phars.* 3, 8-40 lascerà spazio anche alle ragioni dell'amore.

3) La Giulia lucanea

A Giulia è riservato nella *Pharsalia* solo in apparenza meno spazio rispetto agli altri personaggi femminili: nonostante compaia nel poema solo cinque volte, è una presenza costante perché è implicitamente richiamata ogniqualvolta Cesare e Pompeo sono definiti rispettivamente suocero e genero¹⁴. Come abbiamo visto, la scomparsa della giovane donna ebbe rilevanti conseguenze politiche, poiché spezzò il patto del primo triumvirato e diede avvio di lì a poco alla guerra civile. Secondo Lucano soltanto il suo intervento avrebbe potuto frenare il *furor* di Cesare e Pompeo e quindi impedire lo scoppio della guerra. La prematura morte di Giulia, che cancellò assieme all'alleanza politica anche la parentela fra suocero e genero, è dunque per Lucano una delle cause del conflitto, come leggiamo nel proemio:

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

(*Phars.* 1, 111b-120a)

La vicenda di Giulia mette in risalto la forte valenza politica del matrimonio romano, il cui scopo era quello di unire più gruppi familiari tramite la generazione di figli e quindi tramite la creazione di nuovi legami di parentela. Nell'istituto del matrimonio si realizza dunque la cosiddetta funzione "connettiva" del sangue, che

¹⁴ Sull'uso dei termini di parentela in Lucano si veda Viansino 1974 pp. 9-15.

diventa pure l'elemento di contrassegno dell'alleanza politica: attraverso i figli, che fondono insieme due correnti di sangue, si realizza l'unione fra due famiglie¹⁵. Per questo motivo il bambino che Giulia aveva appena dato alla luce e che morì pochi giorni dopo la madre, quel figlio che aveva sancito con il vincolo del sangue il patto fra suocero e genero, è definito ai vv. 111-112 *pignora iuncti / sanguinis*, “pegno dell'unione di sangue” fra Cesare e Pompeo. Questa espressione trova riscontro nella fonti storiche da noi prima esaminate: Velleio Patercolo definisce Giulia *concordiae pignus*, Floro afferma che la sua presenza manteneva la concordia grazie al vincolo del matrimonio (*generi socerique concordiam matrimonii foedere continebat*), e dello stesso tono sono le parole di Valerio Massimo (*si Caesaris et Pompei concordia communis sanguinis vinculo constricta mansisset*). Questa unanime concordanza fra le fonti storiche fa ben supporre che sulla stessa lunghezza d'onda dovesse essere pure la testimonianza di Livio. Nella *Pharsalia* la funzione “connettiva” di Giulia trova espressione nel ricorso alla semantica del sangue, che, come vedremo, è rintracciabile in tutti i passi in cui compare.

Lucano richiama infatti in modo analogo questo legame di parentela in *Phars.* 5, 471-475, nel contesto di un'appassionata apostrofe al Magno. Gli eserciti nemici sono entrambi giunti in Epiro e sono accampati l'uno di fronte all'altro, pronti al combattimento. Questa sarà per Cesare – dice il poeta – l'ultima occasione di guardare da vicino il genero: infatti di lì a poco avrebbe potuto vederne soltanto il cadavere sulla spiaggia egiziana:

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

(*Phars.* 5, 468-475)

Anche in questo caso si allude all'unione di sangue fra Cesare e Pompeo realizzata tramite Giulia, qui essa stessa definita *pignus* (v. 469: *post pignora*

¹⁵ Cfr. Guastella 1985.

tanta)¹⁶; la bambina nata dal matrimonio con il Magno è presentata come il frutto di un'unione foriera di sventura (v. 470: *sanguinis infausti subolem*)¹⁷. Il motivo del sangue torna inoltre alla fine del libro IX, nella celebre scena in cui Cesare simula un pianto di fronte al capo mozzato di Pompeo¹⁸. Il poeta allora si rivolge a lui con un'indignata apostrofe, in cui mette in rilievo la totale indifferenza di Cesare verso i legami familiari (*foedera... generis*), la sua *impietas*:

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

(*Phars.* 9, 1046b-1051a)

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

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

(*Phars.* 10, 77-81)

Giulia, appartenente alla nobile *gens Iulia*, a causa dell'infame condotta del padre si trova affiancata da un fratello nato *obscaena de matre*, che per così dire contamina quel suo nobile sangue che a suo tempo aveva unito due famiglie. Dai passi presi in esame emerge come Lucano insista sull'importante funzione coesiva rivestita dalla donna nella sua famiglia: ora esamineremo più da vicino i versi del

¹⁶ Il plurale *pignora* potrebbe essere riferito non solo a Giulia, ma anche ai due figli che ebbe con Pompeo (cfr. Barratt ad loc. p. 155); ma ci sembra più probabile che il poeta intenda qui solo la donna, tanto più che i bambini vengono menzionati subito dopo (v. 473: *mortemque nepotum*).

¹⁷ Cfr. Housman ad 5, 474: *infaustus sanguis dicitur Caesaris et Pompei in Iuliae prole mixtus*.

¹⁸ Per un'analisi della scena si veda Tschiedel 1985.

proemio in cui il poeta introduce la figura di Giulia nel contesto più ampio della ricerca delle cause della guerra civile.

4. Il proemio della *Pharsalia*: la morte di Giulia come una delle cause della guerra

Il proemio della *Pharsalia* è una delle parti del poema che ha più suscitato interesse e discussioni nella critica: si pensi solo all'elogio a Nerone, la cui sincerità o meno è stata per anni una vera e propria *vexata quaestio* negli studi lucanei¹⁹. Dopo aver solennemente annunciato la straordinarietà dell'argomento, il poeta si propone qui di indagare l'eziologia del conflitto, per vedere quali cause hanno condotto il popolo romano a rivolgere le armi contro sé stesso (*Phars.* 1, 67-69: *Fert animus causas tantarum expromere rerum / inmensumque aperitur opus, quid in arma furem / inpulerit populum, quid pacem excusserit orbi*). In primo luogo vengono elencate le cause che interessano più strettamente i triumviri, accusati di essere *male concordēs nimiaque cupidine caeci* (*Phars.* 1, 87): alla base del conflitto è dunque la loro sete di potere e l'incapacità di trovare consonanza di intenti e di interessi. In questa singolare alleanza, efficacemente definita con la *iunctura* oraziana *concordia discors* (*Phars.* 1, 98), l'unico elemento che impediva lo scoppio della guerra era la presenza di Crasso²⁰, paragonato qui al sottile istmo che separa due mari:

*Temporis angusti mansit concordia discors
paxque fuit non sponte ducum: nam sola futuri
Crassus erat belli medius mora. Qualiter undas
qui secat et geminum gracilis mare separat Isthmos
nec patitur conferre fretum, si terra recedat,
Ionium Aegaeo franget mare, sic, ubi saeva
arma ducum dirimens miserando funere Crassus
Assyrias Latio maculavit sanguine Carrhas,
Parthica Romanos solverunt damna furores.
Plus illa vobis acie quam creditis actum est,
Arsacidae: bellum victis civile dedistis.
Dividitur ferro regnum populique potentis,
quae mare, quae terras, quae totum possidet orbem,
non cepit Fortuna duos.*

¹⁹ La bibliografia sull'argomento è molto ampia. Si vedano almeno Biondi 2003; Malcovati 1970; Conte 1966.

²⁰ Sulla figura di Crasso nella *Pharsalia* si veda Szelest 1979.

(*Phars.* 1, 98-111a)

Crasso è presentato nel proemio come *medius*, come colui che poteva evitare la catastrofe della guerra: la sua morte, avvenuta a Carre durante la campagna contro i Parti, ha dunque permesso alla sete di potere di Cesare e di Pompeo di emergere in tutta la sua virulenza e ha fatto precipitare gli eventi. Crasso è definito *futuri belli mora* (vv. 99-100), una definizione che recupera e rielabora un *cliché* epico: *belli mora* è nella tradizione epica non colui che impedisce la guerra, bensì colui che funge da baluardo e differisce la vittoria del nemico²¹. Alla figura di Crasso viene accostata quella di Giulia, la cui morte accelerò ulteriormente lo scoppio della guerra:

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

(*Phars.* 1, 111b-120)

Morendo Giulia portò via con sé anche la bambina che era nata dall'unione con Pompeo, definita *pignora iuncti / sanguinis* (vv. 111-112) e le fiaccole nuziali, divenute però torce funebri²².

In questa sezione del proemio il poeta fa un uso mirato del lessico della parentela, allo scopo di presentare la donna come garante dell'unità della famiglia: Lucano definisce Cesare e Pompeo dal punto di vista di Giulia rispettivamente come *parens* e *vir* (v. 116). L'azione "connettiva" della giovane donna viene ulteriormente messa in evidenza anche dall'uso insistito di *iungere*, verbo che

²¹ Un precedente importante nell'uso della *iunctura* in questo senso è presente in Sen *Phoen.* 458 *belli mora* è riferito a Giocasta, che nella tragedia cerca di mediare fra Eteocle e Polinice (cfr. Barchiesi 1988 ad loc. p. 124; Nosarti 2005 p. 131 nota 17).

²² Su questo *topos* vedi *infra*.

esprime la dimensione politica e vitale del sangue²³, presente ai vv. 111-112 (*pignora iuncti / sanguinis*), al v. 117 (*armatasque manus... iungere*), al v. 118 (*ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*). La presentazione di Giulia culmina qui con la prima delle similitudini storiche della *Pharsalia*: se non fosse morta prematuramente, Giulia avrebbe potuto impedire lo scontro fra genero e suocero e rivestire così la stessa funzione delle donne Sabine (v. 118: *ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*), qui richiamate esplicitamente come *exemplum* di capacità di mediazione e di ricomposizione dell'unità della *civitas*. Riteniamo assai significativo l'accostamento di Giulia a queste donne leggendarie che nella prima fase della storia di Roma riuscirono a risolvere una grave crisi del giovane stato romano intervenendo nel conflitto fra i padri e i mariti. Data la vicinanza che tramite il pur forzato matrimonio si era creata fra i due popoli, la guerra fra Romani e Sabini può essere considerata come il primo conflitto civile che Roma dovette affrontare. Questa similitudine del v. 118 si distingue per una notevole densità espressiva, poiché condensa in un solo verso la vicenda delle Sabine, narrata da Liv. 1, 13, 4ss. e da Ovidio *fast.* 3, 202ss. Un confronto fra il testo di Lucano e queste due possibili fonti ci permetterà di rilevare alcune interessanti analogie.

5) *Ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*: Giulia e le Sabine

In un contributo del 1995 Robert Brown²⁴ ha osservato che nella sua elaborazione dell'episodio delle Sabine Livio fa svolgere a queste donne quella funzione di mediazione fra suoceri e generi che Giulia non poté espletare fra Cesare e Pompeo: in altre parole lo storico patavino, suggestionato dalle analogie fra quell'antico episodio leggendario e un avvenimento del recente passato, avrebbe scritto queste pagine della sua opera storica pensando alla vicenda di Giulia, Cesare e Pompeo²⁵. Nella leggenda delle Sabine come in quella di Giulia è infatti

²³ Sulla terminologia del sangue si veda il ricco studio di Guastella 1985 p. 57ss.

²⁴ Brown 1995.

²⁵ Cfr. Brown 1995 p. 317: "For Livy, the war between the Romans and Sabines and the intervention of the women must have had a special resonance with the recent civil wars. So close indeed is the relationship between the opposing sides, so eloquently emphasized by the Sabine women, that the war between the Romans and the Sabines takes on the complexion of a civil war. Specifically, it echoes the war between Pompey and Caesar, inasmuch as the marriage of Pompey to Julia made it possible to think of the civil war as a contest between son-in-law and father-in-law

l'esaltazione della *pietas* familiare, valore che però si allarga all'ambito ben più ampio della società e dello stato.

Sarà ora opportuno dare uno sguardo alle due versioni dell'episodio fornitaci rispettivamente da Livio e da Ovidio, poiché da questa lettura emergeranno dati interessanti. Il racconto liviano raggiunge il momento di massima tensione quando le donne Sabine entrano impavide nel campo di battaglia noncuranti dei dardi e cercano di riportare la pace fra i mariti e i genitori, ovvero fra suoceri e generi²⁶:

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

(Liv. 1, 13, 1-4)

Il racconto di Ovidio presenta qualche differenza rispetto alla versione liviana, poiché l'intervento delle donne fra i due eserciti schierati si colloca prima dell'inizio della battaglia. In questo caso parrebbe esplicito il riferimento alla guerra civile fra Cesare e Pompeo, dato che il poeta presenta lo scontro fra Romani e Sabini come il primo momento in cui i suoceri impugnarono le armi contro i generi²⁷:

*... tum primum generi intulit arma socer.
Iamque fere raptae matrum quoque nomen habebant,
tractaque erant longa bella propinqua mora:
Conveniunt nuptae dictam Iunonis in aedem,*

(even though Julia had been dead for five years when it started!)". Cfr. anche Petrone 1996 pp. 36ss.; Jal 1963 p. 402ss. Bisogna precisare che questo schema di mediazione legato alle donne non è l'unico nell'opera di Livio (si pensi ad esempio a Veturia, madre di Coriolano).

²⁶ Petrone 1996 p. 36ss. osserva che il discorso rivolto dalle donne ai contendenti è di marca tragica e ricorda il modello del personaggio femminile pronto al sacrificio di sé pur di riappacificare i parenti in lotta (cfr. Liv. 1, 13, 3: *in nos vertite iras*). Sul tema molto utile La Penna 1994.

²⁷ Di questo parere è Frazer 1929 ad loc. p. 57.

*quas inter mea sic et nurus ausa loqui:
 'O pariter raptae, quoniam hoc commune tenemus,
 non ultra lente possumus esse piae.
 Stant acies: sed utra di sint pro parte rogandi
 eligite; hinc coniunx, hinc pater arma tenet.
 Quaerendum est viduae fieri malitis an orbae.
 Consilium vobis forte piumque dabo'.
 Consilium dederat: parent, crinesque resolvunt
 maestaque funerea corpora veste tegunt.
 Iam steterant acies ferro mortique paratae,
 iam lituus pugnae signa daturus erat,
 cum raptae veniunt inter patresque virosque,
 inque sinu natos, pignora cara, tenent.
 Ut medium campi passis tetigere capillis,
 in terram posito procubere genu:
 et, quasi sentirent, blando clamore nepotes
 tendebunt ad avos bracchia parva suos.
 Qui poterat, clamabat avum tum denique visum,
 et, qui vix poterat, posse coactus erat.
 Tela viris animique cadunt, gladiisque remotis
 dant soceri generis accipiuntque manus,
 laudatasque tenent natas, scutoque nepotem
 fert avus: hic scuti dulcior usus erat.*

(Ov. *fast.* 3, 202-228)

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

3, 210: *hinc coniunx, hinc pater arma tenet*). La sequenza di antitesi del testo liviano, qui ridotta da Lucano alla semplice correlazione *inde... hinc*, non ha soltanto un fine retorico, bensì riproduce verbalmente la centralità fisica e familiare sia delle Sabine e che di Giulia, poste in mezzo ai due contendenti. Si noti infine in *Phars.* 1, 118 il significativo accostamento dei sostantivi *socer* e *gener* anche all'interno della similitudine: *ut generos soceris mediae iunxere Sabinae*, che riproduce nella struttura del verso il successo del tentativo di mediazione di queste donne.

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

Il racconto di Livio mette infine in primo piano il motivo della *concordia*: nell'epilogo dell'episodio lo storico afferma che dopo la mediazione delle donne *non modo commune sed concors etiam regnum duobus regibus fuit* (Liv. 1, 13, 8). Lucano definisce il primo triumvirato *communis* ma non *concors*, cioè esso è privo di quella consonanza di intenti necessaria al bene della *res publica*. Si veda in proposito l'apostrofe a Roma in *Phars.* 1, 84-85: *tu causa malorum / facta tribus dominis communis, Roma, nec umquam in turbam missi feralia foedera regni*: Roma è possesso comune di tre padroni, che però a causa della loro sete di potere sono *male concordēs* (*Phars.* 1, 87). Abbiamo già visto come pochi versi dopo l'alleanza fra i triumviri viene efficacemente definito con la *iunctura* oraziana *concordia discors* (v. 98): Lucano applica il concetto empedocleo dell'armonia fra gli opposti ad un accordo politico, il cui fallimento ebbe conseguenze sul piano cosmico. L'acquisizione della *concordia* sarebbe dunque stata possibile soltanto se Giulia avesse messo in gioco la sua capacità mediatrice, come a suo tempo avevano fatto le leggendarie donne Sabine.

Assai degno di nota è infine il fatto che Ovidio, al contrario di Livio, faccia giocare un ruolo importante anche ai bambini, che le donne portano sul campo di

battaglia: definiti *pignora cara*, (come il figlio di Giulia e di Pompeo) essi costituivano il suggello della fusione fra i due popoli operata dal matrimonio (Ov. *fast.* 3, 218). In conclusione, questo episodio appartenente alla memoria storica del popolo romano doveva apparire a Lucano (e prima di lui a Livio e a Ovidio) come una sorta di modello antifrastico delle gravi conseguenze politiche della morte di Giulia e della fine del legame familiare e dell'alleanza fra Cesare e Pompeo. La Giulia lucanea incarna dunque i più nobili *Wertbegriffe* della civiltà romana (*pietas, fides, concordia*), che però a causa dell'inesorabile volere del fato non possono che restare a un livello potenziale. La guerra civile porterà infatti al completo sovvertimento di tutti questi valori.

6) L'influsso del mito tebano: Giulia e Giocasta

In un ricco contributo del 2005 Annemarie Ambühl²⁸ ha messo in luce l'importanza dell'influsso della saga tebana sulla rappresentazione lucanea della guerra civile. La vicenda dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice, protagonisti di uno scontro fratricida, era molto attuale nella Roma insanguinata dai conflitti civili: per questo motivo nell'immaginario collettivo dei Romani le tragedie della saga tebana, che avevano portato sulla scena la guerra in seno alla famiglia, poterono diventare dei veri e propri modelli nella rappresentazione della guerra civile. Tebe diventò una sorta di anti-Roma e lo scontro fra Eteocle e Polinice una sorta di archetipo mitologico della guerra fra Cesare e Pompeo. Come ha osservato Alessandro Barchiesi, "l'immagine dei Sette che assaltano Tebe guidati da una fazione tebana si imponeva come memento simbolico delle discordie distruttive che incombono su una comunità"²⁹.

Il riferimento al mito di Edipo e dei suoi discendenti è esplicito nel libro I, quando vengono descritti gli inquietanti prodigi che preannunciano il conflitto civile. Fra questi il poeta menziona la divisione in due parti della fiamma del fuoco di Vesta:

*Vestali raptus ab ara
ignis et ostendens confectas flamma Latinas
scinditur in partes geminoque cacumine surgit*

²⁸ Ambühl 2005; sul tema importante anche Petrone 1996.

²⁹ Barchiesi 1988 p. 19.

Thebanos imitata rogos.

(*Phars.* 1, 549b-552a)

La scissione della fiamma riporta la memoria del lettore alla famosa scena di piromanzia dell'*Oedipus* di Seneca, in cui è descritto il medesimo fenomeno (vv. 321-323: *sed ecce pugnax ignis in partes duas / discedit et se scindit unius sacri / discors favilla*): tale fenomeno simboleggia nella tragedia non solo la lotta di Edipo contro se stesso, che culminerà con l'accecaimento, ma anche la futura guerra fra i suoi figli Eteocle e Polinice. Nella *Pharsalia* la scissione della fiamma in due lingue preannuncia da parte sua la frattura insanabile fra Cesare e Pompeo, novelli Eteocle e Polinice, anch'essi parenti grazie al matrimonio del Magno con Giulia³⁰.

Nel poema di Lucano il riferimento alla saga tebana implica un accostamento della giovane figlia di Cesare alla figura tragica di Giocasta, ovvero di colei che cercò di dirimere la lotta fra i due figli. La madre e moglie di Edipo era figura ben nota a Roma grazie alle *Phoenissae* di Seneca, tragedia incompiuta che notoriamente presenta numerosi motivi in comune con la *Pharsalia*³¹. La Giocasta euripidea e quella senecana cercano di ripristinare l'integrità del proprio nucleo familiare; la stessa rielaborazione letteraria del celebre mito romano delle Sabine, che si frappongono fra padri e mariti in lotta, pare aver subito la suggestione della saga tebana³². Lo proverebbe un frammento della *praetexta Sabinae* di Ennio (*scaen.* 370 V.²), riportante una parte del discorso delle donne, dove si fa appello al rapporto di parentela esistente fra le due parti in guerra: *cum spolia generis detraxeritis / quam inscriptionem dabitis?*. Come osserva Alessandro Barchiesi, “alla conclusione positiva della storia, che vedeva consacrata dal successo la supplica delle Sabine, non poteva mancare un effetto edificante; se Ennio realmente dava spazio al modello di Euripide, l'effetto poteva contare anche su una tensione contrastiva”³³. Ecco come dunque la vicenda di Giulia può trovare

³⁰ La presenza del fuoco caratterizza anche i due passi più importanti in cui Giulia compare: nel proemio sono menzionate le fiaccole nuziali (v. 112: *feralis... taedas*), che a causa di un cattivo auspicio diventano fiaccole funebri, mentre nell'apparizione del libro III il fuoco fa da sfondo all'immagine di Giulia che si erge da una spaccatura della terra (vedi *infra*).

³¹ Si veda in proposito Barchiesi 1990 pp. 9-39.

³² Cfr. Mazzoli 2001 p. 162.

³³ Barchiesi 1988 p. 105 n. 12.

due modelli, l'uno di carattere mitico (Giocasta), l'altro di carattere storico-legendario (le Sabine)³⁴: ma rispetto ad essi la funzione di mediazione della giovane eroina lucanea, caratterizzata dal triplice ruolo di figlia, sposa e madre, ha nel poema un esito rovesciato. Lucano fonde così storia e tragedia, creando una figura di donna molto complessa, la cui presenza incombe costantemente. Vedremo ora come il genere tragico entri ancora in gioco nella nota scena del sogno di Pompeo.

7) Il sogno di Pompeo (*Phars.* 3, 8-40)

Passeremo ora ad esaminare l'unico passo della *Pharsalia* in cui Giulia agisce concretamente sulla scena, anche se sotto forma di *umbra* che compare in sogno a Pompeo. Dei sogni nel poema lucaneo si è molto discusso anche di recente³⁵: pur non essendo numerosi, presentano una struttura piuttosto complessa e fanno parte dell'articolato sistema di profezie che preannunciano a Pompeo e a esponenti della sua parte politica l'imminente catastrofe. Ha dunque valore di profezia – concernente sia il destino personale di Pompeo, sia quello di Roma – anche la scena del libro III in cui la defunta Giulia compare in sogno al Magno. Questa scena onirica si colloca in un momento decisivo della vicenda del condottiero. La parte conclusiva del libro II (vv. 725-736) narra la fuga di Pompeo dall'Italia in direzione della Grecia, dove avrà luogo lo scontro decisivo di Farsalo. Durante la traversata dell'Adriatico, descritta dal poeta con i *topoi* dell'esule che abbandona la propria terra, Pompeo si addormenta. La commossa atmosfera di questi versi è interrotta dalla minacciosa apparizione dell'ombra di Giulia (*plena horroris imago*), che, fuoriuscita dalle viscere della terra con l'aspetto di una Furia, preannuncia al marito l'imminente rovina (*Phars.* 3, 8-40).

Questo primo sogno di Pompeo ne rispecchia l'inquieto stato d'animo, dominato da paura e insicurezza, ed è posto a conclusione di una serie di insuccessi militari. Nei libri I e II Pompeo è infatti in perenne fuga, incalzato dall'azione fulminea di

³⁴ Vedi La Penna 1994.

³⁵ Cito soltanto a titolo di esempio Narducci 2002 pp 287-294; Walde 2001 pp. 389ss.; Stok 1996; Neri 1986; Rutz 1970; Morford 1967 pp. 79-81.

Cesare; inoltre è descritto dal poeta come in preda a un angosciante timore³⁶. La fuga dall'Italia verso l'oriente segna un distacco definitivo dalla propria terra e l'avvicinarsi al tragico epilogo della sconfitta militare e della morte. Sotto questo aspetto Pompeo può essere visto come una sorta di "Enea rovesciato", dal momento che le parabole esistenziali del condottiero romano e dell'eroe troiano risultano pressoché speculari: la fuga di Pompeo in oriente costituisce infatti il rovesciamento della fuga di Enea da Troia verso l'Italia. Mentre il viaggio di Enea doveva portare alla creazione di un nuovo regno, il Magno in terra orientale troverà la morte³⁷. La partenza di Pompeo dall'Italia assieme alla moglie Cornelia e ai figli avviene inoltre in concomitanza con l'abbandono da parte della Fortuna³⁸; si veda infatti l'apostrofe del poeta al Magno in *Phars.* 2, 727-728: *lassata triumphis / descivit Fortuna tuis.*

Nel racconto della traversata dell'Adriatico Lucano cerca di descrivere lo stato d'animo di Pompeo, che, secondo la topica dell'esule che abbandona la propria terra³⁹, tiene gli occhi fissi all'Italia⁴⁰. L'atmosfera di questi versi è struggente:

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

³⁶ Cfr. ad esempio *Phars.* 2, 681-682: *Pompeius... / curis animum mordacibus angit*. La paura è comunque una caratteristica costante del personaggio Pompeo, cfr. Bianchi 2005.

³⁷ Narducci 2002 pp. 281-286.

³⁸ Si tenga inoltre presente che Pompeo proprio in oriente dove aveva conseguito i primi successi militari.

³⁹ Tenere lo sguardo fisso alla terra che sta per essere abbandonata è un atteggiamento tipico dell'esule in partenza, cfr. Narducci 1979 p. 122 e Narducci 2002 p. 354 n. 2. Lucano potrebbe inoltre essere stato suggestionato da Verg. *Aen.* 5, 1ss., in cui Enea, già in alto mare, guarda indietro alle mura di Cartagine da cui brilla il fuoco del rogo di Didone.

⁴⁰ Secondo Walde 2001 p. 391 lo sguardo di Pompeo rivolto all'Italia rispecchierebbe la sua proiezione verso il passato, nei cui successi egli amava rifugiarsi; si confronti a tale proposito *Phars.* 1, 134-135: *multumque priori / credere fortunae* (sc. *Pompeius*). L'attaccamento al passato si fa particolarmente evidente nel sogno del condottiero alla vigilia della battaglia di Farsalo (*Phars.* 7, 7-44).

(*Phars.* 2, 725b-736)

La *Stimmung* nostalgica dell'addio alla terra natale caratterizza anche l'apertura del libro successivo (vv. 1-7). Superato il momento di separazione dall'Italia, Pompeo si rilassa e si addormenta. Non si tratta però di un sonno tranquillo, perché il condottiero è turbato dall'apparizione della defunta moglie Giulia, che fuoriesce dalle viscere della terra⁴¹:

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

(*Phars.* 3, 8-11)

Pompeo non si trova certo di fronte a un'apparizione rassicurante: l'ombra di Giulia è definita *plena horroris imago* (v. 9), il suo volto è *maestus* (v. 10) e si erge da una fessura della terra (v. 10: *per hiantis... terras*) con l'aspetto di una Furia (v. 11: *furialis*) sopra una pira ardente (v. 11: *accenso... sepulchro*). L'ambientazione del sogno è dunque oltremondana, e del mondo infero fornirà una breve descrizione la stessa Giulia. L'*incipit* del sogno ci ricorda il prologo di una tragedia⁴²: l'ombra specifica la sua provenienza e racconta quanto le è accaduto dopo la sua morte. In seguito allo scoppio della guerra civile è stata espulsa dai Campi Elisi e spostata nel Tartaro assieme alle anime *nocentes*. Qui ha potuto constatare che l'oltretomba si sta preparando ad accogliere le numerose vittime del conflitto:

*'Sedibus Elysiis campoque expulsa piorum
ad Stygias' inquit 'tenebras manesque nocentis
post bellum civile trahor. Vidi ipsa tenentis
Eumenidas quaterent quas vestris lampadas armis;
praeparat innumeras puppis Acherontis adusti*

⁴¹ L'immagine di Giulia che si erge da una fessura della terra ricorda l'apparizione dei Mani di Silla e di Mario in *Phars.* 1, 580-583: *E medio visi consurgere Campo / tristia Sullani cecinere oracula manes, / tollentemque caput gelidas Anienis ad undas / agricolae fracto Marium fugere sepulchro*. Stok 1996 scorge un'analogia con l'apparizione di Achille a Taltibio nelle *Troades* di Seneca: *Tum scissa vallis aperit immensos specus / et hiatus Erebi pervium ad superos iter / tellure fracta praebet ac tumulum levat. / emicuit ingens umbra Thessalici ducis* (vv. 178-181).

⁴² Walde 2001 p. 398.

*portitor; in multas laxantur Tartara poenas;
vix operi cunctae dextra properante sorores
sufficiunt, lassant rumpentis stamina Parcas'.*

(*Phars.* 3, 12-19)

La descrizione dell'affaccendarsi del mondo infero per lasciare spazio ai futuri caduti della guerra costituisce una profezia sull'imminente destino del popolo romano. Del Tartaro compaiono le figure più rappresentative⁴³. Le Eumenidi, dee della vendetta, agitano le loro fiaccole; il nocchiero Caronte è pronto per traghettare le anime sull'altra sponda dell'Acheronte; il Tartaro si sta ampliando per accogliere i caduti; le Parche infine sono oramai esauste per il continuo taglio degli stami di numerose vite. Lo sfondo della descrizione è il fuoco, poiché la stessa Giulia compare da una pira ardente (v. 11: *accenso... sepulchro*), le Eumenidi preparano le fiaccole (v. 15: *lampadas*), ed è infine menzionato l'Acheronte, il fiume infuocato dell'oltretomba (v. 16: *Acherontis... adusti*). L'elemento del fuoco ci permette di ricollegare questo sogno al passo del proemio in cui Giulia viene menzionata per la prima volta: in quella occasione, come si è visto, il poeta menziona le *ferales taedae* (*Phars.* 1, 112), ossia le fiaccole nuziali che si sono trasformate in torce funebri. Lo scambio nozze – matrimonio, fiaccole nuziali – torce funebri, è motivo proprio dell'elegia: ma, come accade spesso nella poesia di Lucano, esso viene ripreso e arricchito di una nuova valenza. Se nell'elegia questo *topos* oramai era banalizzato, ora nella *Pharsalia* è ripreso per mettere in evidenza le rovinose conseguenze politiche e storiche della fine di un matrimonio⁴⁴. In questa descrizione dell'oltretomba si ribadisce che la morte di Giulia, dopo aver cancellato l'unione con Pompeo, ha condotto Roma a una

⁴³ La descrizione dell'oltretomba fatta da Giulia ricorda quanto Alceste racconta ad Admeto circa le sue visioni del mondo infero (Eur. *Alc.* 252-257): ὄρω δίκωπον ὄρω σκάφος ἐν / λίμναι· νεκύων δὲ πορθμεὺς / ἔχων χερ' ἐπὶ κοντῶι Χάρων / μ' ἤδη καλεῖ· Τί μελλεῖς; / ἐπεῖγου· σὺ κατείργεις. / Τάδε τοί με / σπερχόμενος ταχύνει. L'aldilà viene evocato sia da Alceste che da Giulia attraverso immagini caratteristiche, come quella del traghettatore Caronte. Si noti in entrambi i passi la presenza di un *verbum videndi*: ὄρω e *vidi*.

⁴⁴ Su questo *topos* si vedano Barchiesi 1992 p. 162 e Rehm 1994. Esso divenne frequente presso i poeti di età neroniana, che, nell'intenzione di introdurre episodi in grado di suscitare orrore, rovesciano in morte il momento festoso del matrimonio e creano così stupore nel lettore (cfr. Castagna 2002 p. 466-467). Una vera e propria trasformazione in funerale subiscono le seconde nozze di Catone e Marzia, descritte in *Phars.* 2, 350-380.

catastrofe di portata cosmica, tale da mettere in agitazione il mondo infero, che è addirittura incapace di accogliere le numerose vittime della guerra civile. Questa prima parte del sogno è dominata dunque dal modello dell'epica e della tragedia, i generi letterari in cui sono più frequenti le apparizioni oltremondane e le profezie. Vedremo ora come la *Kreuzung der Gattungen* si complichino ulteriormente nel corpo centrale della scena, lasciando spazio a un altro genere il cui influsso sulla *Pharsalia* sarebbe degno di maggiore attenzione: l'elegia⁴⁵. Oltre a ricorrere a numerosi motivi elegiaci, Lucano è particolarmente suggestionato dal modello dell'elegia 4, 7 di Propertio, con la quale la scena lucanea ha in comune numerosi elementi, a cominciare dalla forma di sogno e dal riferimento al mondo oltremondano. Nell'elegia in questione Cinzia defunta compare infatti in sogno al poeta e lo accusa di averla già dimenticata e di non averle tributato i giusti onori funebri (vv.13-34); inoltre manifesta il sospetto di essere stata avvelenata per volere della donna che prenderà il suo posto a fianco di Propertio (vv. 35-98). Il componimento si conclude con una dichiarazione di possesso da parte della defunta, certa di potersi ricongiungere un giorno all'amato nell'aldilà: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris et mixtis ossibus ossa teram* (Prop. 4, 7, 93-94)⁴⁶.

L'anticipazione del triste destino di Roma nella descrizione del mondo infero proietta il lettore nel futuro; ai vv. 20ss. subentrano le dimensioni temporali del passato e del presente. Giulia rievoca il tempo in cui era sposata a Pompeo, periodo contrassegnato da grandi successi militari:

*'Coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos:
detrahere in cladem fato damnata maritos
innupsit tepido paelex Cornelia busto.
Haereat illa tuis per bella, per aequora signis,
dum non securos liceat mihi rumpere somnos
et nullum vestro vacuum sit tempus amori,
sed teneat Caesarque dies et Iulia noctes.
Me non Lethaeae, coniunx, obliviae ripae
inmemorem fecere tui regesque silentum
permisere sequi. Veniam te bella gerente*

⁴⁵ Sulla presenza di motivi elegiaci in questo sogno si veda Hübner 1984.

⁴⁶ Cinzia conserva la bellezza di quando era in vita ma presenta tracce oltremondane: le labbra sono consunte dall'acqua del Lete, e il suo anello è bruciato dalle fiamme del rogo funebre: *eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos: lateri vestis adusta fuit, / et solitum digito beryllon adederat ignis, / summaque Lethaeus triverat ora liquor* (Prop. 4, 7, 7-10).

*in medias acies: numquam tibi, Magne, per umbras
perque meos manes genero non esse licebit.
Abscidis frustra ferro tua pignora: bellum
te faciet civile meum'. Sic fata refugit
umbra per amplexus trepidi dilapsa mariti.*

(*Phars.* 3, 20-35)

L'*umbra* di Giulia dà una sua interpretazione alla guerra civile, che sarebbe conseguenza della nefasta unione di Pompeo con Cornelia. Il matrimonio con Giulia aveva infatti permesso a Pompeo di godere del favore di *Venus Victrix*, la divinità protettrice della *gens Iulia*, e quindi di conseguire numerosi successi militari (v. 28: *coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos*)⁴⁷; ma a poca distanza di tempo dalla morte della donna, quando le sue ceneri erano ancora tiepide (v. 30: *tepido... busto*), egli si è unito in matrimonio a Cornelia, destinata a trascinare alla rovina gli uomini che le stanno accanto (v. 29: *detrahere in cladem fato damnata maritos*). Il primo marito Crasso era infatti morto a Carre durante la campagna contro i Parti, e a una tragica fine andrà incontro a causa sua pure Pompeo. Questa profezia si può leggere in filigrana nel plurale *maritos* al v. 29, che a nostro parere non è tanto da considerare un'espressione iperbolica, come sostiene V. Hunink⁴⁸. Il sogno può dunque essere letto come una proiezione del timore inconscio del Magno di andare incontro alla medesima fine del suo predecessore. Nel contempo è bene ricordare anche che qui Lucano elabora un'informazione probabilmente presente nelle fonti storiche: Cornelia aveva

⁴⁷ Le affermazioni di Giulia sui trionfi di Pompeo (v. 20: *coniuge me laetos duxisti ... triumphos*) non corrispondono però a verità storica, dal momento che Pompeo aveva celebrato il suo ultimo trionfo nel 61 a.C. dopo la vittoria contro Mitridate, vale a dire due anni prima del suo matrimonio con la figlia di Cesare. Non è inoltre vera nemmeno l'accusa mossa da Giulia a Pompeo di avere contratto un nuovo matrimonio immediatamente dopo la sua morte (v. 23: *tepido... busto*), poiché le nozze con Cornelia furono celebrate ben due anni dopo la morte della figlia di Cesare. Queste discrepanze con la realtà storica sono ascrivibili a un processo di condensazione poetica tipico delle rappresentazioni oniriche (cfr. Walde 2001 p. 395).

⁴⁸ Hunink 1992 ad loc. p. 43. Sotto tale aspetto il sogno di Pompeo potrebbe essere letto, come hanno proposto Ahl 1976 pp. 291-293 e Narducci 2002 p. 288, come un rovesciamento dell'apparizione di Creusa in Verg. *Aen.* 2, 776-784: la donna spiega al marito Enea che la fine di Troia è stata voluta dagli dei (*non haec sine numine divom / eveniunt*, vv. 777-778); la loro separazione è necessaria, poiché Enea approderà in Italia e vi troverà una nuova moglie e molta prosperità (vv. 783-784: *illic res laetae regnumque et regia coniunx / parta tibi*). Le parole di Creusa aprono una prospettiva di felicità nel futuro; quelle di Giulia profetizzano a Pompeo la sua fine. A nostro parere, come vedremo, la presenza in questo sogno di elementi provenienti da più generi letterari impedisce di ricondurlo a un semplice tentativo di *aemulatio* virgiliana (della cui presenza nella *Pharsalia* è comunque doveroso tenere conto).

effettivamente la reputazione di portare sfortuna agli uomini che le stavano accanto, come leggiamo in Plutarco (cfr. *Pomp.* 74, 5). Ecco come questo dato viene sfruttato dal poeta per creare una situazione di conflittualità fra la moglie defunta e la *nova nupta*, una rivalità che si situa però *post mortem*; si crea così un triangolo amoroso di stampo elegiaco, in cui alla nuova moglie di Pompeo non viene riconosciuto uno statuto ufficiale di *uxor*, bensì solo la definizione di *paelex*, “concubina”. Così Giulia definisce con disprezzo Cornelia, oltre naturalmente a discreditarla come non *univira*⁴⁹. Dichiarandosi unica legittima moglie di Pompeo, Giulia esclude esplicitamente dalla compagine familiare colei che considera un'intrusa, e manifesta la disperata volontà di salvare dall'oltretomba i propri legami affettivi. Nel testo l'esclusione di Cornelia viene messa in rilievo anche a livello linguistico attraverso un uso mirato dei pronomi personali: se i vv. 20-22 delineano una sorta di triangolo costituito da Pompeo, Giulia e Cornelia (*coniuge me... Magne ... paelex Cornelia... haereat illa tuis... signis*), ossia marito – moglie legittima – concubina, nei versi successivi Cornelia scompare, lasciando spazio solo al rapporto fra Giulia e Pompeo. Questo viene riassunto in una sorta di intreccio Io-Tu e marcato a livello formale da una straordinaria concentrazione di pronomi di prima e seconda persona, propria del genere elegiaco⁵⁰. Giulia dichiara di non essersi dimenticata di Pompeo (vv. 27-

⁴⁹ La figura della *paelex*, tipica dell'elegia (ad esempio nelle *Heroides* di Ovidio) è di provenienza tragica; abbiamo più esempi nel teatro senecano. In *Ag.* 185 Clitennestra definisce *paelex* Briseide, divenuta concubina di Agamennone): *inter ruentis Graeciae stragem ultimam / sine hoste victus marcet ac Veneri vacat / reparatque amores; neve desertus foret / a paelice unquam barbara caelebs torus, / ablatam Achilli diligit Lyrnesida / nec rapere pudit e sinu avulsam viri* (vv. 182-187); in *Med.* 920 Medea usa questo appellativo nei confronti di Creusa, la nuova moglie di Giasone. Il mito di Medea potrebbe forse avere in qualche modo suggestionato Lucano nella rappresentazione di Giulia, soprattutto grazie alla mediazione di Ovidio *epist.* 12 (ma secondo la biografia di Vacca anche l'autore della *Pharsalia* avrebbe composto una tragedia *Medea*, rimasta poi incompiuta). È possibile infatti rilevare alcune analogie con l'epistola ovidiana e il sogno. Entrambi appaiono infatti costruiti secondo le movenze del monologo drammatico; come Medea, anche Giulia può essere considerata in un certo qual senso una *relicta*, o meglio di una sposa troppo presto dimenticata dal suo uomo che si è unito a un'altra donna. La Medea ovidiana parla con disprezzo della *paelex* Creusa (*Ov. epist.* 12, 175-176: *quos ego servavi, paelex amplectitur artus / et nostri fructus illa laboris habet*). Inoltre Medea e Giulia rinfacciano ai rispettivi mariti i propri meriti: la prima con l'ausilio delle sue arti magiche ha consentito a Giasone di compiere grandi imprese, la seconda ha fatto godere Pompeo dell'appoggio di *Venus Victrix*. Sia Medea che Giulia sono presentate come esuli (cfr. *Ov. epist.* 12, 1 con *Phars.* 3, 12). Il discorso di Giulia, che si conclude con una minaccia di persecuzione, ricorda per certi aspetti il carattere piuttosto aggressivo dell'epistola di Medea, che termina con un'allusione al delitto che sta meditando (*Ov. epist.* 12, 214: *nescioquid certe mens mea maius agit*).

⁵⁰ Cfr. v. 20ss.: *me... / immemorem... tui / ... veniam te bella gerente / numquam tibi... / perque meos manes... / Abscidis ... tua pignora: bellum / te faciet civile meum*.

28: *me non Lethaeae, coniunx, oblivia ripae / immemorem fecere tui*), protestando la propria fedeltà al marito, che invece si è unito a un'altra donna solo poco tempo dopo la sua morte. Si noti qui la collocazione forte di *me* in prima posizione: esso pone l'accento sulla *fides* di Giulia e la contrappone alla facilità con cui Pompeo ha contratto un nuovo matrimonio. Questo "conflitto post-mortale *uxor / paelex*"⁵¹, di provenienza tragica, racchiude sia l'opposizione fra la buona e la cattiva fortuna di Pompeo, determinate dalla vicinanza rispettivamente di Giulia e di Cornelia, sia l'affermazione dell'eternità del vincolo matrimoniale. A uscire vittoriosa sarà Giulia, come riconoscerà esplicitamente Cornelia dopo la sconfitta di Farsalo, quando si dichiarerà disposta a rinunciare a Pompeo purché egli abbia salva la propria vita:

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

(*Phars.* 8, 102b-105a)

Ma anche nel resto della *Pharsalia* si può rintracciare un importante indizio della "vittoria" di Giulia. Si pensi all'ossessiva ricorrenza con cui Cesare e Pompeo sono definiti rispettivamente *socer* e *gener*: già all'avvio dell'azione Pompeo ha un'altra moglie e non ha quindi più senso vederne in Cesare il suocero. È peraltro notevole che la stessa Cornelia lo definisca tale (cfr. *Phars.* 5, 766-767: *hostis ad adventum rumpamus foedera taedae, / placemus socerum*). Vi si potrebbe scorgere il tentativo di dimostrare che il legame di parentela fra i due contendenti esiste ancora, è indissolubile, il che rende ancora più grave la loro colpa. Giulia dunque è una presenza costante e incombente nella *Pharsalia*. Si confronti a tale proposito l'affermazione di Giulia pochi versi più avanti: *numquam tibi, Magne, per umbras / perque meos manes genero non esse licebit* (vv. 31-32)⁵²: Pompeo non potrà mai cessare di essere il genero di Cesare, e invano sta tentando di recidere questo vincolo di parentela: *abscidis frustra ferro tua pignora* (v. 33).

⁵¹ La definizione è di Walde 2001 p. 395.

⁵² A ciò si può aggiungere un'altra spiegazione: durante la guerra civile era divenuto ormai un *topos* definire Cesare e Pompeo in base al rapporto di parentela, si pensi solo a Catullo 29, 24: *socer generque, perdidistis omnia?*.

Nell'ottica di Giulia, che si presenta come garante dell'integrità della famiglia, Pompeo è colpevole di aver reciso il *pignus* dell'unione con Giulia, un *pignus* che ha il doppio valore di pegno d'amore e di patto politico, e che prova ancora una volta la stretta interrelazione fra matrimonio e alleanza politica⁵³, fra amore e storia.

L'*umbra* di Giulia minaccia il Magno di perseguitarlo nei campi di battaglia, dichiarando che il pensiero di Cesare occuperà tutti i suoi giorni e quello della sposa defunta le sue notti. Questa minaccia di persecuzione si trasforma alla fine in una vera e propria rivendicazione del possesso dell'amato. La guerra civile dunque non solo non potrà spezzare questo legame, anzi offrirà a Giulia l'occasione di riprendere possesso di suo marito nell'aldilà: *bellum / te faciet civile meum* (vv. 33-34)⁵⁴: l'integrità della loro unione sarà perciò ricostituita solo nella morte. Nel contempo questa dichiarazione contiene un'ulteriore profezia di morte per il Pompeo.

Per concludere, nella scena del sogno la guerra civile, empio scontro fra parenti di cui la morte di Giulia fu uno degli eventi scatenanti, è presentata anche come una questione sentimentale, come la conseguenza del secondo matrimonio di Pompeo, colpevole di aver reciso il *pignus* d'amore con Giulia. Il senso di "colpa" per questo matrimonio e la responsabilità della guerra si rispecchia in questa rappresentazione onirica, che fonde tre fasi della vita di Pompeo: la passata gloria militare, il matrimonio con Cornelia, il presentimento della catastrofe imminente. Giulia diventa così una sorta di figura punitrice (come indica al v. 11 l'aggettivo *furialis*, dotato qui da un chiaro valore prolettico), che lo perseguiterà con la sua

⁵³ Cfr. Walde 2001 p. 394 nota 18.

⁵⁴ Secondo Rutz 1970 modello della minaccia di Giulia sarebbe la maledizione di Didone in Verg. *Aen.* 4, 615ss.: in realtà le due "maledizioni" appaiono piuttosto lontane per forma e contenuto, soprattutto perché nel caso di Didone non entra in gioco il sentimento della gelosia e della rivalità con un'altra donna; molto più appropriato alla situazione descritta è invece, come abbiamo detto, il modello dell'elegia 4, 7 di Propertio. Si confronti con le parole di Giulia l'affermazione finale di Cinzia ai vv. 93-94: *nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris et mixtis ossibus ossa teram*. Sempre Rutz 1970 sostiene che la presenza della pira potrebbe essere un esplicito richiamo al modello virgiliano: il rogo funebre di Didone illumina Enea durante la sua partenza da Cartagine in direzione della Sicilia (*Aen.* 5, 1-6) come quella da cui si erge Giulia illumina in sogno Pompeo durante il viaggio dall'Italia verso l'oriente. Nella dichiarazione di possesso di Giulia (vv. 33-34: *bellum / te faciet civile meum*) si noti l'accostamento molto forte del pronome *te* e del possessivo *meum*. Cfr. anche Hübner 1984 p. 237. Secondo Bruère 1951 p. 222 il modello sarebbe invece l'apparizione in sogno a Alcione di Morfeo nelle vesti di Ceice in Ov. *met.* 11, 650-670.

minacciosa presenza e gli ricorderà i suoi doveri verso la famiglia, in attesa che la loro unione, grazie proprio alla guerra civile di cui Pompeo è colpevole, possa rivivere nell'aldilà.

Ma come reagisce Pompeo a questo sogno inquietante? La prima reazione è quella tipica della topica del sogno: egli cerca invano di abbracciare l'*umbra* di Giulia, che svanisce fra le sue braccia⁵⁵. Il Magno tenta di dare una spiegazione razionale alla terribile visione, constatando che non è ragionevole farsi spaventare da una vuota immagine:

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

(*Phars.* 3, 36-40a)

Il sogno ha la funzione di confermare a Pompeo il suo tragico destino; da parte propria il condottiero reagisce in una duplice direzione. Da un lato egli cerca di respingere la profezia e di convincersi del fatto che dopo la morte non vi è sensibilità alcuna, per cui non possono esserci spettri che portano messaggi ai vivi, né la morte stessa è da temere. Dall'altro Pompeo è nel contempo reso ancora più certo del tracollo imminente ed è proprio tale consapevolezza della sconfitta a stimolare la sua voglia di combattere e a renderlo ancora più grande: *maior in arma ruit certa cum mente malorum* (v. 37)⁵⁶.

La figura di Giulia nella *Pharsalia* è, per concludere, ambivalente. L'esemplarità dalla quale è caratterizzata nelle fonti storiche è riproposta da Lucano nel proemio, dove la figlia di Cesare appare come la garante dell'unità della famiglia e della *res publica*. Nel sogno di Pompeo Lucano, fortemente suggestionato dal modello di Properzio 4, 7, fa di Giulia una *puella* elegiaca che scatena la propria gelosia nei confronti della *paelex* del marito. Non ci resta ora che completare questo triangolo amoroso con Cornelia.

⁵⁵ Sul *topos* dell'abbraccio dell'*umbra* da parte del dormiente si veda Walde 2001 p. 453.

⁵⁶ Si noti qui il gioco di parole *Magnus – maior*, piuttosto frequente nella *Pharsalia*.

CAPITOLO III: *MARCIA CATONIS**

1. Una breve panoramica bibliografica

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

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

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

* Questo capitolo è la versione ampliata di un contributo apparso in "MH" 64 (2007).

coquetterie?”¹. Nel 1918 Maria Quartana tessé l’elogio di Cornelia e di Marzia quali emblemi della più alta virtù femminile; in particolare identificò nella moglie di Catone “l’ideale femminile di ieri, ... d’oggi e ... di domani”² e la realizzazione di un ideale di vita stoico.

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

¹ Nisard 1834, vol. 2, p. 282-283.

² Quartana 1918 p. 192.

³ Marti 1945.

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

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

⁶ Harich 1990.

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

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

atteggiamento opportunistico, tale è la dedizione verso Catone e, di riflesso, alla causa della *res publica*; la sua figura appare infatti come l'incarnazione dei più nobili valori della cultura romana e come l'espressione delle virtù coniugali.

2) La Marzia storica

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

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

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

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

Erneuerung des Ehebandes die letzte Gelegenheit, von Cato Genugtuung für das von ihm an ihr begangene Unrecht zu bekommen".

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

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

la società (φύσει δὲ καλὸν καὶ πολιτικὸν), afferma Ortensio, che una donna giovane e ancora fertile metta a frutto la sua fecondità anche presso altre famiglie, creando così nuovi legami di parentela. Se degli uomini degni hanno una discendenza comune il loro valore si moltiplica, con grande giovamento per la comunità politica (κοινουμένος δὲ τὰς διαδοχὰς ἀξίους ἄνδρας τὴν τ' ἀρετὴν ἄφθονον ποιεῖν καὶ πολύχουν τοῖς γένεσι, καὶ τὴν πόλιν αὐτὴν πρὸς αὐτὴν ἀνακεραινύναι ταῖς οἰκειότησιν). Infine Ortensio fa notare all'amico che Marzia poteva avere ancora dei figli e che aveva già assicurato degli eredi a Catone (Plut. *Cato mi.* 25, 8-9)¹¹.

Catone acconsentì: cedette la moglie, ma dopo la morte di Ortensio, avvenuta nel 50 a. C. circa, la riprese con sé¹². È appena scoppiata la guerra civile e Catone decide di seguire Pompeo, da poco fuggito da Roma, lasciando appunto a Marzia la cura della casa e delle figlie (Plut. *Cato mi.* 52, 5-7).

Le fonti storiche non lasciano molto spazio a Marzia, limitandosi piuttosto ad evidenziare la singolarità della vicenda¹³. Per questo non è facile ricostruirne la personalità; Plutarco la definisce semplicemente come una donna onesta (ἐπιεικής). Tuttavia in un altro episodio della biografia di Catone emerge l'influenza che la donna aveva verso il marito e la considerazione che

¹¹ Ἀποκρινόμενος δὲ τοῦ Κάτωνος, ὡς Ὁρτήσιον μὲν ἀγαπᾷ καὶ δοκιμάζει κοινῶν οἰκειότητος, ἄτοπον δ' ἠγεῖται ποιεῖσθαι λόγον περὶ γάμου θυγατρὸς ἐτέρου δεδομένης, μεταβαλὼν ἐκείνος οὐκ ἄκνησεν ἀποκαλυφόμενος αἰτεῖν τὴν αὐτοῦ γυναῖκα Κάτωνος, νέαν μὲν οὖσαν ἔτι πρὸς τὸ τίκτειν, ἔχοντος δὲ τοῦ Κάτωνος ἀποχωρῶσαν διαδοχὴν.

¹² Sul problema della datazione di questo episodio si veda Fehrle 1983 p. 201 n. 34. Secondo Fantham 1992a p. 140 il secondo matrimonio con Marzia fu un atto politico, perché, essendo il padre di Marzia Marzio Filippo sposato con Atia, nipote di Cesare, la nuova unione avrebbe assicurato a Catone la salvezza in caso di vittoria di Cesare. Per gettare discredito su Catone, Cesare sparse la voce secondo la quale Catone avrebbe ceduto e ripreso con sé la moglie esclusivamente allo scopo di mettere le mani sulla cospicua eredità del defunto Ortensio, come racconta Plut. *Cato min.* 52, 5-9 (cfr. Tschiedel 1981 p. 96ss.). Sulla *Lex Voconia de mulierum hereditatibus* si veda Hopwood 2005, secondo la quale l'accusa di Cesare non aveva fondamento giuridico poiché Marzia non era erede di Ortensio, bensì una beneficiaria: erede dell'oratore sarebbe stato invece il figlio (ringrazio qui la studiosa per avermi gentilmente anticipato il contenuto di un suo contributo di prossima pubblicazione). Questa vicenda suscitò molte discussioni già nell'antichità da diventare argomento di *controversiae* nelle scuole di retorica. Lo prova la testimonianza di Quintiliano (cfr. *inst.* 3, 5, 11: *an Cato recte Marciam Hortensio tradiderit* e 10, 5, 15: *'Cato Marciam honeste tradiderit Hortensio' an 'conveniatne res talis bono viro'*) Nel complesso le testimonianze sulla vicenda non esprimono giudizi morali sul comportamento di Catone.

¹³ Molto più sintetica della testimonianza di Plutarco è quella di Appiano: Μαρχία γέ τοι τῆ Φιλίππου συνὼν ἐκ παρθένου καὶ ἀρεσκόμενος αὐτῇ μάλιστα καὶ παῖδας ἔχων ἐξ ἐκείνης ἔδωκεν ὅμως αὐτὴν Ὁρτησίῳ τῶν φίλων τινι, παίδων τε ἐπιθυμοῦντι καὶ τεκνοποιῶ γυναικὸς οὐ τυγχάνοντι, μέχρι κακείνῳ κυήσασαν ἐς τὸν οἶκον αὐθις ὡς χρῆσας ἀνεδέξατο (*civ.* 2, 413).

quest'ultimo aveva nei suoi confronti: grazie alla sua mediazione Marzia riuscì infatti a risanare uno spiacevole dissidio che si era creato fra Catone e l'amico di questi Munazio Rufo. Fu dietro preghiera della moglie che Catone, dopo un periodo di incomprensioni, decise di incontrare Munazio per dimostrargli la sua amicizia (Plut. *Cato mi.* 37, 9)¹⁴. Già nelle fonti storiche dovevano essere perciò presenti gli elementi per fare di Marzia nella *Pharsalia* una moglie degna di stare accanto a Catone e di agire con lui nel momento della morte della *res publica* nell'estremo tentativo di salvarla.

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

Il secondo libro della *Pharsalia* si apre con la descrizione della reazione alla guerra civile da parte della cittadinanza romana: alla sospensione di ogni attività pubblica (vv. 16-21) si accompagnano manifestazioni di lutto da parte di un gruppo di matrone (vv. 21-42), mentre i più anziani rievocano la guerra civile fra Mario e Silla, primo scontro armato fra *cives* romani, che ora sembra rovinosamente ripetersi con due nuovi protagonisti, Cesare e Pompeo (vv. 64-233)¹⁵. In questa atmosfera di dolore e terrore collettivo emerge per contrasto il trittico costituito – in ordine di apparizione - da Bruto, Catone e Marzia, esponenti della causa della libertà, che, immuni da timore, operano una precisa scelta di azione nella guerra civile¹⁶.

In *Phars.* 2, 234-325 si svolge un lungo colloquio notturno fra Catone e Bruto. Il conflitto è da poco scoppiato e il futuro cesaricida bussava di notte alla porta di Catone per chiedergli consiglio sull'opportunità di parteciparvi o meno¹⁷. Bruto

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

¹⁵ Sull'importanza del conflitto fra Mario e Silla come prefigurazione della guerra civile fra Cesare e Pompeo si veda il recente lavoro di Casamento 2005.

¹⁶ Secondo Marti 1970 p. 20 Lucano avrebbe intenzione qui di far risaltare la figura di Bruto a scapito di quella di Marzia: "Négligeant d'esquisser la personnalité de Marcia, Lucain dessine en revanche avec soin celle de Brutus. Le jeune homme prend une part active au dialogue qui l'oppose au chef qu'il s'est librement donné (2, 247), et dont il n'est pas, comme Marcia, un pâle reflet".

¹⁷ Secondo Narducci 2002 pp. 371-372 il modello di questa scena sarebbe l'episodio omerico di *Il.* 6, 312ss. in cui Ettore si reca a casa di Paride e discorre con lui sull'opportunità di partecipare alla guerra.

rappresenta qui la voce dell'ortodossia stoica, che impone un completo distacco dagli eventi, poiché dichiara di non avere intenzione di schierarsi con nessuno dei due contendenti in quanto farsi coinvolgere nel *nefas* della guerra equivarrebbe a diventare *nocens* (*Phars.* 2, 259: *facient te bella nocentem*). Catone, ostentando invece un atteggiamento ben lontano dall'*apatheia* stoica¹⁸, replica che non è ammissibile restare inattivi quando il mondo viene sconvolto da un simile evento, poiché questa stessa scelta sarebbe una manifestazione di *furor*: *procul hunc arcete furorem, / o, superi, matura Dahas ut clade Getasque / securo me Roma cadat* (vv. 295-297). Pompeo non è migliore di Cesare, né Cesare è migliore di Pompeo: ma, come dirà poco più avanti (*Phars.* 2, 319-323), pur con tale perplessità Catone ha deciso di combattere dalla parte di quest'ultimo per contrastarne l'eventuale tirannide in caso di una sua vittoria (vv. 319-323). Nel dichiarare la propria decisione di aderire alla causa dello stato Catone si paragona ad un padre che ha appena perduto un figlio e cerca di prolungare il più possibile la cerimonia funebre in suo onore; allo stesso modo egli partecipa al funerale di Roma e della *Libertas*, dalle cui spoglie non riesce a sciogliere il suo abbraccio:

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

(*Phars.* 2, 297b-303)

Questa suggestiva similitudine¹⁹ introduce due importanti motivi che ritroveremo più avanti nella nostra analisi dell'episodio. In primo luogo il poeta insiste sul motivo dell'ombra, del fantasma: Roma è ridotta ad un corpo esanime (v. 302:

¹⁸ Cfr. *Phars.* 2, 239-241a: *invenit (sc. Brutus) insomni volventem publica cura / fata virum casusque urbis cunctisque timentem / securumque sui*. Approfondita discussione sul passo in Narducci 2002 pp. 383-401.

¹⁹ Cfr. la scena del lutto delle matrone in *Phars.* 2, 21-64. Anche in questo caso Lucano utilizza una similitudine relativa all'esperienza privata della perdita di un figlio come simbolo del dolore collettivo e nel contempo preannuncio della sofferenza futura (cfr. Fantham 1992a ad loc. p. 83). Si veda in proposito il capitolo XII.

exanimem... te), e la *Libertas* non è più che un nome e una vuota ombra (v. 303: *inanem... umbram*)²⁰. Il lettore può a questo proposito richiamare alla memoria le sprezzanti parole che Cesare aveva pronunciato in riferimento a Catone, da lui definito *nomina vana* (*Phars.* 1, 313)²¹, e la celebre similitudine con cui il poeta aveva introdotto nel libro I il personaggio di Pompeo, ridotto all’“ombra di un grande nome” (*Phars.* 1, 135: *magni nominis umbra*)²², in quanto legato a un passato di gloria che non potrà più ritornare²³. Per concludere, l’insistenza anche lessicale su questi motivi nella sezione del libro II dedicata a Catone costituiscono la prova dell’intenzione di Lucano di presentare la *victa causa* della libertà come sconfitta già in partenza, ma per cui è doveroso ancora lottare pur nella consapevolezza del fallimento²⁴.

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

*Hi mores, haec duri inmota Catonis
secta fuit: servare modum finemque tenere
naturamque sequi patriaeque inpendere vitam
nec sibi, sed toti genitum se credere mundo.
Huic epulae vicisse famem magnique penates
summovisse hiemem tecto pretiosaque vestis
hirtam membra super Romani more Quiritis*

²⁰ Qui Lucano sembra riecheggiare una sprezzante definizione della *res publica* attribuita a Cesare: *nihil esse rem publicam, appellationem modo sine corpore ac specie* (Suet. *Iul.* 77, 1), cfr. in proposito Erskine 1998. Si confronti per contrasto quanto afferma Cotta in *Phars.* 3, 145-147, quando cerca di distogliere Metello dal tentativo di fermare Cesare che sta saccheggiando l’erario: *‘Libertas’ inquit ‘populi, quem regna coercent, / libertate perit, cuius servaveris umbram, / si quidquid iubeare velis:* al contrario di Catone, che vota la propria esistenza alla difesa dell’*umbra* della *libertas*, Cotta nella sua viltà arriva a dichiarare che l’unico modo per mantenere una parvenza di libertà sotto la tirannide è fare ciò che il tiranno vuole.

²¹ Cfr. anche Fantham 1992a ad loc. p. 135. Secondo Narducci 2002 p. 427 n. 84 è meglio intendere *nomina vana* come un plurale enfatico piuttosto che come un riferimento a Catone il Censore e Catone Uticense.

²² *Phars.* 1, 135b-143a: *Stat magni nominis umbra, / qualis frugifero quercus sublimis in agro / exuvias veteris populi sacrataque gestans / dona ducum nec iam validis radicibus haerens / pondere fixa suo est nudosque per aera ramos / effundens, trunco non frondibus, efficit umbram / et, quamvis primo nutet casura sub euro, / tot circum silvae firmo se robore tollant, / sola tamen colitur.* Su questa celebre similitudine della *Pharsalia* cfr. Aymard 1951 pp. 77-79 e Feeney 1986.

²³ Cfr. Ahl 1976 p. 159 su Pompeo: “Lucan neither spares his weakness nor ignores his paradoxical beauty. In this too he is like the republic, decadent and doomed but still capable of eliciting affection”.

²⁴ Ricordiamo in proposito la celebre *sententia*: *victrix causa deis placuit, sed victa Catoni* (*Phars.* 1, 128).

*induxisse togam Venerisque hic maximus usus,
progenies; urbi pater est urbique maritus,
iustitiae cultor, rigidi servator honesti,
in commune bonus: nullosque Catonis in actus
subrepsit partemque tulit sibi nata voluptas.*

(*Phars.* 2, 380b-391)

La celebrazione di Catone come padre di Roma ritornerà infine in *Phars.* 9, 601-604, nel contesto della faticosa marcia nel deserto libico che il condottiero affronta con i suoi uomini dopo aver assunto il comando dell'esercito repubblicano²⁵:

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

(*Phars.* 9, 601-604a)

Catone merita l'appellativo di *pater patriae* perché suo unico scopo è la difesa della *res publica*²⁶: ad esso egli sacrifica tutto ciò che concerne la sfera individuale, persino i sentimenti, come vedremo fra poco. Il lungo e articolato discorso a Bruto si conclude con l'immagine della sua *devotio* per la salvezza dello stato (vv. 304-319). Ogni azione di Catone è dunque manifestazione del suo amore per la *libertas*, in nome della quale è pronto al sacrificio personale in quanto *urbi pater est urbique maritus* (*Phars.* 2, 388), "padre e marito per la città", supremo punto di riferimento morale per la *res publica*. Se lo stato di cui Catone è *pater* è ormai ridotto ad un'ombra, Catone pure – per usare le parole di Frederick Ahl - è personaggio "spettrale" (*shadowy*)²⁷, quasi divino nella sua perfezione; ed

²⁵ Della marcia di Catone nel deserto parleremo diffusamente nel capitolo relativo a Medusa.

²⁶ Cfr. Paratore 1976. In questi versi potrebbe essere sottesa una critica alla pretesa di Cesare e anche di Nerone di fregiarsi del titolo di *pater patriae*, cfr. anche Narducci 2002 pp. 414-415.

²⁷ Ahl 1976 p. 252: "Throughout his appearance in book 2 Cato is remote, divine, and shadowy, as are those things to which he dedicates himself. It is, perhaps, not surprising that he who seeks to embrace the ghost of Rome and of liberty should take the side of Pompey, who is himself the ghost of a name".

è significativo che il suo ruolo di difensore della *libertas* consista nella tutela delle “leggi e del diritto ormai inutile” (*Phars.* 2, 316: *leges et inania iura*). Dichiarata dunque la propria intenzione di difendere fino all’ultimo la libertà, Catone riesce a trasmettere a Bruto l’ardore per la guerra civile (vv. 323-325).

4) L’ingresso di Marzia (*Phars.* 2, 326-350)

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

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

(*Phars.* 2, 326-337)

In questi pochi versi Lucano riassume la tormentata quanto insolita vicenda coniugale di Marzia e Catone. Il poeta mette in scena il momento in cui Marzia, di ritorno dal funerale di Ortensio, si reca da Catone per chiedergli di poter diventare nuovamente sua moglie. Sin dai primi versi il lettore ha di Marzia un’impressione di grande dignità. In primo luogo è definita *sancta*, attributo che altrove Lucano riserva esclusivamente a Catone e a Bruto²⁸, e *maerens*: il participio allude al

²⁸ Nella *Pharsalia* *sanctus* è riferito a Catone in 2, 372: *ille nec horrificam sancto dimovit ab ore / caesariem*; 6, 311: *...nec sancto caruisset vita Catone* e 9, 555: *nam cui crediderim superos arcana datus / dicturosque magis quam sancto vera Catoni?*. È invece riferito a Bruto in 9, 17: *in sancto pectore Bruti*. Cfr. anche *Sen. prov.* 2, 11: *illam sanctissimam animam*; *cons. ad Marciam* 22, 3: *non fuit sanctorum quam Cato* (sc. *filius tuus*). Di derivazione lucanea è il dantesco *santo petto* di Catone in *Comm.* Pg. 1, 80 (cfr. anche *Convivio* 4, 5: *o sacratissimo petto di Catone*). L’aggettivo *sanctus* compare già nel *Paulus* di Pacuvio (*Pacuv. praetext.* 2-3 R³) riferito

dolore per la perdita del marito Ortensio ed è ripreso dal corradicale *maesta*²⁹ al v. 337. L'ingresso della donna sulla scena è improvviso, come risulta chiaro dal verbo *inrupit*, che mette in risalto la fretta di ritornare dal primo marito immediatamente dopo la morte di Ortensio (vv. 327-328: *relictio / Hortensi... busto*). Lucano precisa subito il motivo per cui Marzia fu affidata a Quinto Ortensio Ortalo da Catone, giudicato qui *melior maritus* (2, 329). Scopo di questa cessione era sfruttare la fecondità di Marzia per permettere a Ortensio di avere dei figli da lei (vv. 331-333: *alios feconda penatis / inpletura datur geminas et sanguine matris / permixtura domos*) e quindi di unire più famiglie: l'azione di Marzia va perciò in direzione opposta a quella della guerra civile che sta insanguinando Roma con la sua distruzione dei legami familiari. Questi versi sono inoltre caratterizzati dall'uso della *Geschäftssprache*³⁰: il matrimonio e la procreazione sono ridotti a un commercio, dato che i figli sono definiti *conubii pretium mercesque* (v. 330), mentre la moglie è ceduta ad un altro uomo per popolarne la casa. La donna è giusto di ritorno dalla cerimonia funebre in onore di Ortensio e sul volto e sul corpo sono ancora visibili i segni del lutto. Il viso è affranto (v. 328: *maerens*), i capelli scomposti (v. 335: *effusas...comas*); sul corpo reca le ceneri del marito (v. 336: *cineresque ingesta sepulchri*). Non abbiamo una descrizione fisica, se non limitata alla gestualità tipica delle vedove: Marzia depone le ceneri del marito nell'urna (v. 333-334: *postquam condidit urna / supremos cineres*), si strappa i capelli (v. 335: *effusas laniata comas*) e si percuote il petto (vv. 335-336: *contusaque pectus / verberibus crebris*), il tutto con grande misura e dignità in ossequio al principio stoico del *decorum*³¹. La moderazione di Marzia nella sua esternazione del lutto contrasta significativamente con l'atteggiamento di Cornelia, che dopo la morte del marito Pompeo non riuscirà a trovare pace se non rinchiudendosi in un dolore senza fine: ... *saevumque arte*

a M. Porcio Catone Liciniano, il primogenito di Catone il Censore (cfr. Tandoi 1985 pp. 31-32): Lucano si rifà dunque all'uso consolidato di *sanctus* come epiteto proprio degli esponenti della stirpe di Catone.

²⁹ *Maestus* è parola tematica della *Pharsalia*, cfr. in proposito Gagliardi 1977.

³⁰ Cfr. Harich 1990 p. 216.

³¹ Nella *Consolatio ad Helviam matrem* 16, 1-2 Seneca raccomanda temperanza nel dolore a chi ha subito la perdita di una persona cara. Non è bene infatti imitare quelle donne che fanno coincidere la fine del lutto con quella della loro vita: ... *nam et infinito dolore, cum aliquem ex carissimis amiseris, adfici stulta indulgentia est, et nullo inhumana duritia: optimum inter pietatem et rationem temperamentum est et sentire desiderium et opprimere. Non est quod ad quasdam feminas respicias quarum tristitiam semel sumptam mors finivit.*

complexa dolorem / perfruitur lacrimis et amat pro coniuge luctum (Phars. 9, 111-112).

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

*'Dum sanguis inerat, dum vis materna, peregi
iussa, Cato, et geminos excepi feta maritos:
visceribus lassis partuque exhausta revertor
iam nulli tradenda viro. Da foedera prisca
inlibata tori, da tantum nomen inane
conubii: liceat tumulo scripsisse "Catonis
Marcia" nec dubium longo quaeratur in aevo,
mutarim primas expulsa an tradita taedas.
Non me laetorum sociam rebusque secundis
accipis: in curas venio partemque laborum.
Da mihi castra sequi: cur tuta in pace relinquar
et sit civili propior Cornelia bello?'*

(*Phars. 2, 338-349a*)

Fino a quel momento Marzia aveva messo la propria fecondità e la propria energia di madre a disposizione di un altro uomo per volere dello stesso Catone. Si noti l'insistenza a livello lessicale sul tema del sangue e della fecondità: *alios fecunda penatis / inpletura datur geminas et sanguine matris / permixtura domos* (vv. 331-333); *dum sanguis inerat, dum vis materna* (v. 338); *geminos excepi feta maritos* (v. 339)³². Ora, spossata dai numerosi parti (*visceribus lassis partuque exhausta*, v. 340), la donna torna da Catone e gli avanza due richieste. Oggetto della prima preghiera di Marzia sono i *foedera prisca / inlibata tori* (v. 341-342), ossia "i casti patti del primo matrimonio", unione della quale la donna desidera soltanto il nome, *nomen inane conubii* (v. 342-343). Catone infatti dovrà astenersi dal chiedere i suoi diritti coniugali, perché questo secondo matrimonio non verrà consumato (cfr. anche quanto verrà affermato ai vv. 379-380 nel corso della scena delle nozze: *nec foedera prisca / sunt temptata tori*). In questa seconda fase della loro unione Marzia e Catone non realizzano i principi del matrimonio romano, che veniva celebrato *liberum quaesundorum causa*: ora che la fecondità della donna è

³² L'aggettivo *feta* ci sembra avere qui il significato di "feconda" piuttosto che "puerpera", come sostiene invece il *Thes. l.L.* VI 1, 640, 29.

esaurita, l'unione fra i due diventa puramente nominale³³. Questo giustifica dunque la presenza di *inanis* a qualificare questo secondo matrimonio (*nomen inane conubii*)³⁴.

La seconda richiesta di Marzia è di essere ricordata per sempre come la moglie di Catone (vv. 343-345: *liceat tumulo scripsisse 'Catonis / Marcia' nec dubium longo quaeratur in aevo, / mutarim primas expulsa an tradita taedas*). Lucano riprende qui il motivo dell'epitaffio tipico della poesia elegiaca, in cui la donna desidera essere ricordata quale compagna dell'uomo amato anche dopo la sua morte³⁵. Marzia mostra dunque preoccupazione per il futuro: in primo luogo vorrebbe recuperare e prolungare in eterno la condizione rispettabile e veneranda dell'*univira*, nonostante il matrimonio con Ortensio. In secondo luogo desidera che non vi siano dubbi sulla sua moralità, affinché tutti sappiano anche dopo la sua morte che non è stata ripudiata dal marito, bensì soltanto affidata ad un altro uomo.

Consapevole del fatto che la situazione contingente non è delle migliori e che una nuova unione con Catone comporta la condivisione dei pericoli e delle fatiche della guerra civile, Marzia manifesta la sua volontà di accompagnare il marito nelle operazioni di guerra, proprio come Cornelia è sempre a fianco di Pompeo:

³³ La valutazione positiva da parte di Lucano della finalità procreatrice del matrimonio emerge anche dal passo del libro III in cui è descritto il dolore di due genitori per la perdita di uno dei due figli gemelli: *Stant gemini fratres, fecundae gloria matris, / quos eadem variis genuerunt viscera fatis: / discrevit mors saeva viros unumque relictum / agnorunt miseri sublato errore parentes, / aeternis causam lacrimis: tenet ille dolorem / semper et amissum fratrem lugentibus offert* (*Phars.* 3, 603-608).

³⁴ Anche in *Phars.* 2, 387-388 Lucano ribadirà che per Catone la finalità dell'amore è la procreazione: *Venerisque huic maximus usus, / progenies*. Marzia e Catone sono in sintonia con i precetti della dottrina stoica, codificati in epoca imperiale da Musonio Rufo 12, 65-66 Hense: qui viene condannato l'adulterio e ogni rapporto sessuale sia al di fuori del matrimonio, sia all'interno del matrimonio se finalizzato esclusivamente alla ricerca del piacere. Si confrontino anche i frammenti del perduto dialogo senecano *De matrimonio*, conservati nell'*Adversum Iovinianum* di Girolamo 1, 49 (fr. 27 Vottero): in *aliena quippe uxore omnis amor turpis est, in sua nimius. Sapiens vir iudicio debet amare coniugem, non affectu...Nihil est foedius quam uxorem amare quasi adulteram*. Sulla concezione senecana del matrimonio si veda Torre 2000. Cfr. anche Sen. *epist.* 74, 2: *... illum videbis alienae uxoris amore cruciari, illum suae*; Sen. *const.* 7, 4: *si quis cum uxore sua tamquam cum aliena concumbat, adulter erit, quamvis illa adultera non sit*.

³⁵ Cfr. ad esempio Ov. *epist.* 7, 193: *nec...inscribar ELISSA SYCHAEI* (Didone a Enea) e 1, 83-84: *tua sum, tua dicar oportet; / Penelope coniunx semper Ulixis ero* (Penelope a Ulisse). Non convince l'interpretazione di Sklenář 2003 pp. 71ss., secondo il quale Marzia desidera essere ricordata in eterno come la moglie di Catone allo scopo di partecipare della fama del marito: a parere nostro nella donna questo atteggiamento di opportunismo è assente. Non condividiamo neppure l'affermazione di Finiello 2005 pp. 165-169, per la quale la richiesta di Marzia sarebbe finalizzata ad ottenere soddisfazione del torto subito con la cessione a Ortensio.

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

(*Phars.* 2, 346-349a)

La richiesta di Marzia di poter seguire il marito nelle operazioni belliche (v. 348: *da mihi castra sequi*) non è altro che una ripresa del cosiddetto “motivo di Aretusa”, che affonda le sue radici nella celebre epistola elegiaca di Aretusa al marito Licota (Properzio 4, 3): oltre a costituire una sorta di embrione delle *Heroides* ovidiane, essa fissa il modello della sposa che vuole accompagnare il marito in guerra (cfr. vv. 45-46: *Romanis utinam patuissent castra puellis! / Essem militiae sarcina fida tuae*)³⁶. Questo motivo elegiaco viene nell’episodio di Marzia e Catone innestato nella concezione stoica del matrimonio, che prevedeva per i coniugi una perfetta comunione di corpo e di anima³⁷. Nel contempo il poeta ripropone la questione della conciliazione fra due mondi che si escludevano reciprocamente, quello dell’amore e quello della guerra, che nella *Pharsalia* costituisce il problema nodale del rapporto di Pompeo con la moglie Cornelia. Entrambe le donne manifestano la volontà di abbattere la barriera fra questi due ambiti partecipando alla guerra civile a fianco dei rispettivi mariti. Le ultime parole di Marzia (vv. 348-349) contengono peraltro un esplicito riferimento alla moglie di Pompeo³⁸, menzionata come esempio di devozione e vicinanza al

³⁶ Sulla presenza del “motivo di Aretusa” nella *Pharsalia* si veda l’*Introduzione* (§ 4).

³⁷ Secondo Musonio Rufo 13a, 67-68 Hense fine del matrimonio è la *κοινωνία*, comunione totale di corpo e anima in vista della *συμβίωσις*. Questa consiste nel “tendere a un fine comune e respirare insieme”: *συντείνειν τε καὶ συμπνεῖν*.

³⁸ Non sembra molto fondata l’opinione di Sklenář 2003 p. 74, secondo il quale il riferimento finale a Cornelia sarebbe motivato dal fatto che Catone sta per diventare *Pompeianus* e quindi Marzia vuole essere vicina all’azione bellica proprio come lo sarà la moglie di Pompeo. Catone ha poco prima dichiarato di parteggiare innanzitutto per la causa dello stato e quindi di appoggiare Pompeo; ma tale adesione è minata da molte perplessità circa l’ambizione di potere del condottiero (2, 319-323, vedi *supra*). Infatti Catone diventerà pompeiano a pieno titolo solo dopo la morte del Magno: *Ille, ubi pendebant casus dubiumque manebat, / quem dominum mundi facerent civilia bella, / oderat et Magnum, quamvis comes isset in arma / auspiciis raptus patriae ductuque senatus: / at post Thessalicas clades iam pectore toto / Pompeianus erat* (*Phars.* 9, 19-24). Secondo Harich 1990 p. 223 n. 34 la menzione di Cornelia sarebbe una ripresa del motivo elegiaco della rivalità e del confronto fra donne. Tuttavia si potrebbe leggere il tutto come un confronto fra modernità (Cornelia) e tradizione (Marzia): Marzia desidera stare accanto a Catone – nonostante la presenza della moglie in guerra non fosse certo cosa abituale – proprio come Cornelia, che tra l’altro riconosce l’eccezionalità della propria condizione.

marito. In tale menzione si potrebbe vedere la ripresa di uno spunto elegiaco, proveniente per la precisione dalle *Heroides*. Nell'epistola di Laodamia a Protesilao, che rappresenta per la sua tematica l'immediato sviluppo dell'elegia 4, 3 di Propertio, la donna celebra con un *makarismòs* le donne troiane, che hanno la fortuna di essere vicine ai propri mariti durante la guerra:

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

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

Questi versi delineano la situazione ideale vagheggiata da Aretusa, Laodamia, Marzia e realizzata da Cornelia: l'universo elegiaco offre così all'epica un modello di vita, che prevede un'interazione fra il mondo delle armi e quello degli affetti³⁹. Ecco ricomporsi la frattura esemplificata dall'incontro fra Ettore e Andromaca alle porte Scee. Le donne di Lucano, come Marzia e Cornelia, non sono donne tradizionali, bensì presentano questo spiccato elemento di modernità; vogliono agire a fianco dei loro uomini, esigono di partecipare alla storia. Che Lucano intenzionalmente conferisca a Marzia questo tratto risulta ancora più chiaro se diamo uno sguardo al racconto di Plutarco: secondo il poligrafo greco fu Catone che sollecitò Marzia a riprendere il suo posto, perché la sua casa e le sue figlie avevano bisogno di tutela; nella *Pharsalia* è Marzia a prendere l'iniziativa, pronta a rivestire il suo ruolo di moglie del difensore della libertà.

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

³⁹ Sul tema molto utile Rosati 1992.

L'atteggiamento propositivo di Marzia contrasta con l'impassibilità di Catone, ma sortisce l'effetto voluto. Catone acconsente tacitamente alle sue richieste⁴⁰ e decide di rinnovare il vincolo nuziale in modo consono alla gravità del momento:

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

(*Phars.* 2, 350-353)

La cerimonia nuziale viene celebrata senza alcuno sfarzo (v. 352: *foedera sola...vanaque carentia pompa*), come si confà alla grave situazione e all'austerità di Catone⁴¹:

*Festa coronato non pendent limine sarta
infulaque in geminos discurrit candida postes
legitimaque faces gradibusque adclinis eburnis
stat torus et picto vestes discriminat auro
turritaque premens frontem matrona corona
translata vitat contingere limina planta;
non timidum nuptae leviter tectura pudorem
lutea demissos velarunt flammea voltus,
balteus aut fluxos gemmis astrinxit amictus,
colla monile decens umerisque haerentia primis
suppara nudatos cingunt angusta lacertos.
Sicut erat, maesti servat lugubria cultus
quoque modo natos, hoc est amplexa maritum;
obsita funerea celatur purpura lana.
Non soliti lusere sales nec more Sabino*

⁴⁰ Nel suo commento a *Phars.* 2, 350-353, p. 144 Fantham 1992a ravvisa una sorta di contrasto fra il perfetto *flexere* e il sostantivo *virum*, che alluderebbe alla fermezza e alla capacità decisionale tipicamente maschile. Si confronti per opposizione il colloquio di Cleopatra con Cesare in *Phars.* 10, 82-106, quando la regina chiede all'ospite il suo aiuto per recuperare il trono d'Egitto: Marzia convince Catone soltanto con le sue parole, mentre Cleopatra convince Cesare contando sulla sua bellezza (*Phars.* 10, 104-105: *nequiquam duras temptasset Caesaris aures: / voltus adest precibus faciesque incesta perorat*).

⁴¹ L'austerità di Catone si rispecchiava anche nella semplicità della sua dimora, cfr. *Phars.* 2, 238, dove la casa di Catone è definita *atria... non ampla* e la descrizione dell'abitazione del saggio in *Sen. const.* 15, 5: *domus haec sapientis angusta, sine cultu, sine strepitu, sine apparatu, nullis adservatur ianitoribus turbam venali fastidio digerentibus, sed per hoc limen vacuum et ab ostiariis liberum fortuna non transit: scit non esse illic sibi locum ubi sui nihil est*.

*exceptit tristis convicia festa maritus.
 Pignora nulla domus, nulli coiere propinqui:
 iunguntur taciti contentique auspice Bruto.
 Ille nec horrificam sancto dimovit ab ore
 caesariem duroque admisit gaudia voltu
 (ut primum tolli feralia viderat arma,
 intonsos rigidam in frontem descendere canos
 passus erat maestamque genis increscere barbam:
 uni quippe vacat studiis odiisque carenti
 humanum lugere genus), nec foedera prisci
 sunt temptata tori: iusto quoque robur amori
 restitit.*

(*Phars.* 2, 354-380a)

La descrizione delle nozze è condotta secondo il procedimento della negazione per antitesi⁴², in quanto essa consiste nella negazione continua e quasi ossessiva di tutti gli elementi decorativi e rituali tipici del matrimonio⁴³, che in questo momento sono assenti. Assai frequente in Lucano, questo procedimento ha lo scopo di presentare una determinata situazione come insolita, strana o, nei casi estremi, incredibile e mostruosa. In questo caso specifico il poeta adotta tale procedimento allo scopo di snaturare e vanificare il rito del matrimonio, proprio nel momento stesso della morte della *libertas*; in effetti si tratta di una parvenza di matrimonio, celebrato in forma scarna e dimessa⁴⁴, nella cui descrizione è presente un marcato simbolismo funerario. La scena delle nozze, che costituisce per questo motivo una sorta di prosecuzione della similitudine in cui Catone è paragonato ad un padre che abbraccia il figlio morto, contiene infatti molti elementi propri di una *pompa funebris* più che di un matrimonio. Marzia non porta né l'acconciatura né gli accessori tipici delle spose, bensì indossa ancora gli abiti del lutto (v. 365: *sicut erat, maesti servat lugubria cultus*), che nell'abbraccio con il marito (abbraccio peraltro più tipico di una madre che di una moglie: *quoque modo natos, hoc est amplexa maritum*, v. 366) coprono la porpora della toga di Catone

⁴² Sull'uso di questo procedimento nella *Pharsalia* si veda Esposito 2004 pp. 39-67. Sull'argomento importante anche la dissertazione di Nowak 1955 pp. 133-163.

⁴³ Cfr. Fantham 1992a ad 2, 354-371, che definisce questa cerimonia "the anti-wedding".

⁴⁴ Questo anti-matrimonio austero e disadorno è in contrasto con la descrizione del sontuoso banchetto allestito da Cleopatra in onore di Cesare nel libro X, cfr. in proposito Zwierlein 1974 p. 57.

(v. 367: *obsita funerea celatur purpura lana*): questa, simbolo delle istituzioni politiche, entra anch'essa nella simbologia funeraria che caratterizza il passo per indicare la morte dello stato⁴⁵. Catone è *tristis* (v. 369) e mantiene il *cultus* proprio del lutto che aveva iniziato a portare sin dallo scoppio del conflitto⁴⁶: *ut primum tolli feralia viderat arma, / intonsos rigidam in frontem descendere canos / passus erat maestamque genis increscere barbam* (vv. 374-376). La sua sofferenza è diretta verso l'intero genere umano, aliena da odi di parte: *uni quippe vacat studiis odiisque carenti / humanum lugere genus* (vv. 378-379). Celebrato nel pieno della guerra civile, questo matrimonio non verrà consumato: l'integrità e l'austerità di Catone non ammettono eccezioni nemmeno nel legittimo amore verso la moglie: *nec foedera prisca / sunt temptata tori: iusto quoque robur amori / restitit* (vv. 378-380). La descrizione della cerimonia sfuma poi ai vv. 380-391 nella *laudatio* di Catone, che può essere considerata una sorta di *summa* della dottrina stoica⁴⁷.

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

⁴⁵ Si confronti a tale proposito la sezione del libro II che descrive il *iustitium*, ossia la sospensione di tutte le attività, decretato in seguito allo scoppio del conflitto: anche qui l'assenza della porpora assume a simbolo della morte della *res publica*: *Ergo, ubi concipiunt quantis sit cladibus orbi / constatura fides superum, feralis per urbem / iustitium: latuit plebeio tectus amictu / omnis honos, nullos comitata est purpura fascis* (*Phars.* 2, 16-19).

⁴⁶ Cfr. la testimonianza di Plut. *Cato Mi.* 53, 1: 'Απ' ἐκείνης δὲ λέγεται τῆς ἡμέρας μήτε κεφαλὴν ἔτι κείρασθαι μήτε γένεια, μήτε στέφανον ἐπιθέσθαι, πένθους δὲ καὶ κατηφείας καὶ βαρύτητος ἐπὶ ταῖς συμφοραῖς τῆς πατρίδος ἔν σχῆμα νικῶντων ὁμοίως καὶ νικωμένων ἄχρι τελευτῆς διαφυλάξαι. In realtà il rito del matrimonio prevedeva anche per l'uomo un'accurata *toilette*, cfr. Treggiari 1991 p. 163.

⁴⁷ Cfr. Billerbeck 1990 p. 3125.

stato: per volere di Catone ha messo in passato la sua fecondità al servizio della collettività e ora chiede di prendere parte alla guerra insieme a lui. Anche se è stata sposa di due uomini, solo a Catone il suo nome dovrà essere legato in eterno; in questo consiste la sua unica richiesta, che in nome della *pietas* coniugale non può che essere soddisfatta.

CAPITOLO IV: CLEOPATRA, *LATII FERALIS ERINYS*

1. Una panoramica bibliografica

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

Insieme a Cornelia, Cleopatra è il personaggio femminile della *Pharsalia* meglio costruito e delineato⁴. Non è difficile spiegare il motivo della particolare vitalità della Cleopatra lucanea: se nella rappresentazione delle altre figure femminili “storiche” il poeta poteva basarsi esclusivamente sulle fonti, nel caso della regina egiziana poteva fare affidamento anche sulla tradizione poetica augustea, che a suo tempo aveva ammonito i Romani sul pericolo della conquista dell'Urbe da parte della sovrana d'Egitto, alleata di Antonio⁵. Nella nostra analisi dovremo

¹ Del libro X della *Pharsalia* abbiamo a disposizione i commenti di Schmidt 1986 (parziale, limitato ai vv. 1-171) e Berti 2000, che sono stati di grande aiuto per la nostra analisi.

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

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

⁴ Molto ampia la bibliografia sulla figura storica di Cleopatra. Segnaliamo fra gli altri Gruen 2003; Wyke 2002; Johnson 1967; Volkmann 1953.

⁵ Verg. *Aen.* 8, 688ss.; Hor. *epod.* 9 e *carm.* 1, 37; Prop. 3, 11 e 4, 6; Manil. 1, 914-918; Ov. *met.* 15, 826-828.

dunque tenere necessariamente conto di questo *background* poetico, cercando nel contempo di mettere in evidenza i tratti originali lucanei.

Se si fa eccezione per l'*imago* di Roma che appare sulle rive del Rubicone in *Phars.* 1, 185-203, Cleopatra è l'unica donna con cui Cesare interagisce e l'unico personaggio da cui egli venga sopraffatto, naturalmente con l'arte della seduzione. Il condottiero incontra Cleopatra al suo arrivo in Egitto subito dopo l'assassinio di Pompeo (*Phars.* 10, 53ss.). Durante il soggiorno presso la corte di Alessandria egli intreccia una relazione d'amore con la regina egiziana e trascura l'andamento della guerra per abbandonarsi ai piaceri dell'amore e del lusso. Gli ozi di Cesare sono però bruscamente interrotti da una rivolta guidata dai due cortigiani Potino e Achilla (il cosiddetto *bellum Alexandrinum*), con lo scoppio della quale si interrompe anche la *Pharsalia* stessa.

Con il libro X cambia dunque l'ambientazione delle vicende belliche. Lo scenario è ora l'Egitto, terra colpevole dell'assassinio di Pompeo⁶. La macchia del misfatto va ad aggravare ulteriormente l'immagine negativa assunta da questa terra nella *Pharsalia*: terra di rovesciamento di tutti i valori, essa diventa una sorta di "anti-Roma"⁷. Per una profonda comprensione della figura di Cleopatra sarà opportuno spendere qualche parola sull'immagine dell'Egitto nel poema di Lucano, poiché questo personaggio è perfettamente integrato nel *milieu* egiziano; in secondo luogo sarà bene tratteggiare il ritratto di Cleopatra quale emerge dai poeti di età augustea, poiché dalla loro eredità, come abbiamo anticipato, Lucano trae significativi impulsi.

2. L'immagine dell'Egitto presso i Romani e nella *Pharsalia*

La rappresentazione lucanea dell'Egitto risente di alcuni pregiudizi nei confronti del regno orientale che si erano fortemente radicati nella cultura romana soprattutto dopo la vittoria di Ottaviano su Antonio e Cleopatra. Poiché la bibliografia sul tema è piuttosto ampia, ci limiteremo a riassumere

⁶ Particolarmente significativa è l'apostrofe all'Egitto in *Phars.* 8, 823ss.

⁷ La definizione è di Berti 2000 pp. 14-16.

schematicamente i caratteri di questa egittofobia nei seguenti punti fondamentali⁸, cercando di evidenziare d'altra parte i tratti più propriamente lucanei:

a. L'Egitto era noto a Roma per la sua favolosa ricchezza, il che alimentava in ambiente romano le consuete critiche moralistiche contro il lusso e i suoi nefasti effetti sugli abitanti (analogamente al caso di Capua o di Baia, divenuto topico⁹). Nel libro X della *Pharsalia* il lettore può trovare una sorta di *summa* dei motivi della tradizione moralistica romana nella descrizione del lussuoso banchetto che Cleopatra allestisce per Cesare allo scopo di festeggiare la stipula della pace con il fratello (*Phars.* 10, 107-331)¹⁰.

b. L'Egitto era considerata una terra blasfema per le sue divinità, alcune delle quali, come Iside, erano venerate anche a Roma. Cosa inaccettabile agli occhi di un Romano era inoltre l'adorazione di animali (il coccodrillo, l'ibis, Anubi), come dimostra in modo efficace la satira 15 di Giovenale¹¹. Ma nella *Pharsalia* gli Egiziani superano ogni limite: nel corso del banchetto che Cleopatra allestisce in onore di Cesare vengono imbanditi come pietanze proprio taluni di questi animali: ... *multas volucresque ferasque / Aegypti posuere deos* (*Phars.* 10, 158-159)¹². Oltre ad avere abitudini alimentari considerate dai Romani inaccettabili, gli Egiziani sono pure colpevoli di empietà.

c. In Egitto era normalmente praticato l'incesto, vero e proprio tabù a Roma: la stessa Cleopatra era sposata con il fratello Tolomeo. Vedremo come Lucano sfrutti questo motivo nella sua rappresentazione della degradazione morale

⁸ Sul tema si vedano almeno Versluys 2002; Monaco 1992; Pugliese Caratelli 1992a; Sonnabend 1986; Meyer 1965.

⁹ Cfr. Sen. *epist.* 51, 3: *Itaque de secessu cogitans numquam Canopum eliget, quamvis neminem Canopus esse frugi vetet, ne Baias quidem: deversorium vitiorum esse coeperunt.*

¹⁰ Sulla scena del banchetto si veda la bibliografia segnalata alla nota 2.

¹¹ La satira 15 racconta di un terribile episodio di cannibalismo accaduto in Egitto, al quale Giovenale dichiara di avere personalmente assistito. Il poeta cerca di dimostrare che in questa terra orientale, mentre alcuni animali adorati come divinità non potevano essere uccisi e quindi nemmeno consumati, era lecito cibarsi di uomini. Il cannibalismo è dunque presentato come forma suprema di degradazione e di disumanità.

¹² Cfr. anche *Phars.* 8, 831-832: *Nos in templa tuam Romana accepimus Isim / semideosque canes et sinistra iubentia luctus / et, quem tu plangens hominem testaris, Osirim.* Le Bonniec 1970 p. 165 rileva da parte di Lucano un atteggiamento particolarmente ostile nei confronti delle divinità egiziane rispetto ad altre divinità straniere, fatta eccezione per l'oracolo di Giove Ammone.

dell'Egitto e dei suoi governanti. Ma Lucano si scaglia più in generale contro l'impurità morale e sessuale di Cleopatra e degli Egiziani, colpevoli di comportamenti contro ogni norma naturale e sociale¹³.

d. L'Egitto è presentato nella *Pharsalia* come la terra del rovesciamento dei valori etici e politici. Sotto il profilo politico è retto da una monarchia dispotica, in cui il sovrano è adorato come una divinità: questa immagine è naturalmente inaccettabile agli occhi dei sostenitori della *libertas* repubblicana. Definito più volte tiranno, il sovrano egiziano Tolomeo ha l'aggravante di essere poco più che un giovinetto¹⁴: solo un paese come l'Egitto può permettere che sia un *puer* a governare. Per ironia della sorte Tolomeo è artefice dell'omicidio di Pompeo, ovvero di colui che aveva favorito la sua ascesa al trono¹⁵. Neanche Tolomeo, degno fratello di Cleopatra, è immune dalla degradazione morale e sessuale tipica della sua terra. Definito dal poeta *semivir* (*Phars.* 8, 552 e 9, 152), viene presentato più volte come *impurus* (*Phars.* 8, 552 e 9, 130) e *infandus* (8, 687). Alla polemica contro Tolomeo è legato nella *Pharsalia* il motivo della discendenza macedone della dinastia tolemaica: l'attuale sovrano egiziano¹⁶ è discendente di Alessandro, il prototipo del tiranno, del monarca assoluto¹⁷: un segno è dato dal fatto che Tolomeo viene qualificato metonimicamente come *Pellaeus*, "uomo di Pella", città natale di Alessandro. Non è dunque casuale il fatto che Lucano, prima di descrivere l'arrivo di Cesare alla corte di Cleopatra, inserisca la nota scena in cui il condottiero visita la tomba di Alessandro (*Phars.* 10, 14-46)¹⁸: essa ha la funzione di preparare la narrazione del soggiorno egiziano

¹³ La condanna di Lucano verso codesti comportamenti si manifesta anche con la frequenza dell'aggettivo *incestus* (delle quattro ricorrenze registrate nel poema tre sono riferite a Cleopatra e una a Tolomeo) e l'uso distorto del lessico matrimoniale (si veda a tale proposito Berti 2000 p. 263ss.).

¹⁴ Tolomeo è definito *rex puer* in 8, 537 e 10, 54; *puer inbellis* in 10, 351; in molti luoghi è indicato con il solo termine *puer* (5, 61; 8, 448, 557, 607, 679; 10, 94 e 361. Cfr. anche *Caes. civ.* 3, 103, 2 e 108, 1. Questa espressione ha in Lucano una connotazione negativa, perché cerca di mettere in risalto l'inadeguatezza della giovane età di Tolomeo con la maturità e l'esperienza richiesti dalla sua carica di re.

¹⁵ Cfr. *Phars.* 5, 57b-61a: *Pro tristia fata: / et tibi, non fidae gentis dignissime regno, / Fortunae, Ptolemae, pudor crimenque deorum, / cingere Pellaeo pressos diademate crinis / permissum!*

¹⁶ Sulla figura di Tolomeo nella *Pharsalia* segnaliamo Mc Closkey-Phinney 1968, che tuttavia propone una discutibile interpretazione del *rex* egiziano come tipizzazione di Nerone.

¹⁷ La discendenza macedone era già stata considerata una macchia d'infamia per Cleopatra e quindi la dinastia egiziana da Properzio in 3, 11 (vedi *infra*).

¹⁸ Ricordiamo che la scena è di invenzione lucanea: ciò prova l'intenzione del poeta di stabilire un contatto fra la figura di Alessandro e quella di Cesare e di conferire quindi alla visita ad

e di anticipare la sua successiva assunzione di *mores* orientali e di tratti tirannici tipici di Alessandro¹⁹. Si potrebbe perciò parlare di un'autoinvestitura da parte di Cesare a erede del Macedone.

Non sono migliori i membri dell'entourage di Tolomeo, costituito da cortigiani di dubbia estrazione sociale (*famuli, satellites*) che con scaltrezza tengono le redini del potere. Saranno proprio il perfido eunuco Potino e Achilla²⁰, già artefici dell'assassinio di Pompeo, ad organizzare la rivolta contro Cesare: per questi due personaggi Lucano spende solo parole di disprezzo²¹. Il tiranno egiziano è affiancato²² dalla sorella-moglie Cleopatra, donna tanto affascinante quanto priva di scrupoli e ambiziosa. In questo quadro di degradazione politica e morale ben si comprende la virulenza della critica di Lucano, che accusa Cesare di essersi fatto sedurre dal lussuoso ambiente egiziano e di volere assimilarsi ad un sovrano orientale. Non è difficile rilevare a tale proposito il recupero di motivi appartenenti alla propaganda di Ottaviano contro Antonio, che, invaghitosi di Cleopatra, aveva intrecciato con lei una relazione amorosa. Di fronte al lungo soggiorno del rivale in Egitto Ottaviano cercò abilmente di far credere che il suo rivale aspirava a diventare un sovrano orientale. Lucano trasferisce queste accuse

Alessandria un marcato valore simbolico. Inoltre la visita di Cesare alle rovine di Troia in *Phars.* 9, 961-999 è modellata su quella che, secondo la tradizione, avrebbe fatto pure il Macedone. Chiara è dunque la presenza di Alessandro nel libro X.

¹⁹ Sulla figura di Alessandro nella *Pharsalia* si veda Luisi 1983-1984; utile anche Cresci Marrone 1983-1984, che mette in evidenza come in età giulio – claudia Alessandro diventò un paradigma positivo per gli imperatori filiorientali e invece un modello di tiranno per coloro che invece si opponevano a tale tendenza.

²⁰ Sulle figure storiche di Potino e Achilla si veda Heinen 1966, rispettivamente pp. 36-40 e 41-42.

²¹ Si legga ad esempio il commento del poeta quando allo scoppio della rivolta alcuni soldati romani oramai assuefatti al molle stile di vita orientale combattono al servizio dei due cortigiani: *Pars maxima turbae / plebis erat Latiae, sed tanta oblivio mentis / cepit in externos corrupto milite mores, / ut duce sub famulo iussuque satellitis irent, / quos erat indignum Phario parere tyranno* (*Phars.* 10, 402b-406). Analogamente il poeta troverebbe ingiusto che la vendetta dell'uccisione di Pompeo fosse affidata ad un servo e non a Bruto: *poenaque civilis belli, vindicta senatus / paene data est famulo* (*Phars.* 10, 340-341). La polemica lucanea si scaglia anche contro l'assoluto disprezzo da parte degli Egiziani del *ius gentium*, ossia di quella serie di norme che regolavano i rapporti fra i diversi stati. Quando infatti scoppia la rivolta alla reggia, Cesare cerca di intavolare delle trattative con i nemici e assieme a Tolomeo invia ad Achilla un cortigiano, che in tutta risposta viene ucciso (*Phars.* 10, 471-474a: *Sed neque ius mundi valuit nec foedera sancta / gentibus: orator regis pacisque sequester / aestimat in numero scelerum ponenda tuorum, / tot monstros Aegypte nocens*).

²² Ricordiamo inoltre che gli Egiziani venivano con approssimazione identificati con gli abitanti della sua capitale Alessandria, considerati dai Romani falsi e inaffidabili, cfr. Cic. *Rab. Post.* 35: *Audiebamus Alexandream, nunc cognoscimus. Illinc omnes praestigiae, illinc inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt*; *bell. Alex.* 7,2: *Sen. cons. Helv.* 19, 6. Sul tema si veda Lufti-Yehya 1992.

su Cesare, applicando spunti provenienti dalla storia e dalla letteratura augustea a un periodo storico antecedente a questa²³. Vedremo ora come il poeta accolga e nel contempo rielabori questa eredità anche nella creazione del personaggio di Cleopatra.

3. La figura di Cleopatra nella poesia augustea

Agli occhi dei poeti augustei Cleopatra rappresenta la più grande nemica dello stato romano, la cui sconfitta ad opera di Ottaviano ha stornato il pericolo di un dominio orientale su Roma²⁴. La polemica contro Cleopatra nasce come riflesso di quella contro Antonio: è quest'ultimo, e non la regina egiziana, il vero nemico dell'Urbe nella raffigurazione della battaglia di Azio sullo scudo di Enea in *Aen*, 8, 678ss., in cui Virgilio pone l'accento sullo scontro fra oriente e occidente, fra mondo barbarico e civiltà:

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

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

Virgilio introduce il tabù onomastico²⁵ e segnala come *nefas* la presenza sul campo di battaglia di Cleopatra, che con il sistro richiama le sue schiere (v. 696: *regina in mediis patrio vocat agmina sistro*). Il suo ruolo nella battaglia è perciò tutt'altro che passivo:

*Ipsa videbatur ventis regina vocatis
vela dare et laxos iam iamque inmittere funis.
Illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri,
contra autem magno maerentem corpore Nilum*

²³ Cfr. **Nosarti 2005 p. 199**.

²⁴ Per un'utile panoramica si veda Becher 1966 pp. 43-58.

²⁵ Nella poesia augustea Cleopatra non è mai menzionata per nome, bensì con i sostantivi *mulier*, *femina*, *regina*, *coniunx*; il primo a infrangere il tabù onomastico è proprio Lucano (se si fa eccezione per lo Pseudo-Seneca autore degli epigrammi).

*pandentemque sinus et tota veste vocantem
caeruleum in gremium latebrosaue fulmina victos.*

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

Il poeta la descrive pallida per la paura al momento del suicidio (v. 709: *pallentem morte futura*), che Orazio trasforma in un estremo atto di fierezza nella celebre ode 1, 37, facendo dell’Egiziana una sorta di eroina ²⁶. Coi che nell’epodo 9 era presentata come una *femina* dedita al vino e circondata da eunuchi²⁷ diventa infatti nell’ode una *regina* pronta a conquistare il Campidoglio. Se nella prima parte del carme vi è ancora il riferimento ai suoi depravati costumi sessuali (Hor. *carm.* 1, 37, 6-9: *dum Capitolio / regina dementis ruinas / funus et imperio parabat / contaminato cum grege turpium / morbo virorum*) e all’ubriachezza (v. 14: *mentemque lymphatam Mareotico*), che ne fanno un *fatale monstrum* (v. 21)²⁸, nella seconda con la descrizione del suicidio Cleopatra acquisisce una sua dignità:

*... quae generosius
perire quaerens nec muliebriter
expavit ensem nec latentes
classe cita reparavit oras,*

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

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

(Hor. *carm.* 1, 37, 20-32)

²⁶ Sulla Cleopatra di Orazio si veda Toppani 1992; Pöschl 1991; Mader 1989; Paladini 1958.

²⁷ Hor. *epod.* 9, 11-16: *Romanus, eheu - posteri negabitis - / emancipatus feminae / fert vallum et arma miles et spadonibus / servire rugosis potest / interque signa turpe militaria / sol aspicit conopium.*

²⁸ *Monstrum* è una parola comune nel linguaggio dell’invettiva per indicare il nemico politico; ma nel caso di Cleopatra potrebbe alludere al fatto che lei stessa era frutto dell’unione incestuosa fra Tolomeo XI e la sorella Cleopatra V Trifena (cfr. Nisbet – Hubbard 1970 ad loc. p. 417). L’aggettivo *fatalis* d’altra parte mette in evidenza la natura apportatrice di rovina della regina.

Il suicidio con cui Cleopatra, *non humilis mulier*, sfugge alla prigionia, è descritto come un atto di nobile fierezza, che riscatta il vizio e la depravazione.

Ben più accesi e lapidari i toni di Propertio, il poeta augusteo con cui Lucano presenta a nostro parere più affinità nella rappresentazione di Cleopatra. La pericolosa regina compare in due elegie di argomento politico (3, 11 e 4, 6) dedicate al tema della battaglia di Azio e della sconfitta dell'Egitto, nelle quali è possibile individuare un'evoluzione della posizione politica del poeta²⁹. Nell'elegia 3, 11 Propertio risponde ad un ignoto interlocutore che lo accusa di essere schiavo della sua donna presentando un catalogo di donne dominatrici del mito e della storia (vv. 1-4)³⁰: le vicende mitiche di Medea e Giasone, Pentesilea e Achille, Onfale ed Ercole dimostrano che alle arti femminili non è facile resistere. Il catalogo di donne "forti", nel quale compare anche la regina babilonese Semiramide, si conclude con Cleopatra, che in cambio dei suoi favori ad Antonio pretendeva di ricevere in dono il dominio su Roma:

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

²⁹ Sul tema si veda Cristofoli 2005.

³⁰ Su questa elegia – oltre al commento di Fedeli 1985 - si veda Paratore 1936; Gazich 1995 pp. 226ss.; Lucifora 1999 pp. 19ss.

(Prop. 3, 11, 29-49)

Nella prima delle elegie “aziache” la figura di Cleopatra incarna l’oriente, il dominio, la regalità, l’ambizione³¹. Anche Propertio, come Virgilio e Orazio, depreca il connubio delle armi romane con gli *opprobria* della regina originato da questa alleanza (v. 29) e presenta Cleopatra come una regina straniera che ambisce al dominio sui Romani (3, 11, 31-32: *coniugis obsceni pretium Romana poposcit / moenia et addictos in sua regna Patres*); ma rispetto ad essi infierisce con maggiore durezza contro l’immoralità di questa donna³², che ha una relazione illegittima con Antonio, qui definito con disprezzo *coniunx obscenus* (v. 31) - senza nemmeno essere menzionato per nome - ed è definita esplicitamente prostituta (v. 39: *meretrix regina*), circondata da uno stuolo di servi che assecondano le sue brame sessuali (v. 30: *femina trita inter famulos suos*)³³. Cleopatra è infatti una prostituta dell’immorale Canopo (3, 11, 39: *incesti meretrix regina Canopi*): qualificando la donna come *regina Canopi* e non come sovrana d’Egitto, Propertio identifica l’intero popolo egiziano con gli abitanti di una città considerata - come Baia in Campania - una sorta di *vitiorum deversorium*, qui oltre tutto definita *incestus*³⁴. Di questa invettiva gonfia di disprezzo molti accenti vengono ripresi da Lucano. Fra questi si segnala il riferimento alla discendenza macedone della casata di Cleopatra, che, generalmente usata a scopo panegiristico nella propaganda egiziana, sia in Propertio che in Lucano diventa invece un motivo ulteriore di condanna: la discendenza dal “sangue di Filippo” e quindi di Alessandro, il *tyrannus* per eccellenza, è una macchia d’infamia che non può essere cancellata (v. 40: *una Philippeo sanguine adusta nota*). Si ricordi infatti che il libro X della *Pharsalia* si apre con la visita di Cesare alla tomba di Alessandro, la *Pellaei proles vaesana Philippi* (*Phars.* 10, 20), “folle discendenza di Filippo di Pella”, la cui figura di

³¹ Cfr. Gazich 1995 pp. 226ss.

³² Cfr. Paratore 1936 p. 68.

³³ Propertio dà maggiore risalto alla depravazione sessuale di Cleopatra attraverso l’uso di *tero*, verbo indicante la copula (cfr. Adams p. 183); l’espressione properziana è dunque più esplicita rispetto a quella oraziana (*carm.* 1, 37, 9: *contaminato cum grege turpium morbo virorum*).

³⁴ Canopo era talmente nota nell’antichità per il molle stile di vita dei suoi abitanti, cfr. Sen. *epist.* 51, 3; Stat. *silv.* 3, 2, 111; Iuv. 15, 45: *luxuria... / barbara famoso non cedit turba Canopo*. Inoltre Strabone coniò il termine *κατωβτισμός* nel significato di “modo di vivere molle” (Strab. 800).

tiranno incombe da un lato come antenato della degenerare famiglia reale egiziana e dall'altro come pericoloso modello per Cesare, che se ne reputa l'erede. Pertanto, se Orazio nell'ode 1, 37 aveva definito Cleopatra *non humilis mulier* in virtù della sua stirpe regale, al contrario Properzio e pure Lucano fanno riferimento alla discendenza per negare la celebrazione³⁵.

Il secondo elemento che ritroviamo in Lucano è la condanna dell'uccisione di Pompeo, misfatto che, divenuto una sorta di *topos* nella rappresentazione negativa dell'Egitto, è visto dalla propaganda augustea come una colpa che mai Roma potrà perdonare alla terra egiziana, di per sé *dolis aptissima* (v. 33)³⁶. Con un procedimento che sarà ricorrente nella *Pharsalia*, la morte del condottiero è evocata da Properzio col sostantivo *harena*, che richiama alla mente l'immagine del deserto egiziano³⁷, e dal ricordo dei suoi tre trionfi³⁸. Nell'elegia e nella *Pharsalia* si contrappongono così idealmente Alessandro, il *tyrannos* per eccellenza, sepolto con tutti gli onori, e Pompeo, difensore della *res publica*, cui la malvagità egiziana ha sottratto perfino la dignità del sepolcro³⁹.

A differenza di Orazio e Virgilio, Properzio indirizza la sua polemica contro Cleopatra (Antonio compare infatti in questa elegia soltanto di sfuggita, come *coniunx obscenus* della regina), la cui vittoria avrebbe comportato la fine della libertà e degli dei romani (cfr. v. 57-58: *septem urbs alta iugis, toto quae praesidet orbi, / femineo timuit territa Marte minas*)⁴⁰. Questa guerra contro l'oriente è anche una guerra civile, perché Cleopatra ha combattuto contro eserciti romani a fianco di eserciti romani guidati da Antonio (cfr. Prop. 3, 11, 29): la

³⁵ Cfr. Lucifora 1999 pp. 73-74.

³⁶ Cfr. *Phars.* 8, 823: *noxia civili tellus Aegyptia fato*.

³⁷ Nella propaganda augustea Pompeo veniva esaltato come il generale che era morto in difesa della repubblica lottando contro il tiranno, cfr. Fedeli 1976 pp. 276-277; il vero Pompeo, con tutte le sue incertezze ed ambizioni, fu dimenticato a favore di questa immagine artificiale, di cui Augusto e in seguito Tiberio si servirono per dimostrare la continuità del principato con la repubblica.

³⁸ I tre trionfi di Pompeo, riportati rispettivamente sui Mariani in Africa, su Sertorio in Spagna e su Mitridate, vengono spesso ricordati da Lucano, cfr. *Phars.* 3, 20: *coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos*; 8, 813-815: *Dic semper ab armis / civilem repetisse togam, ter curribus actis / contentum multos patriae donasse triumphus* (sc. *Pompeium*); 9, 598-600: *hunc ego* (sc. *Cato*) *per Syrtis Libyaeque extrema triumphum / ducere maluerim quam ter Capitolia curru / scandere Pompei, quam frangere colla Iughurtae*.

³⁹ Cfr. in proposito Lucifora 1999 pp. 62ss. Ai vv. 37-38 Properzio allude alla grave malattia che colpì Pompeo a Pozzuoli. Tutta l'Italia ne festeggiò la guarigione (cfr. Cic. *tusc.* 1, 35), ma secondo il poeta se egli fosse morto gli sarebbe stata risparmiata la terribile fine.

⁴⁰ Si noti che per paventare il pericolo del dispotismo dell'egiziana Properzio si serve del dominio politico peggiore, il *regnum* di Tarquinio, come termine di paragone in 3, 11, 47ss.

consonanza con Lucano si spiega con il fatto che in questa prima fase del pensiero properziano la battaglia di Azio rientra fra i *civilia bella* come quella di Farsalo⁴¹. Nell'elegia 4, 6, che celebra l'anniversario della vittoria ad Azio⁴², permane l'ostilità per la regina. Tuttavia Cleopatra appare qui dipinta con le movenze tipiche del ritratto paradossale, in cui ai tratti negativi propri del tiranno si affiancano gesti nobili quale il suicidio. Anche in questo caso il poeta soggiace al tabù onomastico, indicando la regina con un semplice *femina* (v. 57), termine che, indirizzando l'attenzione sulla comune debolezza del sesso femminile, fa risaltare la straordinarietà delle sue imprese. Grazie alla vittoria di Ottaviano, aiutato da Apollo, questa *femina* pagherà finalmente per le proprie colpe:

*Vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas;
 scepra per Ionias fracta vehuntur aquas.
 At pater Idalio miratur Caesar ab astro:
 'Tu deus; est nostri sanguinis ista fides'.
 prosequitur cantu Triton omnesque marinae
 plauserunt circa libera signa deae.
 Illa petit Nilum cumba male nixa fugaci,
 hoc unum, iusso non moritura die.
 Di melius! Quantus mulier foret una triumphus,
 ductus erat per quas ante Iughurta vias!*

(Prop. 4, 6, 57-66)

Al v. 63 Properzio rappresenta la fuga di Cleopatra, che già aveva descritto nell'elegia 3, 11 sullo sfondo di un paesaggio egiziano in cui perfino il Nilo partecipava della paura della regina (Prop. 3, 11, 51: *fugisti tamen in timidi vaga flumina Nili*). Ma se nella precedente occasione il poeta aveva demitizzato anche la morte di Cleopatra facendo riferimento alla sua ubriachezza (Prop. 3, 11, 55-56: *'Non hoc, Roma, fui tanto tibi cive verenda!' / dixerat assiduo lingua sepulta mero*), ora ne mette in evidenza la volontà di non morire in un giorno impostole

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

⁴² L'elegia risale probabilmente al 16 a.C., anno in cui vennero celebrati i *ludi quinquennales* nell'anniversario della battaglia di Azio.

dal vincitore; in questo modo la regina acquisisce una sorta di grandezza eroica (v. 64: *iusso non moritura die*)⁴³. Ma secondo il poeta fu meglio così: non poteva certo dare onore a Roma un trionfo in cui avesse sfilato una *femina* in catene, laddove in passato era stato trascinato un grande uomo, sia pure acerrimo *hostis* di Roma, come Giugurta⁴⁴. Si può concludere che la polemica di Propertio rimane violenta nell'elegia 4, 6, ma non sminuisce il carattere "virile" di Cleopatra, messa sullo stesso piano di uno dei più grandi nemici di Roma quale può essere il re numida. A Propertio va dunque il merito di aver assicurato un futuro epico al personaggio di Cleopatra, come provano le numerose affinità con Lucano. Le elegie "politiche" di Propertio fornivano infatti il materiale più adatto alla creazione di un personaggio complesso, di carattere paradossale, in cui alla depravazione morale si affiancavano l'intraprendenza, il fascino e un'audacia quasi "virile".

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

L'incontro di Cesare con la regina egiziana si colloca cronologicamente nella seconda fase del conflitto civile⁴⁵, che si apre dopo l'uccisione di Pompeo da parte dei sicari di Tolomeo (*Phars.* 8, 610-691)⁴⁶. Catone, che in qualità di difensore della *res publica* fino a quel momento non si era schierato dalla parte di nessuno dei due contendenti, decide di prendere il posto di Pompeo come comandante dell'esercito repubblicano e affronta con un gruppo di uomini una faticosa marcia nel deserto libico (*Phars.* 9, 253-949). Cesare invece si reca in Egitto, dove, dopo la visita alla tomba di Alessandro Magno (*Phars.* 10, 20-52) che sancisce il suo

⁴³ L'accentuazione del *iussus dies* (Prop. 4, 6, 64) e l'accenno a Giugurta condotto in trionfo fanno supporre che il poeta pensava a una possibile esecuzione di Cleopatra, qui idealmente accostata a un grande *hostis* di Roma. Che il popolo romano si potesse attendere qualcosa del genere lo si desume dall'intensità della propaganda contro la regina.

⁴⁴ Secondo Orazio invece il suicidio di Cleopatra privò il trionfo di Ottaviano del suo elemento più bello (*carm.* 1, 37, 30-32: *saevis Liburnis scilicet invidens / privata deduci superbo / non humilis mulier triumpho*).

⁴⁵ L'incontro fra Cesare e Cleopatra avvenne nell'agosto del 48: il condottiero aveva 52 anni, la regina soltanto 21 (per una dettagliata cronologia si veda Aly 1989).

⁴⁶ Cleopatra è menzionata per la prima volta nella *Pharsalia* nel libro IX, quando Cesare simula il pianto di fronte al capo mozzato di Pompeo e con ipocrisia rimprovera gli Egiziani per questo delitto: *Quod si Phario germana tyranno / non invisae foret, potuissem reddere regi, / quod meruit, fratrique tuum pro munere tali / misissem, Cleopatra, caput* (*Phars.* 9, 1064-1071a). Cesare si rivolge in modo immaginario a Cleopatra, minacciandole la medesima fine di Pompeo.

ruolo di degno erede del grande condottiero macedone, si pone come mediatore nella controversia per la successione al trono fra Tolomeo e la sorella Cleopatra, su richiesta della quale egli ne prende le difese. Lucano racconta come la regina egiziana, facendo affidamento sul suo notevole fascino, riesce a sedurre il condottiero allo scopo di recuperare il proprio potere (*Phars.* 10, 82-106)⁴⁷.

Per meglio contestualizzare l'entrata in scena di Cleopatra sarà bene spendere qualche parola sulla storia egiziana di quegli anni. Prima di morire nel 51 a.C. Tolomeo XII aveva stabilito che il regno d'Egitto fosse spartito fra i due figli Tolomeo e Cleopatra⁴⁸. Il primo aveva però spodestato e costretto all'esilio la sorella, dando avvio a una guerra che era in corso quando Cesare giunse in Egitto⁴⁹. Cleopatra allora decide di chiedere aiuto a Cesare e con uno stratagemma riesce a penetrare nel palazzo reale dove è alloggiato il comandante romano⁵⁰:

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

(*Phars.* 10, 53-60a)

⁴⁷ Nel *De bello civili* Cesare racconta di aver sanato la controversia fra Tolomeo e Cleopatra, senza minimamente accennare a una relazione con la regina: *pro communi amico atque arbitro controversias regum componere* (*civ.* 3, 107).

⁴⁸ Sul testamento di Tolomeo XIII e sulla controversia per il trono fra i due fratelli cfr. Heinen 1966 pp. 9-36.

⁴⁹ Cfr. *Phars.* 5, 63-64: *regnumque sorori / ereptum est* (riferito a Tolomeo) e 8, 499b-500: *Nilumque Pharonque, / si regnare piget, damnatae redde sorori* (apostrofe al re egiziano).

⁵⁰ Mentre Lucano non specifica di quale stratagemma si tratti, Plutarco racconta nella biografia di Cesare 49, 2 che la regina riuscì a farsi introdurre nella reggia da un servo dopo essersi nascosta dentro un sacco per coperte: Κάκεινη παραλαβοῦσα τῶν φίλων Ἀπολλόδωρον τὸν Σικελιώτην μόνον, εἰς ἀκάτιον μικρὸν ἐμβᾶσα, τοῖς μὲν βασιλείοις προσέσχεν ἤδη συσκοτάζοντος ἀπόρου δὲ τοῦ λαθεῖν ὄντος ἄλλως, ἡ μὲν εἰς στρωματόδεσμον ἐνδύσα προτείνει μακρὰν ἑαυτὴν, ὁ δ' Ἀπολλόδωρος ἰμάντι συνδήσας τὸν στρωματόδεσμον εἰσκομίζει διὰ θυρῶν πρὸς τὸν Καίσαρα. Mentre per Plutarco Cleopatra fu invitata da Cesare, nel racconto lucaneo la regina si introduce nel palazzo a sua insaputa (v. 58: *ignaro Caesare*). Il poligrafo greco non parla inoltre di una relazione d'amore fra la regina e il Romano, bensì si limita a sottolineare che Cesare rimase colpito dallo stratagemma di Cleopatra e affascinato dalla sua bellezza (Plut. *Caes.* 49, 3: καὶ τούτῳ τε πρώτῳ λέγεται τῷ τεχνήματι τῆς Κλεοπάτρας ἀλῶναι λαμυρᾶς φανείσης, καὶ τῆς ἄλλης ὁμιλίας καὶ χάριτος ἤττων γενόμενος, διαλλάξει πρὸς τὸν ἀδελφὸν ὡς συμβασιλεύσουσαν).

Già da questi pochi versi introduttivi emerge l'intraprendenza della donna: per raggiungere Cesare Cleopatra si fa trasportare fino alla reggia in una piccola imbarcazione e corrompe i custodi del palazzo reale. Segue immediatamente un primo, lapidario giudizio morale del poeta sulla regina egiziana: l'espressione *dedecus Aegypti*, "vergogna per l'Egitto" (v. 59) esprime perfettamente il carattere eccezionale dell'immoralità della donna, che pure era figlia di una terra degenera, abitata da un *inbellis populus*⁵¹ (*Phars.* 10, 54) e oltre tutto macchiata della colpa dell'uccisione di Pompeo (cfr. 10, 3-4: *nocentis / Aegypti*). Cleopatra dunque, prodotto di quel popolo depravato, ne rappresenta l'estrema vergogna. L'appellativo di Erinni del Lazio (v. 59: *Latii feralis Erynys*), che anticipa il ruolo di Cleopatra nella guerra civile fra Ottaviano e Antonio, ci ricorda la definizione virgiliana di Elena in *Aen.* 2, 573: *Troiae et patriae communis Erinys*: non a caso alla bella Spartana, con la quale ha in comune una bellezza foriera di guerre e distruzione, Cleopatra è subito dopo paragonata ai vv. 60-62⁵²:

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

(*Phars.* 10, 60b-62)

Cleopatra rappresenta però un'ulteriore degradazione dell'*exemplum* mitologico di Elena: se la bellezza di entrambe le donne è riuscita a provocare due rovinose guerre, la Cleopatra di Lucano si distingue tuttavia per una pericolosa ambizione e uno spirito di iniziativa assente nella Spartana. La *iunctura facie... nocenti* (v. 61), ripresa più avanti da *facies incesta* (v. 105) e da *formam...nocentem* (v. 137)⁵³, entrambe riferite a Cleopatra, mettono infatti in rilievo che alla bellezza fisica si

⁵¹ L'aggettivo *inbellis* è uno degli attributi tipici del popolo egiziano, cfr. ad esempio Juv. 15, 126: *inbelle et inutile volgus*.

⁵² Sull'effetto rovinoso della bellezza di Elena cfr. Verg. *Aen.* 2, 601-603: *non tibi Tyndaridis facies invisita Lacaenae / culpatusve Paris, divom inclementia, divom, / has evertit opes sternitque a culmine Troiam*. L'*imitatio* virgiliana in questi versi è stata segnalata per la prima volta da Heitland, p. cxxvi (si vedano anche Bruère 1964 e Conte 2006). L'accostamento di Elena a una Furia è già nell'*Alexander* di Ennio: *Quo iudicio Lacedaimonia mulier, furiarum una adveniet (scaen. 71 V.2)*.

⁵³ Cfr. Quint. *inst.* 8, 4, 22: *faciem illam, ex qua tot lacrimarum origo fluxisset* (riferito a Elena).

affianca una profonda immoralità e la capacità di sottomettere ogni scrupolo alle proprie ambizioni politiche. In questo caso il paradigma mitologico viene superato dal personaggio storico cui è accostato.

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

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

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

(*Phars.* 10, 63-67)

Non è difficile individuare in questi versi numerose tessere provenienti dai poeti augustei che abbiamo passato prima in rassegna. Lucano riprende la notizia diffusa dalla propaganda di Ottaviano secondo la quale Cleopatra aveva intenzione di conquistare il Campidoglio, sede del tempio di Giove Ottimo Massimo e quindi luogo più sacro di Roma (cfr. *Hor. carm.* 1, 37, 6-9). La giustapposizione *Capitolio / regina* ai vv. 6-7 dell'ode oraziana, che esprime - come ha ben rilevato Viktor Pöschl⁵⁴ - la mostruosità del progetto di Cleopatra di conquistare il più nobile simbolo dell'esistenza di Roma stessa, è da Lucano ripresa nell'accostamento con il sistro (v. 63: *terruit illa suo... Capitolia sistro*), lo strumento musicale suonato da questo popolo barbarico che nella raffigurazione della battaglia di Azio sullo scudo di Enea diventa uno strumento di conquista (*Verg. Aen.* 8, 696: *regina in mediis patrio vocat agmina sistro*)⁵⁵. Lo scontro fra la romanità e il mondo orientale è sottolineato ulteriormente da Lucano mediante

⁵⁴ Pöschl 1991 p. 78.

⁵⁵ Il sistro è menzionato anche in *Prop.* 3, 11, 43 e in *Manil.* 1, 917-918.

la contrapposizione fra i *signa* di Roma e Canopo (v. 64: *et Romana petit inbelli signa Canopo*), qui definita sprezzantemente *inbellis*, proprio come lo stesso popolo egiziano (v. 54: *inbellis... populi*).

Questo *excursus* storico in miniatura dedicato al *bellum Actiacum* non è però da vedere solo come un tentativo di imitazione della poesia augustea o come la mera riproposizione di un *cliché*: Lucano vuole, con una sorta di *hysteron proteron*, mettere in evidenza la pericolosità della regina elencando le terribili conseguenze della sua relazione con Cesare, che assume qui l'aspetto di un "peccato originale". A causa della debolezza di Cesare una donna, per di più straniera, per poco non arrivò a dominare Roma e il mondo⁵⁶. Lucano perciò introduce un rapporto causale fra la notte che Cesare trascorre con Cleopatra e la guerra asiatica, che è prosecuzione della guerra civile ma nel contempo anche *bellum externum*.

Per meglio esprimere la fatalità di quella notte d'amore Lucano usa la *iunctura nox illa* (v. 70), che ci ricorda il momento del *conubium* fra Enea e Didone⁵⁷:

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

(*Phars.* 10, 70-81)

⁵⁶ Probabilmente sul poeta di Cordova agì anche il ricordo di Manilio, che prospetta così il pericolo di un possibile *femineum iugum* a Roma (facendo ricorso ancora una volta la simbologia del sistro contrapposto al fulmine di Giove): *necdum finis erat: restabant Actia bella / dotali commissa acie, repetitaque rerum / alea, et in ponto quaesitus rector Olympi, / femineum sortita iugum cum Roma pependit, / atque ipsa Isiaco certarunt fulmina sistro* (Manil. 1, 915-918).

⁵⁷ Cfr. *Aen.* 4, 266-269: *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit*. Molti studiosi hanno messo in evidenza i punti di contatto e le polarità fra la relazione Cleopatra - Cesare nella *Pharsalia* e quella Enea - Didone nell'*Eneide* (Zwierlein 1974; Gagliardi 1987).

Lucano insiste sulla depravazione morale di Cleopatra, definita *incesta* come pochi versi dopo lo sarà la sua bellezza (v. 105: *faciesque incesta*); l'impura donna trascorre la sua prima notte con un comandante romano, Cesare, come farà in seguito con Antonio e come tenterà di fare, senza successo, anche con Ottaviano. Lucano si abbandona all'*indignatio* contro Cesare, colpevole innanzitutto di *impietas* nei confronti di Pompeo. Proprio nella reggia egiziana, dove era stato meditato l'assassinio del genero, Cesare, ancora grondante del sangue di Farsalo, intreccia una relazione adulterina⁵⁸ con Cleopatra. Nella rappresentazione del soggiorno in Egitto di Cesare e della sua relazione d'amore Lucano con maestria fa confluire su Cesare le accuse che la propaganda di Ottaviano aveva mosso contro Antonio, colpevole di trascurare i suoi doveri a causa dell'infatuazione per la regina egiziana. Significativa a tale proposito è la presenza del riferimento esplicito ad Antonio stesso (*Phars.* 10, 70-72), la cui colpa di essersi invaghito di Cleopatra risulta agli occhi del poeta in certo qual modo ridimensionata se perfino il *durus Caesar*, normalmente insensibile ed incapace di ogni sentimento, era caduto vittima del fascino della donna. Di fronte all'*amor* osceno di Cesare è meritevole di compassione Giulia, che per colpa delle intemperanze del padre si troverà un fratello illegittimo, Cesarione, frutto di questa relazione⁵⁹.

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

*Quem formae confisa suae Cleopatra sine ullis
tristis adit lacrimis, simulatum compta dolorem
qua decuit, veluti laceros dispersa capillos,
et sic orsa loqui: 'Si qua est, o maxime Caesar,
nobilitas, Pharii proles clarissima Lagi,
exul in aeternum sceptris depulsa paternis,
ni tua restituet veteri me dextera fato,
conplector regina pedes. Tu gentibus aequum*

⁵⁸ Dal 50 a. C. Cesare era sposato con Calpurnia.

⁵⁹ Cfr. Plut. *Caes.* 49, 10: καταλιπὸν δὲ τὴν Κλεοπάτραν βασιλεύουσαν Αἰγύπτου καὶ μικρὸν ὕστερον ἐξ αὐτοῦ τεκοῦσαν υἱόν, ὃν Ἀλεξανδρεῖς Καισαρίωνα προσηγόρευον, ὡρμησεν ἐπὶ Συρίας.

*sidus ades nostris. Non urbes prima tenebo
femina Niliacas: nullo discrimine sexus
reginam scit ferre Pharos. Lege summa perempti
verba patris, qui iura mihi communia regni
et thalamos cum fratre dedit. Puer ipse sororem,
sit modo liber, amat: sed habet sub iure Pothini
adfectus ensesque suos. Nil ipsa paterni
iuris inire peto: culpa tantoque pudore
solve domum, remove funesta satellitis arma
et regem regnare iube. Quantosne tumores
mente gerit famulus Magni cervice revolsa:
iam tibi (sed procul hoc avertant fata) minatur!
Sat fuit indignum, Caesar, mundoque tibi que
Pompeium facinus meritumque fuisse Pothini.'*

(*Phars.* 10, 82-103)

Nell'appellarsi a Cesare Cleopatra fa affidamento sulle potenzialità seduttrici della sua bellezza (v. 82: *formae confisa suae*) e sulla sua capacità di simulare (v. 83: *simulatum compta dolorem*): sul volto è impressa una finta espressione triste⁶⁰ e i suoi capelli sono deliberatamente scomposti (ma con misura, in modo che la cosa risulti la più naturale possibile)⁶¹. Lucano applica perciò al suo personaggio il *topos* elegiaco della *fiducia formae*, che diventa l'arma vincente con cui Cleopatra convince Cesare ad abbracciare la sua causa. La capacità di fingere è una qualità che Cleopatra ha in comune con Cesare: il finto dolore della donna per il suo stato di esule, che diventa componente essenziale del suo *cultus*, richiama al lettore le false lacrime di Cesare di fronte al capo mozzato di Pompeo (*Phars.* 9, 1035-1046)⁶². La capacità simulatrice supporta una notevole abilità dialettica, come si può desumere dalla struttura articolata del suo discorso. Cleopatra esordisce mettendo davanti all'interlocutore la sua illustre discendenza, facendone una sorta di biglietto da visita. Lei, regina d'Egitto per volere del defunto padre, privata

⁶⁰ Si confronti per contrasto la vera sofferenza di Marzia, che si presenta a Catone con il *cultus* tipico del lutto.

⁶¹ Il particolare lucaneo trova riscontro in Cassio Dione 51, 12, 1 nella descrizione dell'incontro fra Cleopatra ed Ottaviano, durante il quale la donna cercò senza successo di sedurre per la terza volta un comandante romano: οἴκόν τε οὖν ἐκπρεπῆ καὶ κλίνην πολυτελεῆ παρασκευάσασα, καὶ προσέτι καὶ ἑαυτὴν ἡμελημένως πως κοσμήσασα (καὶ γὰρ ἐν τῷ πενθίμῳ σχήματι δεινῶς ἐνέπρεπεν) ἐκαθέζετο ἐπὶ τῆς κλίνης. Sulle potenzialità seduttive di un *cultus* volutamente dimesso cfr. Ov. *ars* 3, 153-154: *et neglecta decet multas coma; saepe iacere / hesternam credas, illa repexa modo est.*

⁶² Sull'episodio si veda Tschiedel 1985.

ingiustamente del regno, si abbassa a prostrarsi ai suoi piedi⁶³. Prima di arrivare alla vera e propria richiesta d'aiuto, Cleopatra cerca di lusingare il suo interlocutore definendolo "astro propizio" per il suo popolo, con una terminologia tipica del linguaggio imperiale (vv. 89-90: *tu gentibus aequum / sidus ades nostris*)⁶⁴. E, molto abilmente, quasi a prevenire la misoginia propria dei Romani, la donna precisa che in Egitto possono governare persone appartenenti ad entrambi i sessi (v. 91: *nullo discrimine sexus*). Dopo questo preambolo, Cleopatra chiede a Cesare di aiutarla a recuperare il posto che le spetta sul trono accanto al fratello Tolomeo, così come era previsto dal testamento del padre. La regina descrive inoltre la situazione alla corte di Alessandria: l'infido Potino influenza negativamente ogni decisione del fratello Tolomeo, del quale ha in mano *adfectus ensesque* (v. 96): a causa del cortigiano non vi è armonia fra i due fratelli (vv. 94-95: *puer ipse sororem, / sit modo liber, amat*) e vengono così sconvolte sia la dimensione affettiva della famiglia reale che la situazione politica dell'Egitto. Con la tecnica retorica di avanzare una richiesta inferiore a quella voluta allo scopo di spostare l'attenzione sull'altra, la donna dichiara di non volere il potere del padre, bensì di caldeggiare soltanto la cacciata dalla reggia dell'odioso eunuco, affinché il re d'Egitto possa finalmente fare il re: *remove funesta satellitis arma / et regem regnare iube* (vv. 98-99)⁶⁵. In questo modo Cleopatra con abilità fa credere a Cesare di voler semplicemente ripristinare la legalità nel suo regno: spostando l'attenzione dell'interlocutore sulle ultime volontà del padre (vv. 92-93: *lege summa perempti / verba patris*) e sull'esautorazione di Tolomeo ad opera di Potino riesce a celare la propria ambizione di potere.

Potino è inoltre il responsabile dell'assassinio di Pompeo, e Cleopatra paventa a Cesare anche il pericolo di fare per mano dell'eunuco la medesima fine del genero (vv. 101); è indegno che l'uccisione del Magno sia stata opera di un servo⁶⁶. Con

⁶³ Le sue parole d'esordio ricordano quelle con cui Sesto Pompeo si presenta alla maga Eritto (*Phars.* 6, 593-94: *non ultima turbae / pars ego Romanae, Magni clarissima proles*): il figlio del Magno non è certo figura meno discutibile dal punto di vista morale rispetto a Cleopatra, e al lettore doveva essere presente questo richiamo interno.

⁶⁴ Cfr. Manil. 1, 384-386: *uno vincuntur in astro, / Augusto, sidus nostro qui contigit orbi, / legum nunc terris post caelo maximus auctor*.

⁶⁵ Con l'efficace figura etimologica Lucano mette in evidenza come in Egitto, terra del rovesciamento, non sia scontato che un re possa esercitare il suo potere (cfr. nota di Berti *ad loc.*).

quest'ultimo avvertimento l'Egiziana cerca di suscitare la fiducia del suo interlocutore.

Cesare non si fa convincere dalle parole della donna (cosa del resto impossibile per il *durus Caesar*), bensì dalla sua bellezza, della quale cade prigioniero⁶⁷: i due allora trascorrono insieme un'infame notte d'amore (*infanda nox*), che suggella la loro alleanza:

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

(*Phars.* 10, 104-106)

Il considerevole aiuto dell'avvenenza fisica è qui sottolineato, come ha osservato E. Berti⁶⁸, dall'uso di *adeo*, verbo appartenente al lessico giuridico e indicante l'azione del patrociniatore (v. 105: *voltus adest precibus*)⁶⁹: la regina egiziana affida il suo patrocinio e la *peroratio* alla sua bellezza e non agli argomenti della sua causa. Arbitro della controversia fra i due regnanti, Cesare viene corrotto da Cleopatra con il fascino (v. 106: *corrupto iudice*), proprio come poco prima la regina aveva corrotto le sentinelle per introdursi nella reggia (v. 57: *corrupto custode*). La bellezza, la corruzione e il *thalamus* sono perciò le armi di questa ambiziosa donna, come sarà ribadito più avanti nell'analisi del discorso che Potino rivolge ad Achilla per convincerlo alla ribellione contro Cesare (*Phars.* 10, 333-398): armi che riescono ad avere la meglio sull'invincibile condottiero

⁶⁶ Si noti l'insistenza da parte del poeta nell'uso del sostantivo *ius*: Cleopatra prega Cesare affinché la aiuti a far rispettare i *iura communia regni*, cioè il diritto a regnare congiuntamente al fratello; il *rex puer* Tolomeo da parte sua è *sub iure Pothini*, non ha autonomia di azione. Non vale alcun *ius* alla corte egiziana, se non quello di Potino: lo dimostra la richiesta finale, *regem regnare iube* (v. 99).

⁶⁷ Si noti la differenza rispetto a Marzia, che convince Catone a riprenderla con sé solo con la forza delle sue parole: una sorta di scontro fra la *ratio* e il fascino.

⁶⁸ Berti 2000 ad 10, 105 p. 121.

⁶⁹ Il racconto lucaneo presenta punti in comune con la testimonianza di Floro *epit.* 2, 13, 55-57 sull'incontro fra Cesare e Cleopatra: *Quippe cum Ptolemaeus, rex Alexandriae, summum civilis belli scelus peregisset et foedus amicitiae cum Caesare medio Pompei capite sanxisset, ultionem clarissimi viri manibus quaerente Fortuna causa non defuit. Cleopatra, regis soror, adfusa Caesaris genibus partem regni reposcebat. Aderat puellae forma, et quae duplicaretur ex illo, quod talis passa videbatur iniuriam, odium ipsius regis, qui Pompei caedem partium fato, non Caesari dederat, haud dubie idem in ipsum ausurus, si fuisset occasio.*

romano, che acconsente alla richiesta di Cleopatra⁷⁰. È interessante che Lucano non riporti la risposta di Cesare, che generalmente rifiuta con sdegno di acconsentire a qualsiasi richiesta⁷¹: il poeta voleva evidentemente far risaltare nella sua demoniaca grandezza la figura della regina egiziana, l'unica persona in grado di mettere in difficoltà Cesare e di ottenere da questi la soddisfazione di ogni richiesta. D'altra parte il silenzio e l'accondiscendenza del condottiero dimostrano come egli sia cambiato, fiaccato dal lusso orientale e dall'amore per Cleopatra: come vedremo la sua debolezza di fronte ai piaceri avrà conseguenze anche sul piano militare e per la prima volta nel poema, di fronte all'attacco dei rivoltosi, si sentirà colto alla sprovvista.

5. Il lusso della corte di Alessandria

La pace fra Cleopatra e Tolomeo, di cui Cesare era stato il fautore, viene festeggiata con un ricco e sontuoso banchetto presso la reggia, del quale abbiamo breve notizia solo in Plutarco⁷². A partire da questo spunto Lucano crea una lunga scena conviviale di sua invenzione che ha lo scopo di mostrare il lusso eccessivo dei reali egiziani (*Phars.* 10, 107-171). Dietro alla dovizia di particolari della descrizione del palazzo reale e del banchetto vero e proprio si cela quindi l'intento duramente polemico nei confronti dello sfarzo orientale:

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

(*Phars.* 10, 107-110)

⁷⁰ Si può notare qui un parallelismo con la scena di Marzia e Catone: quest'ultimo acconsente tacitamente alla richiesta della donna e decide di rinnovare le nozze (*Phars.* 2, 350ss.). Nel caso di Cesare e Cleopatra non viene celebrato un matrimonio: dopo un rapido accenno alla notte d'amore che i due trascorrono insieme il poeta descrive il lussuoso banchetto alla corte alessandrina.

⁷¹ Si pensi alle sdegnate risposte di Cesare agli ambasciatori dei Marsigliesi (*Phars.* 3, 298-374) e ai soldati colpevoli di ammutinamento (*Phars.* 5, 237-373).

⁷² Il poligrafo greco in *Caes.* 49, 4 accenna rapidamente anche alla rivolta di Achilla: ἔπειτα δ' ἐπὶ ταῖς διαλλαγαῖς ἐστιωμένων ἀπάντων, οἰκέτης Καίσαρος κουρεὺς, διὰ δειλίαν, ἣ πάντας ἀνθρώπους ὑπερέβαλεν, οὐδὲν ἑῶν ἀνεξέταστον, ἀλλ' ὠτακουστῶν καὶ πολυπραγμονῶν, συνῆκεν ἐπιβουλὴν Καίσαρι πραττομένην ὑπ' Ἀχιλλᾶ τοῦ στρατηγοῦ καὶ Ποθεινοῦ τοῦ εὐνούχου.

Già nei versi introduttivi Lucano insiste sull'eccezionale splendore e lusso della corte egiziana, un lusso che non era ancora giunto a Roma (v. 110: *nondum translatos Romana in saecula luxus*), e che, come vedremo, susciterà in Cesare il desiderio di conquistare l'Egitto e di impadronirsi delle sue ricchezze (vv. 169-171: *discit opes Caesar spoliati perdere mundi / et gessisse pudet genero cum paupere bellum / et causas Martis Phariis cum gentibus optat*). La lunga e dettagliata descrizione del banchetto sarà svolta, come abbiamo detto, all'insegna di una dura critica moralistica contro il lusso orientale⁷³, che è d'altra parte congiunta strettamente alla caratterizzazione negativa dei due protagonisti. La prima sezione di questa scena è dedicata alla descrizione del palazzo reale (*Phars.* 10, 111-126). Strutturata in una lunga serie di notazioni relative a singoli elementi ed oggetti, essa appare dominata soprattutto dalle impressioni visive sotto l'aspetto della luce e dei colori (lo dimostra l'uso insistito di verbi appartenenti all'area semantica del vedere: v. 114: *nitebat*; v. 122: *fulget*; v. 123: *micant*; v. 125: *nitet*). La reggia egiziana è costruita come un tempio, cosa giudicata negativamente dai Romani; soffitti, pareti e mobili sono costituiti da materiali preziosi, presenti anche nelle case dei Romani ricchi e sovente bersaglio delle critiche dei moralisti: i soffitti a cassettoni (v. 112: *laqueata... tecta*); le travi rivestite d'oro (v. 113: *crassumque trabes... auro*); le pareti costituite, e non semplicemente decorate, da agata e porfiriti (vv. 114-16: *nec... lapis*); le *crustae* di marmo (v. 114-15: *summis crustata... marmoribus*); i pavimenti di onice (v. 117: *calcabatur onyx*); le porte di ebano (vv. 117-19: *hebenus... domus*); le decorazioni di avorio (v. 119: *ebur atria vestit*) e quelle di gusci di tartaruga, dove sono incastonati degli smeraldi (v. 120-21: *suffecta... terga sedent*); i letti decorati di gemme (v. 122: *fulget gemma toris*); i tappeti tinti di porpora fenicia (v. 123-24). Lucano fa propria la cosiddetta tradizione moralistica romana, nell'ambito della quale la *luxuria* e l'*avaritia* hanno gesti e oggetti fissi, che acquisiscono un carattere ormai simbolico⁷⁴; e attraverso questo elenco di oggetti e arredi preziosi ne sfrutta i motivi in chiave antiegitiana. La sezione successiva (*Phars.* 10, 127-

⁷³ La stessa espressione *magno... tumultu* (v. 109) suggerisce al lettore il lusso eccessivo e disordinato dei reali d'Egitto.

⁷⁴ Cfr. Citroni Marchetti 1991 pp. 118-119. Sulla presenza della tradizione moralistica romana nella *Pharsalia* si veda Berti 2004.

135) è invece dedicata alla descrizione della servitù, anch'essa condotta dal punto di vista di Cesare. Quest'ultimo individua ancora una volta gli elementi a lui sconosciuti: nemmeno sul Reno aveva visto uomini dai capelli così biondi come i servi di Cleopatra (*Phars.* 10, 129-131: ... *pars tam flavos gerit altera crines, / ut nullis Caesar Rheni se dicat in arvis / tam rutilas vidisse comas*).

È bene notare che in questa lunga scena non vi è che una rapida menzione dei protagonisti: Cesare, che appare inebriato dal lusso del palazzo, è definito *maior potestas* rispetto ai reali egiziani (vv. 136-137); Tolomeo non è neppure menzionato per nome, bensì semplicemente incluso nel generico *reges* (v. 136)⁷⁵ per lasciare invece ampio spazio a Cleopatra, che compare ancora una volta nella sua piena fisicità. Lucano si sofferma infatti a descriverne l'abbigliamento e gli ornamenti:

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

(*Phars.* 10, 136-143)

Dopo aver definito ancora una volta colpevole la bellezza di Cleopatra (v. 137: *formam... nocentem*), il poeta descrive lo stato d'animo della regina, che non è ancora soddisfatta di ciò che ha ottenuto. Non le basta infatti aver recuperato il regno d'Egitto e non si accontenta di avere sposato il fratello Tolomeo, perché nella sua *impatientia* e nella sua sfrenata ambizione vuole che Cesare le doni Roma⁷⁶. Per raggiungere il suo scopo non può che usare l'arma della bellezza. Il poeta passa allora a descrivere il *cultus* della donna: non si dilunga sui dettagli del trucco, limitandosi a definirlo eccessivo (v. 137: *inmodice formam fucata nocentem*), mentre si sofferma sui gioielli e i lussuosi ornamenti. La regina ha il

⁷⁵ Secondo Bettenworth 2004 la menzione anonima di Tolomeo è dovuta all'intenzione di Lucano di creare una scena modellata sul banchetto di Enea e Didone nell'*Eneide*.

⁷⁶ Anche questo può essere visto come un tratto che la regina egiziana ha in comune con Cesare.

collo e i capelli ornati di perle del mar Rosso⁷⁷ e indossa un abito di seta trasparente dal quale è visibile il candido seno, trasparenza questa non casuale, bensì cercata e ottenuta allargando la trama del tessuto. Cleopatra indossa pertanto quelle che un Romano avrebbe certo ritenuto *vestes meretriciae*⁷⁸, un'arma che per Cesare è di gran lunga più pericolosa delle spade e dei dardi del nemico.

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

*Infudere epulas auro, quod terra, quod aer,
quod pelagus Nilusque dedit, quod luxus inani
ambitione furens toto quaesivit in orbe
non mandante fame; multas volucresque ferasque
Aegypti posuere deos manibusque ministrat
Niliacas crystallos aquas gemmaeque capaces
excepere merum, sed non Mareotidos uvae,
nobile sed paucis senium cui contulit annis
indomitum Meroe cogens spumare Falernum.
Accipiunt sertas nardo florente coronas
et numquam fugiente rosa multumque madenti
infudere comae quod nondum evanuit aura
cinnamon externa nec perdidit aera terrae
advectumque recens vicinae messis amomon.
Discit opes Caesar spoliati perdere mundi
et gessisse pudet genero cum paupere bellum
et causas Martis Phariis cum gentibus optat.
(Phars. 10, 155-171)*

Il lusso alimentare degli Egiziani è fine a se stesso, in quanto non originato dalla fame (v. 158: *non mandante fame*): i cibi sono costituiti da tutto ciò che la terra, l'aria e il mare possono offrire⁷⁹. Tale polemica richiama alla mente l'apostrofe

⁷⁷ Dietro questo riferimento alle perle vi potrebbe essere il ricordo del celebre aneddoto che ha come protagonista Cleopatra narrato da Plin. *nat.* 9, 119-121 e Macr. *sat.* 3, 17, 14-18: dopo aver scommesso con Antonio che sarebbe stata in grado di consumare in un solo banchetto dieci milioni di sesterzi, Cleopatra sciolse una perla di grande valore in un bicchiere di aceto e la bevve. Sull'aneddoto si veda Becher 1966 p. 134ss. La diffusione delle perle del Mar Rosso in tarda età repubblicana veniva considerata tra l'altro come una delle più criticabili manifestazioni del lusso femminile.

⁷⁸ Gli abiti trasparenti erano anch'essi bersaglio delle critiche dei moralisti, cfr. ad es. Plin. *nat.* 6, 54 e Sen. *epist.* 90, 20.

⁷⁹ Berti 2004 pp. 130-113 individua come possibile modello di questi versi un brano del trattato *De vita contemplativa* di Filone d'Alessandria (*Philo vit. cont.* 54), con il quale la descrizione di

del poeta al lusso nel libro IV (vv. 373-381), quando i soldati dei due schieramenti avversi, dopo aver sofferto la fame e la sete, si precipitano al fiume per dissetarsi. Anche in quell'occasione Lucano aveva criticato il lusso alimentare ed esaltato invece un modo di vivere parco e frugale: *satis est populis fluviusque Ceresque* (v. 381)⁸⁰. Il lusso alimentare degli Egiziani si macchia oltretutto di blasfemia, poiché essi osano imbandire le carni di animali da loro adorati come divinità, superando così ogni limite (vv. 158-159: ... *multas volucresque ferasque / Aegypti posuere deos manibusque ministrat*). La descrizione è pertanto condotta sotto il segno dell'esagerazione, e si differenzia notevolmente dal modello virgiliano del banchetto imbandito da Didone per Enea in *Aen.* 1, 637ss., scena riconosciuta da tempo come referente del passo lucaneo.

La partecipazione al banchetto determina in Cesare un grande cambiamento: il condottiero romano, allettato da tanto splendore, prova la voglia di conquistare l'Egitto, terra dai lussi a lui sconosciuti; del resto, osserva il poeta, la ricchezza dispiegata nel palazzo di Alessandria era tale da corrompere perfino gli integerrimi Fabrizio e Curio, simboli della più alta moralità: *pone duces priscos et nomina pauperis aevi / Fabricios Curiosque graves, hic ille recumbat / sordidus Etruscis abductus consul aratris:/ optabit patriae talem duxisse triumphum* (*Phars.* 10, 151-154)⁸¹. È la brama di conquista a spingere Cesare a chiedere al vecchio Acoreo dell'ubicazione delle fonti del Nilo, richiesta che dà avvio a una lunga digressione di carattere scientifico – naturalistico (*Phars.* 10, 172-331). Solo nel momento della conversazione, mosso dalla sete di dominio, Cesare ritorna perciò il politico lucido e calcolatore: si tratta infatti dell'unico momento del libro X in cui egli prende parola.

6. Gli ozi di Cesare in Egitto e le nozze di Antioco III (Liv. 36, 11, 1-4)

Lucano ha in comune il motivo dell'ostentazione, la decorazione dei mobili, l'uso di coperte di porpora, la descrizione della servitù e di cibi di lusso.

⁸⁰ *Phars.* 4, 373-381: *o prodiga rerum / luxuries numquam parvo contenta paratis / et quaesitorum terra pelagoque ciborum / ambitiosa fames et lautae gloria mensae, / discite, quam parvo liceat producere vitam / et quantum natura petat: non erigit aegros / nobilis ignoto diffusus consule Bacchus, / non auro murraque bibunt, sed gurgite puro / vita redit: satis est populis fluviusque Ceresque.*

⁸¹ Cfr. in proposito Kloss 1997.

A partire dall'importante e pregevole lavoro di E. Narducci *La provvidenza crudele*, confluito poi nel recente volume del 2002⁸², la critica ha riconosciuto che da parte di Lucano è continuo e programmatico il tentativo di emulare l'*Eneide* attraverso un capovolgimento del suo contenuto ideologico e si è impegnata nella ricerca di un modello virgiliano per numerosi episodi e situazioni del poema. L'influenza di Virgilio è certo innegabile, se non altro perché l'*Eneide* costituiva il referente obbligato per chiunque si accingesse a comporre un poema epico; tuttavia non riteniamo opportuno trascurare la ricerca di altri modelli appartenenti a più generi letterari.

Come abbiamo anticipato nell'introduzione al capitolo, molti studiosi hanno esaminato la sezione del libro X della *Pharsalia* relativa al soggiorno di Cesare in Egitto, individuandone il modello nel racconto del soggiorno di Enea a Cartagine e della sua storia d'amore con Didone nell'*Eneide*. Ma la figura letteraria del capo militare e politico che dimentica i propri compiti per darsi al lusso e ai piaceri dell'amore è presente anche nell'opera storica di Livio, che è stata da tempo riconosciuta come una delle fonti di Lucano⁸³. La nostra ipotesi è che nella rappresentazione del soggiorno di Cesare in Egitto Lucano possa essersi ispirato anche a una sezione delle *Storie* di Livio.

Abbiamo visto nella nostra analisi come Cesare cade nel tranello di Cleopatra e ceda agli allettamenti del lusso della corte egiziana e della passione amorosa, dimentico dei propri doveri di comandante. Nella scena del sontuoso banchetto organizzato dalla regina per festeggiare la pace con Tolomeo Lucano, indulgiando sull'accurata descrizione del lusso della corte, mostra come il condottiero romano sia attratto da quel mondo sfarzoso tanto da desiderare di conquistare a tutti i costi l'Egitto⁸⁴. La condanna dell'infame comportamento di Cesare, qui paragonato a un sovrano orientale⁸⁵, si intreccia come abbiamo visto con la polemica moralistica contro il lusso e i piaceri, che è uno dei motivi ricorrenti nella *Pharsalia*.

⁸² Narducci 2002.

⁸³ Si vedano in proposito Baier 1874; Pichon 1912; Radicke 2004.

⁸⁴ Cfr. *Phars.* 10, 169-171: *discit opes Caesar spoliati perdere mundi / et gessisse pudet genero cum paupere bellum / et causas Martis Phariis cum gentibus optat.*

⁸⁵ Si veda in proposito Berti 2000 p. 19 e 23; Nosarti 2005 p. 199. Si confronti inoltre la descrizione di Enea come despota orientale in *Aen.* 4, 261-264: *atque illi stellatus iaspide fulva / ensis erat Tyrioque ardebat murice laena / demissa ex umeris, dives quae munera Dido / fecerat, et tenui telas discreverat auro.*

Il poeta condanna duramente Cesare sotto vari aspetti. Il condottiero innanzitutto è colpevole di *impietas* nei confronti del genero Pompeo, che proprio in Egitto era stato assassinato; e in questa stessa terra macchiata da una colpa così grande egli ha l'ardire di vivere una relazione adulterina con Cleopatra dalla quale nascerà un figlio illegittimo, Cesarione, fratello indegno di Giulia. Nella condanna di questa avventura amorosa da parte del poeta ha grande peso la collocazione geografica: l'Egitto è connotato come una sorta di "anti-Roma", come luogo di rovesciamento di tutti i valori. Ma la critica di Lucano è diretta anche contro il comportamento di Cesare in quanto comandante: il soggiorno in Egitto si configura come una *mora*⁸⁶, poiché Cesare nel mezzo della guerra civile perde tempo inutilmente in una terra straniera e, per soddisfare la passione per Cleopatra, trascura i doveri militari dando ai repubblicani la possibilità di riorganizzare le proprie forze e quindi ritardando la sua corsa verso la vittoria (*Phars.* 10, 70-81)⁸⁷.

Già uno scolio a Lucano 10, 175 osserva che il racconto lucaneo della relazione d'amore fra Cesare e Cleopatra è costruito *in aemulationem Vergilii*⁸⁸. Il confronto dettagliato fra due passi si deve in particolare a Otto Zwierlein⁸⁹, secondo il quale l'emulazione del modello virgiliano non si limiterebbe alla descrizione del banchetto reale e della dotta conversazione con Acoreo sulle fonti del Nilo, bensì riguarderebbe anche la caratterizzazione del rapporto fra Cesare e Cleopatra: il soggiorno di Enea a Cartagine e la sua storia d'amore con Didone interrompono il suo lungo viaggio verso l'Italia e quindi ritardano il compimento della sua

⁸⁶ Cfr. Vögler 1968 pp. 244ss., secondo il quale *mora* avrebbe qui un significato più etico che militare; Berti 2000 p. 17-18.

⁸⁷ Secondo Berti 2000 ad 10, 70-81 pp. 103-104 la dimenticanza dei propri doveri di comandante contrappone Cesare sia a Catone che a Pompeo, che pongono gli affetti familiari in secondo piano rispetto ai doveri politici. Se questo per Catone è frutto di una scelta netta e radicale, lo stesso non si può dire di Pompeo, nel cuore del quale il contrasto fra le due componenti è molto sofferto; l'amore per Cornelia influenza infatti tutte le sue decisioni politiche. In questo è possibile ravvisare un elemento in comune fra i due leader rivali, facendo ovviamente le dovute distinzioni: nel caso di Cesare non si può parlare di amore verso Cleopatra, bensì di pura attrazione fisica, tanto più colpevole in quanto relazione adulterina che ha portato al concepimento di un figlio illegittimo; nel caso di Pompeo si tratta invece di sincero amore e devozione verso la moglie.

⁸⁸ *Comment. Lucan.* ad 10, 175: *sicut hoc convivium fingit totumque hunc locum pertinentem ad reginam Cleopatram et expositionem Nili, in aemulationem Virgili inducit. Nam ut ille Elissam regaliter excipientem Troianos et Aenean, ita Caesarem hic Cleopatra: ut illa Aenean interrogat de Troiano bello ac deinde contenta est de expugnatione urbis audire et de erroribus, ita hic interrogat primordia gentis terrarumque situs vulgique mores et non indicat nisi de natura Nili.*

⁸⁹ Zwierlein 1974 p. 63. Sulle analogie fra il banchetto di Didone e quello di Cleopatra si vedano inoltre i contributi di Tucker 1975 e Gagliardi 1987.

importante missione⁹⁰. Il tratto che chiaramente differenzia le due coppie è la natura del sentimento che le unisce: la pura attrazione fisica fra Cesare e Cleopatra è ben lontana dal profondo e sincero amore fra Enea e Didone.

Se non si può negare la presenza del modello virgiliano, Lucano potrebbe anche avere avuto tuttavia come punto di riferimento un passo di Livio, la cui opera storica è notoriamente una delle fonti del poeta di Cordova.

Nel libro 36, 11, 1-4 nel corso della narrazione della guerra siriana Livio racconta un episodio che ha come protagonista il re dei Seleucidi Antioco III. Dopo una serie di conquiste in Asia Minore nel 196 a.C. e la sottomissione della Tracia nel 194 a. C., costui era venuto alle armi con Roma, presentandosi nel contempo come un liberatore delle città greche. Nell'inverno del 192 occupò Calcide, dove si innamorò della figlia di un certo Cleotolemo. Dopo aver fatto di tutto per averla come sua sposa, celebrò le nozze nel pieno della guerra contro Roma e trascorse a Calcide il resto dell'inverno, fra gli allettamenti della tavola e dell'amore. Pertanto, per amore di una fanciulla e per attaccamento al lusso arrivò a dimenticare i propri doveri di re, compromettendo così l'esito del conflitto⁹¹:

(1) Rex Chalcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis Chalcidensis Cleoptolemi filiae, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipse rogando fatigasset (2) invitum se gravioris fortunae conditioni illigantem, tandem impetrata re tamquam in media pace nuptias celebrabat et reliquum hiemis, oblitus quantas simul duas res suscepisset, bellum Romanum et Graeciam liberandam, ommissa omnium rerum cura in conviviis et vinum sequentibus voluptatibus ac deinde ex fatigatione magis quam satietate earum in somnum traduxit. (3) Eadem omnis praefectos regios, qui ubique, ad Boeotiam maxime, praepositi hibernis erant, cepit luxuria, (4) in eandem et milites effusi sunt, nec quisquam eorum aut arma induit aut stationem aut vigiliis servavit aut quicquam, quod militaris operis aut muneris esset fecit.

(Liv. 36, 11, 1-4)

⁹⁰ Cfr. ad es. la voce diffusa dalla Fama in Verg. *Aen.* 4, 191-194: *venisse Aenean Troiano sanguine cretum, / cui se pulchra viro dignetur iungere Dido; / nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere / regnorum immemores turpique cupidine capta.*

⁹¹ Su questo episodio vedi Kowalewski 2004 pp. 283ss.. Numerosi accenni al comportamento di Antioco sono presenti nelle testimonianze storiche, cfr. in proposito Briscoe 1981 ad Liv. 36, 11, 1-4.

L'atteggiamento di Antioco III riesce poi a contagiare anche i suoi uomini, che trascurano la *disciplina militaris*. Leggiamo ancora nel racconto liviano come il console Marco Acilio Glabrione fosse consapevole della degradazione morale del re orientale, tanto da farne un punto di forza a favore dell'esercito romano. Ecco come alla vigilia della battaglia delle Termopili (che si concluse con la disfatta dell'esercito di Antioco) il console cerca di incoraggiare le sue truppe:

... *hic, (sc. Antiochus) ut aliam omnem vitam sileam, is est qui, cum ad inferendum populo Romano bellum ex Asia in Europam transisset, nihil memorabilius toto tempore hibernorum gesserit, quam quod amoris causa ex domo privata et obscuri etiam inter populares generis uxorem duxit, (8) et novus maritus velut saginatus nuptialibus cenis ad pugnam processit*" .

(Liv. 36, 17, 7-8)

Il giudizio dello storico patavino sul comportamento di Antioco è di condanna, come leggiamo in Liv. 36, 15, 1:

Cum haec agebantur, Chalcide erat Antiochus, iam tum cernens nihil se ex Graecia praeter amoena Chalcide hiberna et infames nuptias petisse.

Si potrebbe ipotizzare che queste pagine di Livio abbiano in qualche modo suggestionato Lucano nella descrizione del soggiorno egiziano di Cesare, poiché è possibile a nostro parere ravvisare delle somiglianze fra il racconto liviano e quello lucaneo. Sia in Livio che in Lucano un condottiero si reca in un paese straniero (Antioco a Calcide, Cesare in Egitto) dove si invaghisce di una donna del posto (*amore captus virginis Chalcidensis*⁹²): mentre Antioco sposa una fanciulla di oscuri natali, come preciserà Livio per bocca del console Glabrione

⁹² Si noti qui l'uso di *capio* in riferimento alla passione amorosa, tipicamente poetico (già Plauto *Amph.* arg. 2, 1 e *Merc.* arg. 2, 2). *Captus amore* ricorre peraltro nell'*Agamemnon* di Seneca all'interno del lungo discorso con cui Clitennestra, elencando le colpe del marito, cerca di giustificare il proprio comportamento: *amore captae captus (sc. Agamemnone), immotus prece / Zminthea tenuit spolia Phoebai senis, / ardore sacrae virginis iam tum furens* (vv. 175-177; la regina allude qui alla passione di Agamemnone per Criseide). Poco oltre Clitennestra condanna ancora l'operato del marito, che, in piena guerra, si era trastullato nella passione amorosa: *inter ruentis Graeciae stragem ultimam / sine hoste victus marcet ac Veneri vacat / reparatque amores; neue desertus foret / a paelice umquam barbara caelebs torus, / ablatam Achilli diligit Lyrnesida / nec rapere puduit e sinu avulsam viri* (vv. 182-187). Al tema è dedicato Lefèvre 1973 pp. 77-78. Come si può notare, la situazione qui descritta è simile alla vicenda di Antioco III con la giovane calcidese e di Cesare con Cleopatra.

(Liv. 36, 17, 8: *obscuri etiam inter populares generis uxorem duxit*), Cesare intreccia una relazione con Cleopatra, regina d'Egitto. Antioco si adopera in tutti i modi per averla come sua sposa, mentre nel caso di Cesare è Cleopatra a prendere l'iniziativa. Sia le nozze di Antioco che la relazione di Cesare si collocano nel pieno della guerra (cfr. Liv. 36, 11, 2: *tamquam in media pace* con *Phars.* 10, 72: *in media rabie medioque furore*⁹³), il che li rende colpevoli di non dare alcuna importanza alla difficoltà della situazione⁹⁴. Tanto il re dei Seleucidi quanto il condottiero romano durante la permanenza in terra straniera si trastullano fra i banchetti, il lusso e la passione amorosa (cfr. Liv. 36, 11, 2: *in conviviis et vinum sequentibus voluptatibus* con la lunga descrizione del banchetto in *Phars.* 10, 107-171), dimenticando del tutto i propri doveri militari: Antioco non sembra ricordare di essere in guerra con Roma e di avere intrapreso il processo di liberazione della Grecia (cfr. Liv. 36, 11, 2: *oblitus quantas simul duas res suscepisset, bellum Romanum et Graeciam liberandam, omissa omnium rerum cura*), mentre Cesare, permettendo questa insana interferenza dell'interesse per una donna nei suoi doveri di comandante (*Phars.* 10, 75-76: *admisit Venerem curis et miscuit armis / inlicitosque toros*), con questa sua *mora* in Egitto dà all'esercito repubblicano il tempo di riorganizzarsi (*Phars.* 10, 78-79: *partesque fugatas / passus in extremis Libyae coalescere regnis*). In ambedue i casi l'assuefazione a uno stile di vita molle va a detrimento della *virtus* militare e comporta gravi conseguenze sul piano bellico. Antioco, definito dal console Glabrione *saginated nuptialibus cenis* (Liv. 36, 17, 8), viene sconfitto dall'esercito romano nella battaglia delle Termopili.

D'altra parte si osservi anche come l'eunuco Potino cerca di convincere Achilla a dare inizio alla rivolta contro Cesare subito dopo il banchetto: è questo il momento giusto, dice lo spregevole cortigiano, poiché Cesare è *plenum epulis madidumque mero Venerique paratum* (*Phars.* 10, 396), “pieno di cibo, gonfio di vino, pronto all'amore”⁹⁵. La strategia dell'egiziano non si rivela priva di senso, se

⁹³ *Rabies* e *furor* costituiscono una coppia sinonimica usata di frequente da Lucano in riferimento alla follia della guerra civile, cfr. anche 4, 240; 7, 551 e 557; 10, 529-530.

⁹⁴ Si confronti per contrasto l'atteggiamento di Catone, consapevole del fatto che alla gravità della situazione politica non si addice la celebrazione del matrimonio con Marzia: ... *tempora quamquam / sint aliena toris iam fato in bella vocante* (*Phars.* 2, 350-351).

⁹⁵ Osserva Berti 2000 p. 278 che l'attacco ai nemici infiacchiti dal banchetto è scena topica nell'epica e nella storiografia che avrebbe le sue origini in Ennio 292 V.²: *nunc hostes vino domiti somnoque sepolti / consiluire*.

allo scoppio del *bellum Alexandrinum* Cesare appare per la prima volta nel poema impaurito ed esitante⁹⁶:

*At Caesar moenibus urbis
diffusus foribus clausae se protegit aulae
degeneres passus latebras; nec tota vacabat
regia compresso: minima collegerat arma
parte domus. Tangunt animos iraeque metusque:
et timet incursus indignaturque timere.
Sic fremit in parvis fera nobilis abdita claustris
et frangit rabidos praemorso carcere dentes,
nec secus in Siculis fureret tua flamma cavernis,
obstrueret summam si quis tibi, Mulciber, Aetnam.*

(*Phars.* 10, 439b-448)

Qualche verso più avanti Cesare è addirittura paragonato a una donna o a un ragazzino indifeso:

*Quem non violasset Alanus,
non Scythia, non fixo qui ludit in hospite Maurus,
hic, cui Romani spatium non sufficit orbis
parvaeque regna putet Tyriis cum Gadibus Indos,
ceu puer inbellis ceu captis femina muris
quaerit tuta domus.*

(*Phars.* 10, 454b-459)

Il periodo trascorso alla corte di Cleopatra ha perciò conseguenze molto gravi sul valore militare di Cesare, che appare qui molto diverso rispetto ad altri momenti del poema e paga il prezzo delle sue debolezze.

Nel contributo prima citato O. Zwierlein⁹⁷, ponendo a confronto il racconto lucaneo e il modello virgiliano, ravvisa un elemento importante nella presenza in entrambi del participio *oblitus*. In *Aen.* 4, 221 Giove guarda Enea e Didone,

⁹⁶ È interessante che la *unctura* 'puer inbellis', qui riferita a Cesare, sia altrove riservata esclusivamente a Tolomeo (*Phars.* 10, 351): è un segno evidente dell'avvenuta "orientalizzazione" del Romano. Sul tema della paura nella figura di Cesare si veda Bianchi 2004 pp. 102-105: l'autore osserva come la paura di Cesare sia "un'emozione intensa ma transitoria, che trapassa presto nell'ira" (p. 102-103).

⁹⁷ Zwierlein 1974 p. 63.

dimentichi della loro fama: *oblitos famaе melioris amantis*; in *Aen.* 4, 267 Mercurio rimprovera così Enea: ... *heu regni rerumque oblite tuarum*. In *Phars.* 10, 77 Cesare è definito *oblitus Magni*, in quanto colpevole per la sua relazione con Cleopatra di mancanza di *pietas* verso il genero Pompeo. Il motivo della dimenticanza è presente anche nel passo liviano preso in esame, dove il participio *oblitus* è riferito ad Antioco III: *oblitus quantas simul duas res suscepisset, bellum Romanum et Graeciam liberandam* (Liv. 36, 11, 2). È opportuno comunque osservare che l'accusa di dimenticanza concerne in Lucano l'ambito privato della *pietas* familiare, mentre in Virgilio e in Livio essa riguarda rispettivamente la missione di Enea e il progetto politico di Antioco.

È bene infine segnalare un interessante parallelo fra il racconto del soggiorno di Antioco a Calcide con il noto passo delle *Storie* di Livio che racconta lo svernamento di Annibale e del suo esercito a Capua nel 216-215 a.C. (Liv. 23, 18, 10-16)⁹⁸: come l'Egitto nel caso di Cesare in Lucano, Capua costituisce per l'esercito cartaginese il luogo dove abbandonarsi alle *voluptates*. Gli allettamenti della *luxuria*, per i quali la città campana era assai famosa nell'antichità, infiacchiscono i soldati e influenzano pesantemente l'esito della guerra, interrompendo così la lunga catena di successi dell'esercito di Annibale. I cosiddetti ozi di Capua vennero infatti rimproverati al condottiero cartaginese in quanto gravissimo errore militare. Capua viene rappresentata da Livio e successivamente nella letteratura moralistica⁹⁹ come una sorta di "polo negativo di Roma" (la definizione è dello storico K. Christ)¹⁰⁰, a causa del benessere e della *mollitia* di cui godevano i suoi cittadini. Il modello - ormai diventato *topos* - degli ozi di Capua poteva molto probabilmente essere presente a Lucano, tanto più che nel poema vengono più volte accostate idealmente le figure di Cesare e di Annibale, considerato il nemico per eccellenza di Roma¹⁰¹.

⁹⁸ Il parallelo è notato da Walsh 1990 p. 88 nel suo commento a Liv. 36, 11, 1-4. Si confronti inoltre la testimonianza di Livio con Sil. 11, 412ss.. Segnaliamo inoltre un passo di Cesare relativo proprio al comportamento di alcuni soldati romani che erano passati dalla parte dei rivoltosi guidati da Achilla (*civ.* 3, 110, 1-2): *erant cum Achilla eae copiae, ut neque numero neque genere hominum neque usu rei militaris contemnendae viderentur. Milia enim XX in armis habebat. Haec constabant ex Gabinianis militibus, qui iam in consuetudinem Alexandrinae vitae ac licentiae venerant et nomen disciplinamque populi Romani dedidicerant uxoresque duxerant, ex quibus plerique liberos habebant.*

⁹⁹ Cfr. ad es. Sen. *epist.* 51, 3; Val. Max. 9, 1, *ext.* 1.

¹⁰⁰ Christ 2003 p. 114.

¹⁰¹ Si veda in proposito Narducci 2002 pp. e Ahl 1976 pp. 107ss..

Alla luce della nostra analisi si potrebbe pertanto concludere che è possibile che nella rappresentazione del soggiorno egiziano di Cesare e della sua relazione con Cleopatra Lucano abbia subito la suggestione della sezione delle *Storie* di Livio che narrava le *infames nuptiae* di Antioco III durante la guerra contro Roma, tenendo inoltre presente il racconto liviano degli ozi di Capua. Questi episodi potevano costituire un buon modello per rappresentare le nefaste conseguenze delle *voluptates* nell'attività militare di Cesare.

7. Cleopatra e la politica del *thalamus*

Fino a questo momento abbiamo visto Cleopatra agire direttamente sulla scena e sfruttare la propria avvenenza fisica a servizio della sua ambizione. Ora vedremo come un personaggio non meno privo di scrupoli e immorale descrive la singolare "politica" della regina egiziana: si tratta di Potino, lo spregevole e infido eunuco della corte di Alessandria. Approfittando della sua giovane età, costui era riuscito a manovrare Tolomeo a proprio vantaggio¹⁰², diventando un pericoloso rivale per Cleopatra; si ricordi che durante l'incontro con Cesare la regina aveva chiesto espressamente al condottiero di cacciarlo e di permettere così al fratello di regnare (*Phars.* 10, 99: *regem regnare iube*).

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

*'Tu mollibus' inquit
'nunc incumbere toris et pinguis exigit somnos:
invasit Cleopatra domum nec prodita tantum est,
sed donata Pharos. Cessas accurrere solus
ad dominae thalamos? Nubit soror in pia fratri:*

¹⁰² Cfr. Plut. *Pomp.* 77, 2 e *Caes.* 48, 5; Dio 42, 36, 1.

*nam Latio iam nupta duci est interque maritos
discurrens Aegypton habet Romamque meretur.
Expugnare senem potuit Cleopatra venenis:
crede, miser, puero, quem nox si iunxerit una
et semel amplexus incesto pectore passus
hauserit obscaenum titulo pietatis amorem
meque tuumque caput per singula forsitan illi
oscula donabit: crucibus flammisque luemus,
si fuerit formosa soror. Nil undique restat
auxilii: rex hinc coniunx, hinc Caesar adulter;
et sumus, ut fatear, tam saeva iudice sontes:
quem non e nobis credit Cleopatra nocentem,
a quo casta fuit?’*

(Phars. 10, 353b-370a)

Potino spiega come Cleopatra con l'esclusivo uso del *thalamus* sia riuscita ad invadere il palazzo reale e a impadronirsi del potere, vendendo il proprio corpo sia al fratello Tolomeo che a Cesare, definiti collettivamente *mariti* (v. 358)¹⁰³: ma questo agli occhi di Potino ha comportato la cessione dell'Egitto a un comandante Romano (vv. 355-356: *non prodita tantum est, / sed donata Pharos*). Achilla è forse l'unico uomo a non essere stato accolto nel suo letto (vv. 356-357). Noncurante dell'età dei suoi amanti, Cleopatra ha avuto la meglio sia su un uomo maturo come Cesare (v. 360: *expugnare senem*)¹⁰⁴ sia sul *rex puer* Tolomeo. Il Romano è stato conquistato attraverso dei *venena*, che da intendere nel senso di arti della seduzione, anche se nell'antichità si sussurrava che la regina praticasse la magia¹⁰⁵.

Potino fa presente ad Achilla il pericolo che Tolomeo possa assassinarli, se spinto in tal senso dalla moglie – sorella: è un giovane debole, incapace di resistere alle profferte amorose e sessuali della ben più esperta Cleopatra (lo dimostra l'uso di *patior*, verbo indicante il ruolo passivo dell'atto sessuale¹⁰⁶), e di rifiutare ogni sua richiesta. Sarebbe infatti capace di scambiare un solo bacio di lei con la vita di Achilla e Potino, ritenuti peraltro colpevoli solo per il fatto di essere gli unici a

¹⁰³ Berti 2000 p. 263 rileva in questi versi l'uso volutamente distorto del lessico matrimoniale, volto a porre in rilievo lo stravolgimento dei legami familiari proprio della società egiziana.

¹⁰⁴ Si noti come Lucano descriva la politica sessuale di Cleopatra mediante l'uso del lessico militare (v. 355: *invasit... domum*; v. 360: *expugnare senem*).

¹⁰⁵ Gli storici riportano questa notizia a proposito della storia d'amore con Antonio, cfr. Plut. *Ant.* 37, 6 e Cass. Dio 50, 5, 3 e 26, 5.

¹⁰⁶ Cfr. Adams p. 189-90.

non aver avuto rapporti con la donna. Cleopatra si barcamena con destrezza fra il marito e Cesare (v. 367: *rex hinc coniunx, hinc Caesar adulter*) e sia dall'uno che dall'altro può ottenere tutto ciò che vuole. Per questo per Potino è giunto il momento di far scoppiare la rivolta contro Cesare e di eliminare finalmente la pericolosa regina (vv. 373-375: *nocturnas rumpamus funere taedas / crudelemque toris dominam mactemus in ipsis / cum quocumque viro*).

I due servi passeranno ben presto dalle parole ai fatti e con la loro improvvisa rivolta interromperanno bruscamente il depravato soggiorno di Cesare alla corte di Alessandria. Cleopatra non comparirà più nel poema; ma la caratterizzazione particolarmente felice fa della regina egiziana, che pure rispetto alle altre figure femminili storiche è connotata negativamente, uno dei personaggi più significativi della *Pharsalia*. Con la sua immoralità e i suoi costumi degenerati Cleopatra non è semplicemente uno dei *Nebencharaktere* che animano il poema lucaneo: in lei è incarnata la realtà egiziana nel suo complesso, quel mondo sfavillante e attraente – ma non privo di pericoli - con cui Cesare si scontra.

CAPITOLO V: ARSINOE

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

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

(*Phars.* 10, 519b-524)

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

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

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

CAPITOLO VI: LA MATRONA INVASATA DA APOLLO. IL PROLOGO DEL *BELLUM CIVILE*

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

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

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

(*Phars.* 1, 630-638)

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

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

Arrunte ha visto dalle viscere putride del toro che cosa gli dei stanno preparando per Roma, ma, impaurito, si rifugia nella possibilità che la stessa disciplina da lui praticata non sia in realtà efficace.

All'*extispicium* segue l'osservazione degli astri³, di cui è rappresentante questa volta un personaggio storico, Nigidio Figulo (*Phars.* 1, 639-672)⁴. Il celebre astrologo, noto tra l'altro per le sue tendenze anticesariane e probabilmente anche per questo motivo posto sulla scena dal poeta, è presentato come persona di massima competenza e affidabilità⁵; il suo responso è più chiaro rispetto a quello dell'aruspice. Poiché gli astri hanno abbandonato le loro orbite, è legittimo pensare che sta per accadere qualcosa di molto grave; sta per scoppiare una guerra civile, che sovvertirà ogni valore e legittimerà ogni scelleratezza⁶. Il responso dell'astrologo è lapidario e non lascia spazio a speranza: *caelum Mars solus habet* (*Phars.* 1, 663). A questa guerra solo un tiranno, un *dominus* porrà fine:

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

(*Phars.* 1, 666-672)

Nella profezia di Figulo è paradossalmente la guerra a garantire la libertà: non è quindi utile desiderarne la fine, poiché essa comporterà l'avvento di una tirannide.

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

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

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

⁶ Si ricordi l'*incipit* del poema: *Bella per Emathios plus quam civilia campos / iusque datum sceleri canimus* (*Phars.* 1, 1-2).

Il *dominus* cui l'astrologo allude potrebbe essere Ottaviano, se si legge questa profezia come il rovesciamento di quella di Giove nel primo libro dell'*Eneide* virgiliana (vv. 290ss.), che aveva invece predetto l'avvento di una pace ad opera delle divinità protettrici di Roma⁷.

2. Vidi iam Phoebae, Philippos: la visione della matrona

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

*Nam, qualis vertice Pindi
Edonis Ogygio decurrit plena Lyaeo,
talīs et attonitam rapitur matrona per urbem
vocibus his prodens urgumentem pectora Phoebum:
'Quo feror, o Paeān? Qua me super aethera raptam
constituis terra? Video Pangaea nivosis
cana iugis latosque Haemi sub rupe Philippos.
Quis furor hic, o Phoebae, doce, quo tela manusque
Romanae miscent acies bellumque sine hoste est.
Quo diversa feror? Primos me ducis in ortus,
qua mare Lagei mutatur gurgite Nili:
hunc ego, fluminea deformis truncus harena
qui iacet, agnosco. Dubiam super aequora Syrtim*

⁷ Verg. *Aen.* 1, 290-296: *vocabitur hic quoque votis. / Aspera tum positae mitescent saecula bellis; cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis / claudentur Belli portae; Furor impius intus, / saeva sedens super arma et centum vinctus aënis / post tergum nodis, fremet horridus ore cruento* (sul rapporto con il modello virgiliano rimandiamo a Narducci 1974). A suffragare questa interpretazione è la stessa tradizione storiografica su Figulo: secondo Suet. *Aug.* 94, il giorno in cui nacque Ottaviano l'astrologo affermò che era nato il padrone del mondo (... *nota ac vulgata res est P. Nigidium... affirmasse dominum terrarum orbi natum*); Cassio Dione 45, 1, 5 riferisce inoltre che Figulo avrebbe detto al padre di Augusto Ottavio che egli aveva generato un δεσπότης. Non siamo d'accordo con Luisi 1993 p. 244, secondo il quale Figulo nella *Pharsalia* lancia nella sua profezia un messaggio di pace: essa getta invece una luce oscura sulle conseguenze della guerra civile, ossia l'instaurazione di un governo tirannico, che coattivamente imporrà la "sua" pace dopo aver soffocato la *libertas*. Chiaro il parallelo con le parole della matrona nel libro II: *Nunc flere potestas, / dum pendet fortuna ducum: cum vicerit alter, / gaudendum est* (*Phars.* 2, 40b-42a), cfr. il capitolo XII. Alquanto improbabile l'interpretazione metaletteraria della profezia di Figulo proposta da Henderson 1998 p. 185: il *furor* di cui parla l'astrologo sarebbe quello del poeta ispirato e i *multi anni* quelli che Lucano impiegherà per comporre la *Pharsalia*.

*arentemque feror Libyen, quo tristis Enyo
 transtulit Emathias acies. Nunc desuper Alpīs
 nubiferae colles atque aeriam Pyrenen
 abripimur. Patriae sedis remeamus in urbis
 inopiaque in medio peraguntur bella senatu.
 Consurgunt patres iterum totumque per orbem
 rursus eo. Nova da mihi cernere litora ponti
 telluremque novam: vidi iam, Phoebe, Philippos'.
 Haec ait et lasso iacuit deserta furore.*

(*Phars.* 1, 674b-695)

Il *furor* della matrona è descritto mediante il paragone mitologico con una baccante, piuttosto frequente nella rappresentazione di donne in preda all'invasamento profetico⁸. Questa anonima figura riferisce i numerosi eventi che si susseguono sotto i suoi occhi come un *flash*; con la sensazione di essere rapita in cielo da Apollo, dall'alto riesce a vedere luoghi destinati a diventare teatro di eventi epocali (cfr. *video* al v. 679): vede il monte Pangeo in Tessaglia e la pianura di Filippi, dove di lì a pochi anni si girerà il *remake* della battaglia di Farsalo (vv. 679-680)⁹, ossia un nuovo scontro fra schiere romane in assenza di un *hostis* nel vero senso del termine. Dall'anno 42, data della battaglia di Filippi, la matrona è condotta dal dio in un'epoca a lei più vicina: la seconda immagine che le si apre davanti agli occhi è la riva del Nilo, dove scorge il cadavere mutilato di Pompeo (v. 685: *deformis truncus*)¹⁰. Dalla terra egiziana è poi trasportata in

⁸ Sulla convergenza fra furore bacchico e furore profetico e sull'utilizzo del vocabolario dionisiaco nella rappresentazione di situazioni di questo tipo rimandiamo a Bociolini Palagi 2007 pp. 184-189 (si veda anche la descrizione dell'invasamento di Femonoe in *Phars.* 5, 169-182, sul quale ci soffermeremo nel prossimo capitolo). Cfr. anche Hershkowitz 1998 p. 36. "The maenad (whether literal or, as is more typically the case, figurative), serves as a central image of female madness in epic, just as she does in tragedy" (si veda ad esempio Verg. *Aen.* 4, 300ss.; Ov. *epist.* 4, 47; Sen. *Med.* 382ss.). L'espressione *Ogygio... plena Lyaeo* (v. 675) parrebbe essere una variazione di *plena deo*, sintagma di probabile origine virgiliana che ebbe diffusione nella rappresentazione di persone vaticinanti (lo stesso Lucano in *Phars.* 9, 564 definisce Catone *deo plenus*, dandogli così la dignità di un oracolo).

⁹ Nella poesia augustea era piuttosto frequente l'accostamento di Farsalo e Filippi, cfr. Verg. *georg.* 1, 489-492: *ergo inter sese paribus concurrere telis / Romanas acies iterum videre Philippi; / nec fuit indignum superis bis sanguine nostro / Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*; Hor. *epod.* 16, 1-2: *altera iam teritur bellis civilibus aetas / suis et ipsa Roma viribus ruit*; Ov. *met.* 15, 824: *Emathique iterum madefient caede Philippi*.

¹⁰ Chiaro qui il riferimento intertestuale all'immagine del cadavere decapitato di Priamo in Verg. *Aen.* 2, 557-558: *iacet ingens litore truncus, / avulsum umeris caput et sine nomine corpus*. Osserva in proposito Narducci 2002 p. 112: "Se in *Aen* 2, 558 il corpo di Priamo, mutilato della testa, era detto *sine nomine*, Lucano rovescia l'argomento, affermando che proprio ed

Libia, dove la guerra proseguirà dopo la catastrofe di Farsalo con la battaglia di Tapso nel 46 (vv. 686-688), e attraverso le Alpi fino ai Pirenei, dove avrà luogo lo scontro di Munda (vv. 689-691). La tappa finale di questo viaggio nel futuro è Roma stessa, dove all'interno del senato avranno luogo empie guerre (v. 691): la matrona si riferisce qui all'assassinio di Cesare. Da questo evento risorgeranno ancora i partiti¹¹ e lei stessa ripercorrerà il mondo (vv. 692-693). La donna infine chiede a Febo di poter vedere una nuova terra, perché ha già visto Filippi (vv. 693-695)¹². Detto questo, il furore la abbandona e lei stramazza esausta, lasciando che si cali il sipario su questa visione profetica che, data anche la sua collocazione in posizione iniziale, potrebbe essere vista come una sorta di prologo della tragedia del *bellum civile*.

Nella visione della donna, ricca dunque di riferimenti geografici, i principali eventi della guerra si susseguono in ordine cronologico e vengono presentati come imminenti (ciò è provato dall'uso del presente, al contrario delle profezie di Arrunte e di Figulo che sono invece al futuro). La descrizione presenta una struttura coerente¹³, dalla quale emerge come la battaglia di Farsalo sia l'evento decisivo nella guerra civile e come essa determini sia la morte di Pompeo che quella di Cesare. Anche l'uccisione di quest'ultimo è presentata come l'atto conclusivo di *inopia bella* e non come un momento di vendetta, come invece è suggerito altrove nel poema¹⁴: questa "neutralità" conferisce alla visione un carattere più imparziale rispetto al responso della Pizia Femonoe, limitato al destino di Appio, e del cadavere resuscitato da Eritto, che fa luce solo su quello del partito pompeiano. Le parole della donna anticipano infatti il destino di entrambi i protagonisti del *bellum civile*.

esclusivamente la mancanza del capo amputato rende possibile identificare in quel tronco informe il cadavere del Grande". Nelle scuole di retorica Pompeo diventò paradigma della precarietà e mutevolezza della fortuna umana, come altri personaggi quali Priamo e Mario. Sull'accostamento Pompeo / Priamo si veda anche Berno 2004.

¹¹ Anche in questo dato si può riconoscere l'idea lucanea della guerra civile fra Cesare e Pompeo come anello di una catena ininterrotta di conflitti, cfr. Casamento 2005 pp. 13-18. Cfr. in proposito anche Ahl 1976 pp. 314-315.

¹² Secondo Getty ad loc. *nova litora ponti* (v. 693) potrebbe essere un'allusione alla guerra contro Sesto Pompeo e alla battaglia di Azio. In realtà si potrebbe trattare di una semplice richiesta da parte della donna di vedere qualcosa di diverso da Filippi, tragico evento che ripropone il dramma di Farsalo, e quindi non vi sarebbe in tal caso nessuna allusione ad un evento storico preciso. Cfr. anche Lebek 1976 p. 175.

¹³ Lebek 1976 p. 175 parla di "tetradische Ringkomposition".

¹⁴ Si confronti ad esempio *Phars.* 5, 207, dove i due Bruti (il padre della repubblica e il cesaricida) sono definiti *ultores*.

Con un'interpretazione molto suggestiva gli antichi scoliasti identificavano la matrona con la *res publica* stessa (*Adn. Lucan.* 1, 676)¹⁵. A nostro parere si può affermare piuttosto che in questa figura femminile il poeta abbia voluto incarnare un preciso periodo storico, ossia gli avvenimenti immediatamente successivi alla battaglia di Farsalo¹⁶: con la sua visione profetica, che fornisce dati tangibili e precisi, il poeta poteva creare un epilogo efficace alle premonizioni ancora vaghe di Arrunte e di Figulo.

La donna appare del tutto passiva, in preda all'invasamento divino (lo provano l'uso ripetuto di *feror* al v. 678 e al v. 683). L'uso del verbo *video*, che testimonia una percezione diretta dei fatti, ci ricorda le parole di Giulia nel sogno a Pompeo (*Phars.* 3, 8ss.) e quelle del soldato riportato in vita dalla maga Eritto (*Phars.* 6, 780-802). La moglie del Magno ha potuto percepire l'imminenza della catastrofe dal continuo affacciarsi del mondo infero, che si sta preparando ad accogliere le vittime; il soldato ha visto nel Tartaro le anime degli eroi della storia romana, tristi all'idea di come si è ridotta la loro città, un tempo grande. La matrona non riferisce nomi di persone (lo stesso *truncus* resta anonimo, ma naturalmente è chiaro che si tratta di Pompeo), ma soltanto di luoghi rappresentativi di avvenimenti che Lucano considera di importanza epocale. Inoltre nel suo caso la visuale è rovesciata: laddove Giulia e il cadavere riferiscono cose viste nell'oltretomba, la matrona ha una prospettiva aerea¹⁷ e viaggia nello spazio e nel tempo¹⁸. Il momento culminante del suo viaggio è Filippi, battaglia decisiva della nuova guerra civile scoppiata dopo la morte di Cesare.

La profezia della matrona – che pure non è una professionista della divinazione – costituisce dunque il momento di massima tensione, il culmine delle scene divinatorie del libro. La sua figura evidenzia come nel poema lucaneo siano le

¹⁵ *Hic non matronam fuisse, sed Romanam rem publicam visam debemus accipere.*

¹⁶ Si veda in proposito Dick 1963.

¹⁷ Secondo Bohnenkamp 1979 p. 175 lo spunto della sensazione di trasporto aereo deriverebbe da Orazio *carmin.* 2, 20, in cui è presente l'immagine del poeta come uccello: egli, *vates* immortale, è sollevato nel cielo dopo una metamorfosi in cigno. In effetti la sensazione di essere trasportato in aria parrebbe essere una novità nelle descrizioni del furore profetico; Cicerone nel *De divinatione* usa invece l'immagine del cavallo spronato dal dio: *Inest igitur in animis praesagatio extrinsecus iniecta atque inclusa divinitus. Ea si exarsit acrius, furor appellatur, cum a corpore animus abstractus divino instinctu concitatur* (Cic. *div.* 66).

¹⁸ Cfr. Gagliardi 1989 p. 124: “Le dimensioni percettive di tutto il fosco brano dei tristi presagi connettono qui i diacronismi narrativi, realizzando il culmine del patetismo ed insieme un connubio traumatico tra presente e futuro. L'immaginario epico vi tocca forse il punto più alto”.

donne a detenere le chiavi della conoscenza del futuro: la conoscenza di Arrunte e di Figulo si rivela insufficiente a svelare presagi così ostili. Al contrario l'anonima matrona compare nel momento di massima tensione emotiva e narrativa in quanto racchiude in sé un preciso periodo storico, proprio come a Femonoe Apollo dispiega la storia nella sua completezza ed Eritto può resuscitare i morti per interrogarli sul futuro. La figura della matrona ha inoltre un'altra funzione: essa anticipa la presenza di altri personaggi femminili all'apertura del libro II, che avranno questa volta il compito di commentare gli eventi¹⁹. Un'ulteriore conferma del fatto che le donne della *Pharsalia* sono ben lontane dall'essere estranee all'azione e ignare della storia.

¹⁹ Si veda in proposito il capitolo XII.

CAPITOLO VII: LA PIZIA FEMONOE

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

Pur non comparando nelle opere storiche principali a causa della sua marginalità, l'episodio delfico della *Pharsalia* (5, 71-236), trova riscontro nelle fonti. Infatti la consultazione dell'oracolo da parte di Appio Claudio Pulcro, console nel 50 a.C., è un fatto storico di cui Valerio Massimo 1, 8, 10 riporta un breve riassunto ricavandolo presumibilmente dalle *Storie* di Tito Livio¹:

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

Da un confronto fra il testo lucaneo e la testimonianza di Valerio Massimo emerge una sostanziale consonanza: Appio Claudio Pulcro, governatore dell'Acaia di parte pompeiana, noto per il suo interesse verso la religione e la divinazione², nel corso della guerra civile cerca di scoprire quale sarà il suo destino. A questo scopo decide di interrogare l'oracolo di Delfi e, sebbene questo sia inattivo da molto tempo, obbliga la Pizia a vaticinare il suo responso. La

¹ L'episodio è riportato anche da Orosio *hist.* 6, 15, 11: *Appius Claudius Censorinus, qui iussu Pompei Graeciam tuebatur, iam abolitam poetici oracoli fidem voluit experiri. Quippe ab eo adacta vates descendere in specum respondisse fertur de bello consulenti: ‘Nihil ad te hoc, Romane, bellum pertinet: Euboeae Coela obtinebis’. Coela autem vocant Euboicum sinum. Ita Appius perplexa sorte incertus discessit.*

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

sacerdotessa è riluttante, perché accogliere in sé Apollo implica necessariamente la morte. Il suo responso è ambiguo e viene da Appio male interpretato. La Pizia dichiara che la guerra non riguarda Appio, che occuperà Cieli d'Eubea; l'uomo, intendendo il responso come un invito a tenersi estraneo al conflitto, si ritira in questa località, dove muore per malattia poco prima della battaglia di Farsalo.

Nella *Pharsalia* l'episodio delfico si inserisce nel complesso sistema di profezie con cui viene svelato progressivamente l'esito nefasto della guerra. Il vaticinio della Pizia – che risponde a una domanda di carattere personale e quindi non riguarda il destino di Roma, bensì solo quello di Appio, personaggio peraltro presentato come vile e meschino³, fa da *pendant* con la scena profetica della Sibilla che precede la catabasi di Enea (Verg. *Aen.* 6, 45-101)⁴. Il debito verso il modello virgiliano viene esplicitato dal poeta tramite un paragone della Pizia con la Sibilla cumana (*Phars.* 5, 183-189). La principale differenza fra le due scene, oltre alla diversa natura della profezia (l'una di portata storica, l'altra di carattere privato e personale), sta proprio nell'atteggiamento della profetessa. Il vaticinio di Femonoe è infatti molto più complesso, violento e problematico rispetto a quello della Sibilla, la quale annuncia spontaneamente ad Enea la presenza di Apollo nel suo corpo⁵ e pronuncia il suo vaticinio. Questo spiega la dilatazione della scena delfica della *Pharsalia* rispetto al modello virgiliano: nel poema lucaneo gli dei esitano a comunicare agli uomini la catastrofe cui andranno incontro⁶, mentre nell'*Eneide* la certezza dell'appoggio divino facilita la comunicazione continua ad Enea della sua missione.

L'episodio delfico della *Pharsalia* presenta una struttura piuttosto complessa, articolata in modo simile a quella della *Erichthosscene*⁷. La nostra analisi sarà

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

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

⁵ Cfr. Hershkowitz 1998 p. 43: "Lucan's description of Phemonoe's possession... expands on the various images in Vergil's account of the Sibyl, but with a violent twist". Nel corso dell'analisi dell'episodio lucaneo indicheremo di volta in volta i necessari riferimenti al precedente di Virgilio.

⁶ Questo la voce del poeta rimprovera ai numi a conclusione dell'episodio delfico in *Phars.* 5, 198-208: tuttavia bisogna dire che il preannuncio al v. 207 dell'uccisione di Cesare da parte di Bruto apre una prospettiva positiva.

⁷ Per un'utile illustrazione del parallelismo strutturale fra i due episodi si vedano Ahl 1969 e Korenjak 1996 p. 19. Cfr. anche Salemme 2002 p. 50-51: "Da Appio / Femonoe a Sesto Pompeo / Eritto lo schema di base è rimasto, almeno nelle linee fondamentali, identico...; se è vero, infatti, che alla svagata Femonoe, che ama passeggiare per i boschi, si sostituisce la notturna e disgustosa Eritto, il desiderio codardo di forzare le sorti di fronte al cataclisma che si profila accomuna, sia

naturalmente focalizzata sulla figura della Pizia Femonoe⁸, che fino ad ora non ha goduto di particolare attenzione nella sua individualità. Infatti, rispetto al racconto di Valerio Massimo, Lucano dà molto spazio alla figura della profetessa, presentata come una fanciulla pura che teme la morte e fa di tutto per evitarla, ma, travolta dagli eventi per mano di Appio, vi va necessariamente incontro.

2. L'oracolo di Apollo

Il libro V si apre con una riunione straordinaria del senato romano in Epiro, convocata dai due consoli uscenti Lentulo Crura e Claudio Marcello, durante la quale viene confermata la *leadership* di Pompeo nel partito repubblicano (vv. 1-70)⁹. Sciolta la seduta, tutti i pompeiani che vi hanno partecipato si apprestano al combattimento tranne Appio Claudio Pulcro che, timoroso dell'esito della guerra, decide di consultare l'oracolo delfico. Sin dal suo ingresso sulla scena il poeta ne evidenzia la viltà: infatti lo isola rispetto agli altri compagni di partito, che si affrettano alle armi, e lo contrappone ad essi per il suo egoismo¹⁰:

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

(*Phars.* 5, 64b-70)

pure in varia misura, Sesto Pompeo ad Appio”.

⁸ Su questo episodio si vedano Ahl 1976 pp. 121-130; Narducci 2002 pp. 137-140.

⁹ Sulla riunione del senato in Epiro si veda Fantham 1999b. Pur svolgendosi al di fuori di Roma, questa seduta è legittima e si contrappone a quella che ha luogo nell'Urbe dopo l'ingresso di Cesare (*Phars.* 3, 103-107). In quell'occasione il condottiero rappresenta l'unica autorità e i *patres* sono pronti a ratificare ogni sua decisione. La guerra civile ha dunque prodotto una lacerazione anche istituzionale: per la prima volta Roma ha un senato 'pompeiano', legittimo, e uno 'cesariano', schiavo di Cesare. Cfr. le fiere parole con cui Lentulo proclama la legittimità della seduta epirota: ... *vestrae faciem cognoscite turbae / cunctaque iussuri primum hoc decernite, patres, / quod regnis populisque liquet, nos esse senatum* (*Phars.* 5, 20-22).

¹⁰ Secondo Narducci 2002 p. 138 Lucano adotta, rovesciandola, la tecnica virgiliana di isolare Enea dal resto del gruppo per far risaltare meglio la sua virtù eroica.

Il poeta inserisce a questo punto una digressione sul sito di Delfi e sulle origini dell'oracolo (vv. 71-120). Sul Parnaso, unico monte che emerse durante il grande diluvio¹¹, Apollo uccise un tempo il serpente Pitone; poiché in quel luogo vide spirare dalle spaccature della terra una presenza divina, decise di nascondersi in quegli antri e divenne un oracolo (vv. 71-85). Nei versi successivi il poeta si interroga sulla natura della divinità che risiede nel sito delfico: quale dio accetta di risiedere nelle grotte di Delfi, pronto a comunicare agli uomini il futuro? Forse è lo stesso Giove, la cui presenza permea quella terra e spira dagli antri (vv. 88-96)¹². Questa divinità al momento del vaticinio si raccoglie nel petto della Pizia, ne percuote e ne fa risuonare l'anima affinché lei possa pronunciare la profezia: *Hoc ubi virgineo conceptum est pectore numen, / humanam feriens animam sonat oraque vatis / solvit, ceu Siculus flammis urgentibus Aetnam / undat apex, Campana fremens ceu saxa vaporat / conditus Inarimes aeterna mole Typhoeus* (vv. 97-101). Questo processo è paragonato all'Etna, che ribolle al suo interno per effetto della pressione delle fiamme, e ai fenomeni vulcanici di Ischia¹³. Accostando il momento dell'invasamento a due processi naturali molto violenti, tale similitudine rende l'idea della forza travolgente che il dio esercita sul corpo della profetessa e che è in grado di condurre quest'ultima alla morte.

A detta di Lucano l'oracolo, che in molte occasioni ha aiutato popolazioni ad affrontare guerre, carestie e pestilenze (vv. 102-111)¹⁴, all'epoca della guerra civile era chiuso e inattivo per volere dei re, timorosi di conoscere il futuro (vv.

¹¹ Lucano allude al grande diluvio universale, durante il quale l'arca di Deucalione approdò sulla vetta del Parnaso, l'unica che emergeva dalle acque. Nella filosofia stoica il κατακλιςμός è posto in relazione con la conflagrazione cosmica (ἐκπύρωσις), dal momento che i due fenomeni chiudono ogni ciclo della vita del mondo. Una suggestiva descrizione del *fatalis dies diluvii* è in Sen. *nat.* 3, 29, dove il filosofo discute l'analogo passo ovidiano (*met.* 1, 316ss.).

¹² Secondo la tradizione greca la Pizia vaticinava attraverso una comunicazione estatica con Apollo; ma attorno al I sec. a.C. si diffuse la convinzione che la sacerdotessa inalasse misteriosi vapori provenienti da un orifizio situato sotto il tripode e che fossero proprio questi ad ispirarla. Secondo Dick 1965 pp. 460-466 Lucano stoicizza questa seconda concezione, ipotizzando che la Pizia inali la divinità che permea ogni cosa, di cui Apollo è parte. Dell'originalità di tale interpretazione pare consapevole il poeta stesso, che la presenta dubitativamente (cfr. *forsan* al v. 43).

¹³ Ricordiamo qui che Tifeo era uno dei giganti sconfitti da Giove, dal quale fu sepolto sotto il Monte Epomeo: da qui egli fa avvertire ancora la sua presenza originando fenomeni vulcanici a Ischia.

¹⁴ *Hoc tamen expositum cunctis nullique negatum / numen ab humani solum se labe furoris / vindicat. Haud illic tacito mala vota susurro / concipiunt: nam fixa canens mutandaque nulli / mortalis optare vetat iustisque benignus / saepe dedit sedem totas mutantibus urbes, / ut Tyriis; dedit ille minas impellere belli, / ut Salaminicum meminit mare; sustulit iras / telluris sterilis monstrato fine; resolvit / aera tabificum.*

111b-114a: *non ullo saecula dono / nostra carent maiore deum, quam Delphica sedes / quod siluit, postquam reges timuere futura / et superos vetuere loqui*¹⁵; le profetesse non erano certo dispiaciute dell'inattività del tempio, dal momento che all'invasamento divino seguiva la morte¹⁶:

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

(*Phars.* 5, 114b-120)

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

3. La violazione del silenzio dell'oracolo

La pace del sito delfico viene sconvolta dalla richiesta di Appio, più che mai deciso a indagare il suo destino. Forte della sua autorità politica, egli cerca di violare il silenzio del dio Apollo: *Sic tempore longo / inmotos tripodas vastaeque silentia rupis / Appius Hesperii scrutator ad ultima fati / sollicitat* (*Phars.* 5, 120b-123). La giovane sacerdotessa Femonoe viene obbligata perciò dal custode del luogo sacro ad entrare nel tempio. L'arrivo del Romano spezza l'equilibrio e la quiete di quella sede, dove la giovane vagava senza preoccupazioni nei boschi circostanti, lieta come tutte le profetesse dell'inattività dell'oracolo:

¹⁵ Su questa presunta chiusura dell'oracolo delfico si è molto discusso. Secondo Strabone gli oracoli di Delfi, Dodona e Ammone non erano più attivi già all'epoca di Augusto, perché i Romani avevano a disposizione i libri sibillini. Utile sul tema il *De defectu oraculorum* di Plutarco, che propone più motivazioni della chiusura dell'oracolo. Secondo Bayet 1946 è più probabile che la sua attività fosse alquanto ridotta piuttosto che cessata.

¹⁶ Su questa conseguenza della divinazione, che appare poco verosimile, si veda Bayet 1946: lo studioso ipotizza che Lucano sia stato influenzato dalla vicenda di una Pizia che, costretta a vaticinare da alcune persone che si erano recate a Delfi, morì pochi giorni dopo a causa dell'invasamento. Questo fatto è raccontato da Plutarco nel *De defectu oraculorum*, 51 (= *Mor.* 438 A-B).

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

(*Phars.* 5, 123b-127)

La prima immagine che il lettore ha di Femonoe – che secondo la tradizione era il nome della prima Pizia¹⁷ – è quella di una creatura felice, che vive appartata dai grandi eventi della storia, a stretto contatto con la natura: vaga solitaria fra i boschi e le sorgenti Castalie, quando tutto d’un tratto la sua pace viene turbata. Da uno stato di innocente felicità la giovane è coattivamente proiettata nella storia e ha paura che questo abbia per lei conseguenze irreparabili (cfr. v. 124: *pavidamque... vatem*); pertanto la sua reazione è respingere per quanto è possibile la richiesta di Appio:

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

(*Phars.* 5, 128-140)

Femonoe cerca con l’inganno di far desistere Appio dal suo intento, definendo il suo desiderio di conoscere il futuro come una stolta speranza di verità (v. 128:

¹⁷ Cfr. Strab. 9, 3, 5. È a nostro parere significativo che Lucano abbia assegnato il nome della prima Pizia a colei che potrebbe rivelare la fine di tutto.

spes improba... veri)¹⁸. Dopo di che, con un articolato discorso, dichiara che l'oracolo è inattivo da anni e fornisce più possibili spiegazioni circa questo silenzio. Ma il Romano non cade nel tranello della giovane sacerdotessa, la cui palese paura è la prova del fatto che mente. Da una parte quindi Femonoe non è capace di fingere bene, dall'altra Appio, esperto di divinazione e di arte augurale, non si lascia ingannare:

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

(*Phars.* 5, 141-157a)

Scoperto l'inganno, a Femonoe viene cinto il capo con la benda e l'alloro¹⁹, ornamenti richiesti dal rito; tuttavia fino all'ultimo oppone resistenza, arrivando perfino a simulare l'invasamento del dio e a pronunciare un finto vaticinio (vv. 48-49: *atque deum simulans sub pectore ficta quieto / verba refert*). La sua simulazione appare però priva dei sintomi tipici di questo (come il mormorio della voce e il rizzarsi dei capelli) e perciò non ha il successo desiderato. L'immobilità

¹⁸ Si noti qui il rovesciamento della situazione rispetto al modello virgiliano: nell'*Eneide* è la Sibilla ad annunciare spontaneamente che il dio è presente in lei e che è giunto il momento di chiedergli lumi sul destino: *ventum erat ad limen, cum virgo 'poscere fata / tempus' ait; 'deus ecce deus!'* (Verg. *Aen.* 6, 45-46).

¹⁹ L'importanza dell'alloro nel rito del vaticinio aveva origine dal fatto che i primi oracoli scaturivano da questa pianta, che naturalmente era anche l'albero sacro ad Apollo. Essa veniva usata dalla Pizia anche come combustibile per il fuoco sacro e per alcuni tipi di suffumigazione (cfr. Parke-Wormell 1956 p. 26).

della soglia del tempio e del bosco provano ancora una volta la malafede della profetessa. Ciò causa l'immediata reazione di Appio, che arriva a minacciare la giovane di una punizione²⁰. Solo allora Femonoe corre fino ai tripodi e, cosa che non avveniva da lungo tempo, accoglie nel suo petto il dio Apollo:

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

(*Phars.* 5, 157b-169a)

L'invasamento della giovane, impaurita per la morte cui certamente andrà incontro, è descritto con i sintomi propri del furore bacchico (cfr. *bacchatur* al v. 169)²¹: fuori di sé per la presenza divina, Femonoe corre nel tempio scuotendo via dal capo la benda e l'alloro e facendo cadere i tripodi che si trovano lungo il suo

²⁰ Si noti quale peso Appio dia alla sua richiesta, che a sua detta riguarda avvenimenti in grado di sconvolgere il mondo (vv. 160-161: ... *deque orbis trepidi tanto consulta tumultu*); in realtà il lettore sa che l'uomo è mosso solo dalla paura di essere travolto dalla guerra civile.

²¹ Chiaro qui il rapporto intertestuale con il modello virgiliano, dove pure è presente l'elemento bacchico: *At Phoebi nondum patiens inmanis in antro / bacchatur vates, magnum si pectore possit / excussisse deum* (Verg. *Aen.* 6, 77-79). Si noti la sovrapposizione dell'invasamento dionisiaco e di quello apollineo, dovuta al fatto che nei rituali orgiastici si potevano verificare casi di trance divinatoria. Si creò così una sorta di concorrenza fra Dioniso / Bacco e Febo / Apollo. L'apporto bacchico in particolare conferisce al momento divinatorio una connotazione irrazionale, violenta e animalesca (sul tema molto utile Bocciolini Palagi 2007 pp. 167-194, che commenta così il passo lucaneo: "Il delirio profetico che nella liturgia dionisiaca rappresenta una manifestazione secondaria e accessoria è assunto a paradigma e proprio il vocabolario dionisiaco offre la terminologia adeguata per descrivere l'esternazione di un tipo di furore che comunque rimane distinto da quello bacchico", p. 186). Il poeta stesso del resto aveva poco prima confermato la presenza sul monte Parnaso sia di Apollo che di Dioniso: *mons Phoebos Bromioque sacer, cui numine mixto / Delphica Thebanae referunt trieterica Bacchae* (*Phars.* 5, 73-74). Si ricordi infine la descrizione della matrona invasata da Apollo in *Phars.* 1, 673-695, anch'essa paragonata a una menade (si veda il capitolo precedente).

cammino. Con i suoi movimenti inconsulti la giovane devasta il tempio, travolgendo tutto ciò che la circonda:

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

(*Phars.* 5, 169b-174)

Il dio però non si accontenta di questi effetti, perché nel contempo impedisce a Femonoe di rivelare tutto ciò che vede: *Nec verbere solo / uteris et stimulis flammisque in viscera mergis:/ accipit et frenos nec tantum prodere vati / quantum scire licet* (vv. 174-177). Nel corpo e nella mente della donna ha luogo una lotta violenta per il possesso di sé stessa, che si conclude con la vittoria divina²². Grazie alla presenza di Apollo, nel petto della profetessa si racchiude la successione completa degli eventi umani, che lottano per uscire allo scoperto tramite la sua voce. Tutta la storia è dunque concentrata in Femonoe:

*Venit aetas omnis in unam
congeriem miserumque premunt tot saecula pectus:
tanta patet rerum series atque omne futurum
ninitur in lucem vocemque potentia fata
luctantur: non prima dies, non ultima mundi,
non modus Oceani, numerus non derat harenae.
Talis in Euboico vates Cumana recessu
indignata suum multis servire furorem
gentibus ex tanta fatorum strage superba
excerpsit Romana manu: sic plena laborat
Phemonoe Phoebo, dum te, consultor operti
Castalia tellure dei, vix invenit, Appi,
inter fata diu quaerens tam magna latentem.*

(*Phars.* 5, 177b-189)

²² Secondo Herskowitz 1998 p. 44 l'attacco di Apollo ai *viscera* della giovane simboleggerebbe la guerra civile stessa: "... an unbalanced civil war in which Apollo and Phemonoe struggle for the possession of her self, with her body as the battleground, and self-destruction the only outcome, whoever the victor".

Nella visione profetica di Femonoe non manca nessun avvenimento²³ e nessuna dimensione temporale e per questo motivo le è difficile estrapolare il destino di Appio, così insignificante rispetto a quello del mondo: allo stesso modo la Sibilla di Cuma dalla storia del mondo era riuscita a ricavare e a comunicare ad Enea il destino di Roma²⁴. Ma è giunto per Femonoe, che urla e schiuma, il momento di vaticinare:

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

(*Phars.* 5, 190-197)

Con la bocca schiumante di bava, fra gemiti e mormorii²⁵, in un'immagine marcatamente animalesca²⁶, Femonoe emette con suoni violenti il suo ambiguo

²³ Si noti qui la bella metafora di argomento naturalistico: la serie degli eventi umani, delimitata dal primo e dall'ultimo giorno del mondo, è assimilata all'immensità dell'Oceano e al numero dei granelli di sabbia.

²⁴ La Sibilla è richiamata anche in *Phars.* 1, 564-565 nel contesto dei presagi funesti della guerra: *diraque per populum Cumanae carmina vatis / volgantur.*

²⁵ Cfr. l'invasamento della Sibilla nell'*Eneide*: ... / *ante fores subito non voltus, non color unus, / non comptae mansere comae; sed pectus anhelum, et rabie fera corda tument, maiorque videri / nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam propiore dei* (Verg. *Aen.* 6, 47-51). Medesimi sintomi ha Cassandra nell'*Agamennone* senecano: *silet repente Phoebas et pallor genas / creberque totum possidet corpus tremor; / stetero vittae, mollis horrescit coma, / anhela corda murmure incluso fremunt, / incerta nutant lumina et versi retro / torquentur oculi, rursus immoti rigent. / nunc levat in auras altior solito caput / graditurque celsa, nunc reluctantis parat / reserare fauces, verba nunc clauso male / custodit ore maenas impatiens dei* (vv. 709-719). Si veda anche la descrizione euripidea della follia bacchica di Agave: ἡ δ'ἀφρόν ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἐλίσσοις', οὐ φρονοῦσ' ἄ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν (Eur. *Bacch.* 1122-1124).

²⁶ Cfr. vv. 174-175: *nec verbere solo / uteris et stimulis flammisque in viscera mergis*; v. 192: *ululatus*; v. 193: *domita iam virgine*. La metafora equina era del resto frequente nelle descrizioni di invasamenti divini; si ricordi ad esempio il furore di Cassandra nell'*Agamennone* di Seneca (vv. 709ss.) e quello della Sibilla virgiliana: ... *Cymaea Sibilla / horrendas canit ambages antroque remugit, / obscuris vera involvens: ea frena furenti / concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo* (Verg. *Aen.* 6, 98-101). Si veda inoltre la spiegazione di Servio ad *Aen.* 6, 80: *Sibyllam quasi equum, Apollinem quasi equitem inducit et in ea permanet translatione.*

risponso (cfr. *ululatus* al v. 192, che dà un carattere ferino alla profetessa). Al governatore dell’Acaia è comunicato che sfuggirà ai pericoli e alle insidie del conflitto civile e che troverà la pace in una valle dell’Eubea. Si tratta di una tipica *ambages* delfica, che l’uomo interpreta erroneamente in un senso a lui favorevole: la tranquillità in un luogo appartato dell’Eubea prospettatagli dalla giovane non è altro che la morte. La fine del momento mantico non è graduale, bensì improvviso e violento. A Femonoe infatti il dio impedisce di dire altro, soffocandole le parole in gola (v. 197: *cetera suppressit faucesque obstruxit Apollo*)²⁷. A questo punto la voce narrante del poeta interviene con un’intensa apostrofe ai tripodi di Febo e al dio stesso, accusato di non avere il coraggio di comunicare agli uomini la rovina che si sta per abbattere sul mondo:

*Custodes tripodes fatorum arcanaque mundi
tuque, potens veri, Paeon, nullumque futuri
a superis celate diem, suprema ruentis
imperii caesosque duces et funera regum
et tot in Hesperio conlapsas sanguine gentis
cura perire times? An nondum numina tantum
decrevere nefas et adhuc dubitantibus astris
Pompei damnare caput tot fata tenentur,
vindicis an gladii facinus poenasque furorum
regnaque ad ultores iterum redeuntia Brutos,
ut peragat Fortuna, taces?*

(*Phars.* 5, 198-203a)

Questi versi, scanditi dall’uso del “lessico della rovina” (vv. 200-201: *ruentis / imperii*; v. 201: *caesosque duces et funera regum*), anticipano con un’immagine di distruzione e annientamento la tragedia di Farsalo, la morte di Pompeo e di Cesare, la rovina dei re alleati e quella dei vari popoli coinvolti nel conflitto. La voce narrante del poeta va quindi a rimpiazzare la funzione dell’oracolo delfico, che esita a rivelare il destino di Roma. I delitti e le stragi troveranno però un epilogo e un riscatto nella spada vendicatrice di Bruto, che – come il suo illustre antenato che vendicò l’oltraggio di Lucio Tarquinio a Lucrezia – permetterà alla

²⁷ Al contrario nell’*Eneide* ben più tranquilla è la fine della fase divinatoria della Sibilla: *dixit pressoque obmutuit ore* (Verg. *Aen.* 6, 155b).

Fortuna di proseguire il suo corso e quindi aprirà una nuova prospettiva²⁸. La voce narrante, che conferisce all'episodio delfico una portata cosmica pur essendo questo originato da una consultazione "privata", realizza così l'insufficienza e i limiti della divinazione delfica, che profetizza in modo ambiguo la sola fine di Appio, del tutto insignificante e privo di valore rispetto agli altri eventi²⁹. Il silenzio dell'oracolo, la sua incapacità di svelare il futuro non testimoniano soltanto l'inutilità dei metodi tradizionali di divinazione, bensì costituiscono la prova della drammaticità degli avvenimenti destinati a travolgere Roma e il mondo³⁰.

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

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

(*Phars.* 5, 208b-224a)

²⁸ Lucano menziona insieme Lucio Giunio Bruto, che nel 509 a.C. cacciò Tarquinio il Superbo, e Marco Giunio Bruto il cesaricida anche in *Phars.* 7, 440-441: *de Brutis, Fortuna, queror: quid tempora legum / egimus aut annos a consule nomen habentis?*

²⁹ La profezia dell'oracolo si contrappone sotto questo punto di vista alla visione spontanea della matrona del libro I, che invece in mezzo a tanti funesti eventi aveva intravisto, oltre alla morte di Pompeo e di Cesare, anche la nuova guerra civile che ad essa sarebbe seguita (*Phars.* 1, 694: ... *vidi iam, Phoebe, Philippos*).

³⁰ Sul ruolo degli dei e della divinazione nella *Pharsalia* rimandiamo a Feeney 1991 pp. 270-301.

La presenza di Apollo nel petto della profetessa produce una tempesta spirituale che sembra quasi anticipare la tempesta che poco dopo Cesare affronterà con Amiclate: e infatti il poeta per descrivere lo stato d'animo di Femonoe usa una similitudine marina (vv. 217-218: ... *ut tumidus boreae post flamina pontus / rauca gemit, sic muta levant suspiria vatem*)³¹. Il dio fa tornare Femonoe alla luce di tutti i giorni³², ma prima di ridarle la lucidità le fa dimenticare tutto ciò che ha visto: la verità si allontana da lei, che stramazza al suolo³³.

L'episodio si conclude con alcune considerazioni sull'inutilità della divinazione e sulla *spes inproba veri* che ha spinto Appio a consultare l'oracolo³⁴. Il Romano, fuorviato dall'ambiguità del vaticinio, è convinto che conquisterà Calcide in Eubea e che rimarrà immune dalle disgrazie della guerra:

*Nec te vicinia leti
territat ambiguis frustratum sortibus, Appi,
iure sed incerto mundi subsidere regnum
Chalcidos Euboicae vana spe rapte parabas.
Heu demens, nullum belli sentire fragorem,
tot mundi caruisse malis, praestare deorum
excepta quis Morte potest? Secreta tenebis
litoris Euboici, memorando condite busto,
qua maris angustat fauces saxosa Carystos
et, tumidis infesta colit quae numina, Rhamnus,
artatus rapido fervet qua gurgite pontus
Euripusque trahit, cursum mutantibus undis,*

³¹ Su questo tipo di similitudini nella *Pharsalia* si veda Aymard 1951 pp. 91-94.

³² Il pur breve ritorno di Femonoe alla razionalità, descritto con l'immagine della luce (vv. 219-220: *a luce sacra, ... refertur / ad volgare iubar*) ricorda il passo delle *Baccanti* euripidee in cui Agave, dopo la follia e lo *σπαρραγμός* di Penteo, ritorna in sé: quando Cadmo la invita a guardare il cielo e a dire se le sembra mutato qualcosa, Agave risponde che ora sembra più chiaro: *λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος* (Eur. *Bacch.* 1267).

³³ Si confronti la conclusione della visione profetica della matrona invasata da Apollo nel libro I: *Haec ait et lasso iacuit deserta furore* (*Phars.* 1, 695).

³⁴ La consultazione dell'oracolo delfico da parte di Appio si contrappone alla scena del libro IX in cui Catone, giunto nell'oasi di Siwah, si rifiuta di interrogare l'oracolo di Giove Ammone sulla base del fatto che il saggio non ha bisogno della divinazione in quanto l'unica certezza gli è data dalla morte (*Phars.* 9, 544-586). Entrambi gli episodi presentano una sezione iniziale che descrive il luogo sacro, la sua importanza e i poteri ad esso associati; ma se Appio consulta di proposito l'oracolo delfico, Catone vi capita casualmente dopo la tempesta di sabbia nel deserto libico. Inoltre è chiara la contrapposizione fra la viltà del governatore della Grecia e Catone, che rifiuta i metodi di conoscenza del futuro: *sortilegis egeant dubii semperque futuris / casibus ancipites: me non oracula certum, / sed mors certa facit. Pavidio fortique cadendum est: / hoc satis est dixisse Iovem* (*Phars.* 9, 581-584). Nel passo in questione Catone stesso è assimilato a un oracolo: *Ille deo plenus, tacita quem mente gerebat, / effudit dignas adytis e pectore voces* (vv. 564-565). Per un'analisi completa dell'episodio rimandiamo ad Ahl 1976 pp. 262-268 e Narducci 2002 pp. 409-411.

Chalcidicas puppes ad iniquam classibus Aulin

(*Phars.* 5, 224-236)

Da questi versi emerge con chiarezza la condanna dell'atteggiamento egoista di Appio, preso dalla vana speranza di conoscere il futuro (cfr. v. 227: *vana spe*; v. 228: *demens*) sotto questo aspetto la scena delfica si contrappone all'episodio del libro IX in cui Catone, giunto presso il tempio di Giove Ammone nell'oasi di Siwah, si rifiuta di consultarne l'oracolo, convinto dell'inutilità della divinazione: unica certezza del saggio è infatti la morte: *sortilegis egeant dubii semperque futuris / casibus ancipites: me non oracula certum, / sed mors certa facit. Pavidio fortique cadendum est: / hoc satis est dixisse Iovem* (*Phars.* 9, 581-584). Nel passo in questione Catone stesso è assimilato a un oracolo: *Ille deo plenus, tacita quem mente gerebat, / effudit dignas adytis e pectore voces* (vv. 564-565)³⁵.

L'immagine posta a suggello dell'episodio delfico è quella del mare vorticoso nei pressi dell'Eubea, dove i flutti spingono le navi presso Aulide, il porto dal quale la flotta di Agamennone partì verso Troia. Come osserva F. Ahl³⁶, bisogna dare il giusto peso alla valenza simbolica di questo luogo: proprio in questo momento Cesare sta facendo rotta verso l'Italia, con una spedizione dagli esiti altrettanto disastrosi.

4. Femonoe e Amiclate, Appio e Cesare. Il coinvolgimento nella storia

Come è stato già rilevato dagli studiosi, l'episodio delfico della *Pharsalia* non incide sull'azione e appare piuttosto isolato, pur essendo comunque inserito nel sistema di profezie che anticipano la catastrofe di Farsalo. Il vaticinio di Femonoe, ambiguo come tutti i responsi delfici, è limitato al destino personale di Appio e viene da quest'ultimo frainteso. Sia la giovane Pizia che il Romano non lasciano traccia di sé nel resto del poema e rimangono figure piuttosto sfuggenti, anche se sono delineati con tratti abbastanza definiti. Appio, personaggio realmente

³⁵ Per un'analisi completa dell'episodio rimandiamo ad Ahl 1976 pp. 262-268 e Narducci 2002 pp. 409-411.

³⁶ Ahl 1976 p. 130.

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

Tuttavia l'episodio delfico è solo in apparenza slegato dalla narrazione: infatti esso presenta una certa affinità con un altro episodio del libro V. Abbiamo visto che Lucano paragona l'invasamento di Femonoe a una tempesta (vv. 216-218: ... *sed pallor inest nec fessa quiescunt / corda, sed, ut tumidus boreae post flamina pontus / rauca gemit, sic muta levant suspiria vatem*) e che l'immagine conclusiva dell'episodio è ancora una volta il mare che bagna l'Eubea con i suoi flutti vorticosi (vv. 230-236)³⁷. Il mare è pure lo sfondo del celebre episodio di Cesare e Amiclate (*Phars.* 5, 504-667)³⁸, che in un certo senso viene anticipato dalla scena delfica.

Una delle caratteristiche più vistose della tecnica narrativa lucanea è la partizione della narrazione in più episodi³⁹, i cui protagonisti – spesso personaggi minori –

³⁷ Ricordiamo inoltre il riferimento al diluvio universale in *Phars.* 5, 75-78.

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

tendono ad assumere una caratterizzazione esemplare⁴⁰. Lucano ha la tendenza ad accostare episodi che fanno agire sulla scena figure molto differenti l'una dall'altra, creando così una serie di polarizzazioni fra i personaggi⁴¹. La coppia Appio – Femonoe si contrappone a nostro parere a quella Cesare – Amiclate. Come Appio, anche Cesare si isola dal resto dell'esercito, scegliendo la Fortuna come unica compagna, emditando un'impresa fuori dal normale (vv. 508-510: *Caesar sollecito per vasta silentia gressu / vix famulis audenda parat cunctisque relictis / sola placet Fortuna comes*)⁴². Come Femonoe, anche Amiclate è un essere puro, che vive a stretto contatto con la natura pago del poco che possiede (cfr. v. 539: *pauper Amyclas*), senza preoccupazioni per la guerra (infatti il poeta lo definisce al v. 526 *securus belli*)⁴³. La pace della sua modesta capanna⁴⁴, priva di porte in quanto nessuno avrebbe l'interesse di entrarvi per rubare alcunché, viene turbata nientemeno che da Cesare, il quale lo trascina nell'azzardata impresa di attraversare l'Adriatico in tempesta, nella consapevolezza che la Fortuna sarà comunque dalla sua parte: *quid tanta strage paretur, / ignoras: quaerit pelagi caelique tumultu / quod praestet Fortuna mihi* (*Phars.* 5, 591-592).

All'audace richiesta di Cesare, che domina l'episodio con tutta la sua grandezza, Amiclate oppone delle motivazioni scientifico – meteorologiche: vari segni della natura fanno pensare che una tempesta è prossima e sconsigliano un'impresa così ardita (vv. 540-556). Le parole del giovane, che ricordano per contrasto le false motivazioni di Femonoe sull'inattività dell'oracolo, sono sincere e dettate da una

³⁹ Walde 2005 p. XVI osserva che, nonostante la strutturazione a episodi, che ha favorito nei secoli una lettura selettiva della *Pharsalia*, il poema lucaneo è caratterizzato da una propria coerenza: “In Wirklichkeit zeichnet sich das Epos durch eine hohe strukturelle Kohärenz aus, die allerdings eher auf der Ebene der Metaphorik und Wortfelder zu finden ist”.

⁴⁰ Cfr. Esposito 1999 p. 37.

⁴¹ Si pensi per esempio all'opposizione fra le coppie Marzia-Catone e Cleopatra-Cesare, Appio-Femonoe e Sesto-Eritto.

⁴² La statura eroica di Cesare emerge già all'inizio dell'episodio con l'atmosfera del notturno. *solverat armorum fessas nox languida curas, / parva quies miseris, in quorum pectora somno dat vires fortuna minor* (*Phars.* 5, 504-506).

⁴³ Cfr. Salemme 2002 pp. 47-49: “In certo senso Femonoe ricorda Amicla: come lui, è creatura che ama la vita umbratile; vive come in un mondo appartato, ove non giunge l'eco dei travagli umani; è inoltre atterrita di dover accogliere il dio, che con la sua possanza è in grado, penetrando in lei, di procurarle la morte... Femonoe vive, vuole vivere ignara di tutto”. Ricordiamo qui i bei versi che Dante dedicò ad Amiclate nella *Commedia* allo scopo di esaltare il valore morale della povertà in contrapposizione al potere economico e politico: *né valse udir che la trovò sicura / con Amiclate, al suon de la sua voce, / colui ch'a tutto 'l mondo fé paura* (*Pd* 11, 67-69).

⁴⁴ *Phars.* 5, 515-518: *Rectorem dominumque ratis secreta tenebat / haud procul inde domus non ullo robore fulva, / sed sterili iunco cannaque intexta palustri / et latus inversa nudum munita phaseo.*

profonda conoscenza della natura. Ma se la Pizia prova terrore all'idea di entrare in contatto col dio (si noti a tale proposito la straordinaria concentrazione nell'episodio di *verba timendi*)⁴⁵, Amiclate si dichiara pronto nonostante tutto ad accompagnare Cesare, quasi “conquistato” dalle sue parole, ed eventualmente a diventare vittima delle forze della natura, se necessario:

*Sed, si magnarum poscunt discrimina rerum,
haud dubitem praebere manus: vel litora tangam
iussa vel hoc potius pelagus flatusque negabunt.*

(*Phars.* 5, 557-559)

A nostro parere la contrapposizione fra la coppia Appio – Femonoe e quella Cesare – Amiclate non fa altro che esaltare per contrasto la statura titanica di Cesare e, più in generale, presentare come vincente l'atteggiamento di chi non si sottrae alle sollecitazioni della storia⁴⁶. La prima coppia rappresenta la paura e l'interesse personale: sia Appio che la Pizia hanno come scopo quello di salvare la pelle e di rimanere il più possibile lontani l'uno dalla guerra civile, l'altra dalla tempesta spirituale dell'invasamento⁴⁷. Al contrario, Cesare e Amiclate affrontano senza paura la tempesta, che avrà un esito inaspettatamente favorevole⁴⁸. Il condottiero, che sarebbe stato pronto anche a morire, in quanto pago dei successi militari e politici conseguiti (vv. 664-671), viene infatti trasportato dai flutti sulla spiaggia, sano e salvo:

*Haec fatum decumus, dictu mirabile, fluctus
invalida cum puppe levat nec rursus ab alto
aggere deiecit pelagi, sed pertulit unda*

⁴⁵ Cfr. v. 124: *pavidamque... vatem*; v. 128: *limine terrifico metuens consistere Phoebas*; vv. 145-146: *haerentem dubiamque premens in templa sacerdos / inpulit*; v. 146: *illa pavens*; v. 161: *conterrita virgo*.

⁴⁶ Anche Ahl 1976 p. 129 rileva la contrapposizione Appio / Cesare: “The key to the future lies in the juxtaposition of Caesar’s fearlessness to Appius’ cowardice”.

⁴⁷ Sul valore simbolico della tempesta si veda Morford 1967 p. 37: “The storm is symbolic of Caesar’s own tempestuous spirit, of Fortune’s fluctuations, of the upheaval in the Roman world; through it all, Caesar is master”.

⁴⁸ Si vedano le parole con cui Cesare dichiara di essere pronto ad affrontare la morte: *Si gloria leti / est pelago donata mei bellisque negamur, / intrepidus, quamcumque datis mihi, numina, mortem / accipiam. Licet ingentes abruperit actus / festinata dies fatis, sat magna peregi* (*Phars.* 5, 656-660).

*scruposisque angusta vacant ubi litura saxis,
inposuit terrae. Pariter tot regna, tot urbis
fortunamque suam tacta tellure recepit.*

(*Phars.* 5, 672-677)

Cesare aveva dichiarato per di più che, in caso di morte, avrebbe preferito che il suo corpo rimanesse insepolto in balia dei flutti del mare, in modo da essere ancora temuto e atteso in terra⁴⁹:

*‘Mihi funere nullo
est opus, o superi: lacerum retinete cadaver
fluctibus in mediis, desint mihi busta rogasque,
dum metuar semper terraque exspecter ab omni’.*

(*Phars.* 5, 668b-671)

Assai evidente dunque il contrasto con l’atteggiamento egoistico di Appio, stoltamente contento del responso della Pizia che gli prospetta una vita tranquilla nell’Eubea. Non a caso Appio morirà proprio in questa regione, senza essere riuscito a guadagnarsi un posto nella storia. Femonoe e Amiclate diventano rispettivamente per Appio e Cesare strumenti per accedere al sapere divino e per sfidare la natura. La polarità coraggio – codardia emerge successivamente nel libro VI, che costituisce una diade coerente con il precedente, tramite la contrapposizione fra la *virtus* malata di Sceva e l’infima statura morale del vile Sesto Pompeo. Questa a parere nostro è una delle possibili chiavi di lettura dei due episodi mantici della *Pharsalia*. L’atteggiamento vincente si rivela essere quello di Cesare, di Sceva, di Amiclate: allo sconvolgimento naturale, storico e cosmico della guerra civile non è possibile sottrarsi. Solo affrontandolo ci si potrà guadagnare una nicchia nella storia. Del resto lo stesso Catone durante il colloquio con Bruto si era pronunciato a favore dell’*engagement* del saggio nel *bellum civile*, rifiutando così l’ortodossa ὀρθότητα stoica: *quo fata trahunt, virtus secura sequetur* (*Phars.* 2, 286).

⁴⁹ Ricordiamo che solo grazie alla pietà di Cordo il *truncus* di Pompeo non ebbe questo destino (*Phars.* 8, 712-822).

CAPITOLO VIII: *EFFERA ERICTHO*

Fra i personaggi femminili della *Pharsalia* Eritto è certo quello che ha suscitato e continua a suscitare tutt'ora il maggiore interesse da parte della critica, come provano alcune recentissime pubblicazioni¹. La bibliografia relativa alla straordinaria strega protagonista della scena di necromanzia del libro VI, che costituisce un *unicum* nella letteratura antica, è molto ampia. In questo capitolo faremo per prima cosa una panoramica critico-bibliografica, nell'ambito della quale cercheremo di tracciare l'evoluzione dei giudizi critici sulla strega lucanea segnalando i lavori più significativi. Infine proveremo a trarre ciò che di più utile e costruttivo è emerso da queste numerose indagini.

Ciò che colpisce in prima istanza della figura di Eritto è la sua particolarità e il suo isolamento rispetto al sistema dei personaggi del poema. Creazione originale di Lucano, la strega è generalmente classificata fra i personaggi minori; tuttavia l'ampio spazio dedicato al rito di necromanzia² non permette di liquidarla in modo assoluto come tale³.

1. Una panoramica bibliografica

Molto significativa è la collocazione dell'episodio negromantico della *Pharsalia* nel libro VI: essa ha fatto supporre che Lucano volesse imitare la struttura dell'*Eneide* virgiliana, creando una scena parallela alla catabasi di Enea nell'Averno (*Aen.* 6, 42-901). Tale supposizione si fonda a sua volta sull'ipotesi – sostenuta da molti studiosi – che la *Pharsalia* originariamente prevedesse dodici libri come il poema di Virgilio⁴. Il chiaro parallelismo fra le due scene ha dato

¹ Finiello 2005; Hömke 2006; Arweiler 2006.

² Ricordiamo qui che la scena di necromanzia occupa più di trecento versi (vv. 507-830).

³ Anche Radicke 2004 p. 155 mette in evidenza come nella *Pharsalia* anche alcuni personaggi minori contribuiscano in modo determinante alla costituzione del poema: "Die Auftritte dieser Figuren [sc. Arrunte, Figulo, la matrona, i *senes* del libro II, Femonoe, Eritto, Acoreo etc.] haben fast sämtlich den Charakter von Excursen, doch ist ihr Gewicht im Werksganzen nicht zu unterschätzen, da sie... wesentlich zur Konstitution einer umfassender Welt in der *Pharsalia* beitragen".

⁴ Sulla *vexata quaestio* della struttura e della fine della *Pharsalia* molto si è discusso; fra gli interventi più significativi ricordiamo Haffter 1957, il quale sulla base di un raffronto con i *Commentarii de bello civili* di Cesare riteneva che il poema lucaneo fosse in sé compiuto. Ora gli studiosi sono più propensi a pensare che la *Pharsalia* doveva essere costituita nelle intenzioni dell'autore in dodici libri e doveva concludersi con il suicidio di Catone a Utica (cfr. anche Ahl

origine a un fecondo filone di studi, che ha indagato il rapporto dell'episodio di necromanzia con la catabasi dell'eroe troiano e di conseguenza ha accostato per contrasto la figura della strega lucanea alla Sibilla cumana. Fra i lavori più significativi segnaliamo Paoletti 1963⁵ ma soprattutto Danese 1992, che arriva a parlare di "anticosmo virgiliano". Da questi studi è emerso che Lucano aveva intenzione di rovesciare il modello di Virgilio nella forma e nel contenuto: il *pious Aeneas* è sostituito da Sesto Pompeo, presentato come *Magni proles indigna parente* (*Phars.* 6, 420); la Sibilla cumana lascia spazio alla crudele Eritto, che sovvertendo i comuni valori culturali e religiosi profana il mondo dei morti. Il posto dell'anima di Anchise, che aveva svelato ad Enea la sua missione di fondare l'impero romano, è occupato nella *Pharsalia* dal cadavere di un anonimo soldato, obbligato dai riti magici di Eritto a ritornare momentaneamente in vita e a raccontare ciò che ha visto nel Tartaro, dipingendo il quadro di una guerra civile anche fra le stesse anime dei morti. Dello stesso Danese ricordiamo poi un breve contributo in cui egli ben evidenzia il carattere ferino di Eritto⁶, efficacemente definita "belva umana".

In passato la critica ha emesso giudizi piuttosto netti sulla strega lucanea. Negli anni Cinquanta Richard Bruère etichettava Eritto (assieme a Marzia) come una "figura grottesca", senza però motivare tale valutazione⁷. Poco entusiasta anche Frederick Ahl, la cui monografia del 1976 si proponeva di offrire una sintesi sul lavoro critico svolto sulla *Pharsalia* fino a quel momento. Nel capitolo dedicato ai personaggi minori l'autore lascia ampio spazio all'episodio di necromanzia, notando innanzitutto un parallelismo strutturale con la scena delfica (*Phars.* 5, 64-236). Eritto viene giudicata da Ahl soprattutto da un punto di vista estetico: "The description of Erictho that caps his introduction at 507-569 stands as the most

1976; Narducci 2002 e Manzano Ventura 2004). In tempi più recenti non sono mancati i sostenitori dell'altra tesi, che si sono tuttavia basati su argomentazioni poco convincenti, come Masters 1992 pp. 216-259. Per una panoramica completa sulla questione rimandiamo a Berti 2000 pp. 25-41.

⁵ Paoletti 1963 p. 25: "Lucano ha ben compreso la tecnica virgiliana di esaltare la gloria e la potenza di Roma per mezzo di profezie *post eventum*... e per mezzo della *κατάβασις εἰς Ἅιδου* di Enea (VI libro) e la riprende, rinnovandola, per ottenerne gli effetti contrari, tanto più efficaci quanto più l'insieme del suo episodio richiamasse allusivamente il senso generale di quelli del Mantovano". Fra gli altri contributi del medesimo orientamento citiamo anche Guillemin 1951; Tartari Chersoni 1979.

⁶ Danese 1995.

⁷ Bruère 1951 p. 221.

horrific portrait in Latin literature”⁸. Secondo lo studioso statunitense la scena di necromanzia ha la funzione di preparare l’atmosfera alla battaglia di Farsalo: “Given the disaster that is about to overtake the Roman world, the grisly horror of *Pharsalia* 6 is not only appropriate but indispensable. The spectacle of fratricidal warfare requires the agency of the hideous rather than the beautiful. A more conventional poet would have used a Fury to herald the shedding of kindred blood. But Lucan avoids the traditional Fury just as he avoids traditional gods... The idealized Sibyl or the fictional Tisiphone yield to a creature on the borderlines of plausibility: the tattered, vulture-like Erictho”⁹. Poco oltre la maga tessala è addirittura definita ripugnante (“repulsive”, *ibidem*).

Una prima rivalutazione di questo personaggio, che certo non risulta “gradevole” al lettore, si ha verso la fine degli anni Ottanta con un contributo di Richard Gordon¹⁰, il quale, oltre a individuare analogie con l’Invidia di Ovidio (*met.* 2, 760-794) e la figura ellenistica della Lamia, giunge alla conclusione che Eritto con i suoi tratti demoniaci e la sua crudeltà rispecchia quel sovvertimento dei valori causato dalla guerra civile che la *Pharsalia* si propone di rappresentare. Ancora più entusiasta della maga lucanea è W. R. Johnson, autore nel 1992 di una discussa monografia sul poema di Lucano¹¹. Lo studioso vede rappresentato nella *Pharsalia* un cosmo destinato all’autodistruzione a causa dello stesso misterioso male che ha spinto Roma all’annientamento per mano dei suoi stessi *cives*. Tale cosmo è abitato da creature grottesche, ripugnanti ed effimere (dove il titolo *Momentary Monsters. Lucan and His Heroes*); fra queste figure disgustose è Eritto, nella quale egli vede la prima strega moderna nella letteratura europea, la prima artista nella magia nera. Di essa Johnson apprezza la grande vitalità e la comicità (sic): “she is a fresh invention, flawlessly realized; her speech and gestures are sketched with super economy; and she shows an inexhaustible fullness of life and an unwearying zest for malicious and purposeless activity...”¹²; “... Erictho is now absurd, now horrifying, now both horrifying and absurd

⁸ Ahl 1976 p. 131.

⁹ Ahl 1976 p. 148.

¹⁰ Gordon 1987.

¹¹ Sulle perplessità suscitate dall’interpretazione dello studioso americano si veda Narducci 1999 pp. 45-49.

¹² Johnson 1987 p. 20.

simultaneously; but she is always as plausible as she is richly comical”¹³. Tuttavia Eritto, pur nella sua mostruosità non è effimera, perchè è parte integrante del meccanismo cosmico rappresentato da Lucano¹⁴. Al di là della singolare interpretazione del poema lucaneo in generale bisogna osservare che Johnson esamina la figura di Eritto a partire dalla sua ricezione nella letteratura moderna (che peraltro sarebbe certo un fecondo ambito di studio)¹⁵.

La cosa che più ha suscitato perplessità fra gli studiosi è l’unicità di Eritto non solo rispetto agli altri personaggi della *Pharsalia*, ma anche ad altre maghe e incantatrici della letteratura classica. Questo ha spinto molti studiosi a ricercare possibili analogie con altre figure di maghe, streghe, esseri furiali. Eritto è stata ad esempio accostata alla Medea di Ovidio e di Seneca (si vedano ad esempio Paratore 1976¹⁶ e Schmitz 1993), anche sulla base della notizia secondo la quale pure Lucano avrebbe scritto una tragedia dal titolo *Medea*. Altri hanno invece notato affinità con la rappresentazione della Furia Alletto nell’*Eneide*, come Hardie 1993. Tuttavia è evidente la singolarità e l’originalità di questo personaggio, che non si lascia ricondurre ad altre figure di maghe e che rappresenta l’incarnazione del male e di tutto ciò che è distruttivo; Eritto è la strega delle streghe, che pratica le arti magiche per il gusto di praticarle, senza altre finalità¹⁷. Pertanto poco produttivo è pure il paragone con le streghe di Orazio, Canidia e Sagana, che si differenziano da Eritto per il fatto di essere personaggi piuttosto ridicoli e di praticare la magia a scopo amoroso.

Un decisivo passo in avanti nello studio di Eritto si ha nel 1996 con la pubblicazione di un dettagliato commento alla *Erichthosscene* ad opera di Martin Korenjak¹⁸, il quale ha peraltro il merito di aver portato avanti il lavoro esegetico sui singoli libri della *Pharsalia*¹⁹. Il lavoro di Korenjak si apre con un’ampia

¹³ Johnson 1987 p. 22.

¹⁴ Johnson 1987 p. 19: “... Erictho, though very much a monster, is not momentary since she is part of the fabric of bad eternity”.

¹⁵ Cfr. anche Finiello 2005 p. 156. La figura di Eritto ha affascinato molto autori della letteratura moderna (si pensi soltanto a Dante e a Goethe).

¹⁶ Lo studioso in particolare istituisce un confronto fra la scena di necromanzia nella *Pharsalia* e quella del sortilegio nella tragedia senecana (*Med.* 670-848).

¹⁷ Si veda Baertschi – Fögen 2006 p. 236-238 (il contributo offre una panoramica sulle principali figure di maghe della letteratura classica).

¹⁸ Korenjak 1996.

¹⁹ Il libro VI è a tutt’oggi privo di un commento integrale; oltre al lavoro di Korenjak si dispone del commento parziale di Gian Biagio Conte all’*aristia* di Sceva (Conte 1988) e di alcune note – nate come dispense di un corso universitario – di Renato Badali.

introduzione in cui esamina la collocazione della scena nel contesto dell'opera e ne passa in rassegna i possibili modelli. Secondo lo studioso la scena di necromanzia del libro VI avrebbe la funzione di preparare la giusta *Stimmung* alla battaglia di Farsalo.

In tempi molto recenti in area anglo-sassone si è assistito inoltre a una singolare fioritura di studi che hanno dato alla *Erichthosszene* un'interpretazione di carattere metaletterario. Tale fenomeno si colloca nell'ambito di quella tendenza culturale cui è stato dato il nome di "decostruzionismo", sui rischi della quale Emanuele Narducci aveva ammonito gli studiosi nelle sue pungenti pagine del 1999. Fra le svariate espressioni di questa tendenza critica vi è l'attribuzione gratuita ai poeti antichi di intenzioni metaletterarie, tali per cui a ogni cosa detta sarebbe sotteso un riferimento dell'autore alla sua stessa opera²⁰. Nemmeno la figura di Eritto è sfuggita a questo destino: nel 1988 Dolores O' Higgins ha proposto un'arbitraria interpretazione della strega di Lucano prendendo come spunto l'attribuzione ad Eritto del titolo di *vates*²¹. Poiché anche Lucano è *vates*, la studiosa ha suggerito che la maga debba essere vista come un *alter ego* del poeta²² o "a Lucan in disguise", come dirà in seguito Jamie Masters, che ha ripreso e approfondito tale singolare interpretazione²³. Come Lucano, anche Eritto pronuncia *carmina* e ne inventa di nuovi. Lo studioso americano osserva inoltre che in *Phars.* 6, 605ss. la strega dichiara di essere in grado di modificare *minora fata*, ma non di intervenire sull'ordine generale del destino. Allo stesso modo Lucano, dovendo comporre un poema storico, non può modificare gli avvenimenti, bensì solo inventare nuovi episodi e personaggi. Secondo Masters il poeta avrebbe dunque introdotto la scena di negromanzia per informare il lettore sulla possibilità di inventare un episodio assente nelle fonti storiche²⁴.

²⁰ Narducci 1999 p. 57 parla a tale proposito di "fallacia metaletteraria", ovvero della "convinzione che la letteratura sia sempre e comunque 'autoreferenziale', che al di sotto della superficie del testo l'autore parli sempre ed esclusivamente di se stesso e del proprio operare poetico". La *Pharsalia* in generale è stata oggetto di numerose interpretazioni decostruzionistiche (citiamo fra gli altri Henderson 1998, Masters 1992 e Bartsch 1997).

²¹ *Phars.* 6, 651: *Thessala vates*.

²² O' Higgins 1988.

²³ Masters 1992.

²⁴ Masters 1992 pp. 206: "... one reason why Erictho is a *vates* is that she is one of many representations of the 'poet-figure'... She sings *carmina*, invents new *carmina*, is well versed in the uses of *carmina*; witches' spells, of course, but in a context which is already marked as potentially metapoetical in significance, we will have non hesitation in hearing in *carmen* the poem of the poet-figure". La tesi di Masters è stata ripresa più di recente da De Nádai 2000 pp.

Le suddette interpretazioni metaletterarie hanno trovato seguito, con alcune variazioni, nei recentissimi contributi di Concetta Finiello²⁵ e Alexander Arweiler²⁶. La prima, dopo aver operato un confronto fra Eritto e le figure femminili “storiche” della *Pharsalia*, con eccezione di Cleopatra, giunge alla conclusione che la strega avrebbe dei caratteri in comune con la voce narrante del poema²⁷, di cui sarebbe una sorta di *alter ego* femminile. Come il narratore, Eritto rimette in scena con il suo rito magico la guerra civile; lo proverebbe il fatto che nel corso della descrizione la voce narrante – che, come è noto, ha una presenza sempre invasiva nella *Pharsalia*²⁸ – straordinariamente tace. Di tendenza metaletteraria è pure la tesi proposta da Arweiler, mentre il recentissimo studio di Nicola Hömke cerca di analizzare la figura di Eritto sulla base della concezione moderna di fantastico²⁹.

2. La Tessaglia e le sue streghe

Prima di esaminare la figura di Eritto è necessario tenere presente come il poeta connota l’area geografica in cui la strega opera. Siamo nella regione della Tessaglia, dove si consumerà la strage di Farsalo: è dunque una terra maledetta dal destino (*Phars.* 6, 413: *damnata fatis tellure*)³⁰, nota per le pratiche magiche esercitate dalle sue abitanti. È questa fama che spinge Sesto Pompeo, che ben conosceva tali rituali, a cercare di sondare il suo destino per vie diverse da quelle ufficiali. L’inetto figlio del Magno (*Phars.* 6, 420: *Magno proles indigna parente*) è consapevole dell’inefficacia dei metodi tradizionali di prescienza, elencati in una sorta di catalogo ai vv. 423-434³¹; non gli resta dunque che sfruttare le note pratiche magiche delle streghe tessale, che hanno straordinari poteri:

158ss.

²⁵ Finiello 2005.

²⁶ Arweiler 2006.

²⁷ Finiello 2005 p. 178: “Zu einer umfassenderen Klärung ihrer Funktion müssen die Referenzen noch in anderem Richtungen gesucht werden. In der Tat zeigt sie unheimliche Ähnlichkeiten mit einem sogar Caesar überlegenen Protagonisten des Bellum Civile. Ich meine natürlich der Erzähler”.

²⁸ Per l’“invadenza” del narratore nella *Pharsalia* rispetto all’*Eneide* si veda Narducci 2002 pp. 88-106.

²⁹ Hömke 2006.

³⁰ Cfr. l’invettiva contro la Tessaglia in *Phars.* 7, 847ss.: *Thessalia, infelix, quo tantum crimine, tellus, / laesisti superos, ut te tot mortibus unam, / tot scelerum fatis premerent?*

³¹ Su questa sezione del libro VI si veda Domenicucci 2002.

*Vanum saevumque furorem
adiuvat ipse locus vicinaque moenia castris
Haemonidum, ficti quas nulla licentia monstri
transierit, quarum quidquid non creditur ars est.
Thessala quin etiam tellus herbasque nocentis
rupibus ingenuit sensuraque saxa canentis
arcanum feralis magos; ibi plurima surgunt
vim factura deis et terris hospita Colchis
legit in Haemoniis, quas non advexerat, herbas.*

(*Phars.* 6, 434-442)

La vegetazione stessa della Tessaglia favorisce i rituali magici, poiché vi crescono erbe e rocce in grado di obbedire ai *desiderata* dei maghi e, per volere di questi, di fare violenza anche agli dei, come prova l'*exemplum* mitico della potente Medea³². Le divinità non possono esimersi dal cedere a questi *carmina in pia* (v. 443-444):

*In pia tot populis, tot surdas gentibus auris
caelicolum dirae convertunt carmina gentis;
una per aetheros exit vox illa recessus
verbaque ad invitum perfert cogentia numen,
quod non cura poli caelique volubilis umquam
avocat: infandum tetigit cum sidera murmur,
tum Babylon Persea licet secretaque Memphis
omne vetustorum solvat penetrabile magorum,
abducat superos alienis Thessalis aris.*

(*Phars.* 6, 443-451)

Il campo d'azione delle Emonidi è soprattutto l'amore: con i loro incantesimi riescono a far cedere a questo sentimento anche i cuori più refrattari, facendo ardere di passione perfino gli anziani (vv. 452-460). Ma il loro potere può influire sul corso degli astri e di conseguenza sulla durata del giorno e della notte, sul mare e sui fiumi: esse dominano sulla natura, tanto che perfino le belve più feroci come tigri, leoni e serpenti ne hanno paura (vv. 485-491). Ma la magia più

³² Su questo passo ci soffermeremo nel capitolo XIII.

straordinaria che esse riescono a compiere è quella che riesce a trascinare la luna e le stelle giù dal cielo, fino a farle adagiare sull'erba (vv. 499-506)³³.

Come accade spesso nella *Pharsalia*, la voce del poeta interviene interrogandosi sul perché di questo dominio. Per quale motivo gli dei cedono ai comandi delle maghe tessale? Ecco come il poeta si pone questo interrogativo angosciato:

*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 omnis
est illis superos an habent haec carmina certum
imperiosa deum, qui mundum cogere, quidquid
cogitur ipse, potest?*

(*Phars.* 6, 492-499a)

Questa serie incalzante di domande, che ripropone una struttura ricorrente nella *Pharsalia*, esprime il timore che gli dei possano essere manipolati dagli incantesimi delle maghe tessale: la loro giurisdizione dunque interessa non solo il mondo umano e animale, non solo la natura, bensì le divinità stesse. La risposta è già contenuta nelle domande: il poeta constata amaramente che oramai gli dei non sono più in grado di orientare in positivo il corso della storia; e come la luna viene portata giù a terra dalle streghe, così gli dei vengono allontanati dalle loro sedi e costretti ad assecondare gli incantesimi. Non è però dato sapere se i superi ne subiscano l'influenza perché sopraffatti da qualcosa più potente di loro o perché siano in certo qual modo complici.

Con la descrizione dei riti delle maghe tessale il poeta con questa sezione ha creato la giusta atmosfera per far entrare sulla scena Eritto. Dopo aver delimitato il campo d'azione delle "colleghe" di Tessaglia, ecco che entra in gioco la strega delle streghe, in grado di superarle tutte in abilità e potenza.

3. I novi ritus di Eritto

³³ Portare la luna sulla terra (καθαίρειν τὴν σελήνην) era uno degli incantesimi per cui le maghe tessale erano famose (cfr. anche Hor. *epod.* 5, 45ss. e Tib. 1, 2, 43).

Dalle streghe tessale considerate collettivamente la narrazione si focalizza sulla grande protagonista dell'episodio. I primi versi a lei dedicati ne mettono in risalto la particolarità e la superiorità rispetto alle maghe di cui prima si era parlato:

*Hos scelerum ritus, haec dirae crimina gentis
effera damnarat nimiae pietatis Erictho
inque novos ritus pollutam duxerat artem.*

(*Phars.* 6, 507-509)

Eritto condanna i riti delle altre maghe non perché questi siano crudeli, bensì perché sono caratterizzati da *nimia pietas*: la prima qualità che del personaggio è messa in luce è la crudeltà selvaggia, animalesca (cfr. *effera* al v. 507³⁴). Ciò crea aspettativa nel lettore: se *pietas* è sottomettere uomini, animali e dei, a che cosa mai può arrivare Eritto? Il rifiuto delle arti magiche delle colleghe comporta dunque, paradossalmente, un'adesione ancora più radicale ad esse. È da questo che ha origine la straordinaria creatività della strega lucanea, che, mai contenta, inventa *novos ritus* (v. 509). La singolarità della sua magia si accompagna all'isolamento sociale:

*Illi namque nefas urbis summittere tecto
aut laribus feralae caput desertaque busta
incolit et tumulos expulsis obtinet umbris
grata deis Erebi: coetus audire silentium,
nosse domos Stygias arcanaque Ditis operti
non superi, non vita vetat.*

(*Phars.* 6, 510-515a)

Lucano fa conoscere al lettore i parametri etici della sua strega: se gli incantesimi delle Emonidi peccano di *nimia pietas*, per Eritto è *nefas* abitare in una città e avere una casa. La sua dimora sono le tombe abbandonate; nel caso esse siano

³⁴ Si tratta dell'unica ricorrenza di *efferus* nell'intero poema. Cfr. Korenjak 1996 p. 136: "Das Adjektiv... weist in seiner betonten Anfangsstellung programmatisch auf die tierische Wildheit und Unmenschlichkeit Ericthos hin".

abitate da ombre, le scaccia impunemente in quanto gode del favore degli dei inferi (v. 513: *grata deis Erebi*). Eritto è dunque espressione del sovvertimento dei valori del mondo lucaneo, dove la guerra civile – di cui lei svelerà il futuro – rende lecito ciò che non lo è, dove lo *scelus* viene legittimato³⁵. Eritto è dunque perfettamente integrata in questa realtà tragicamente caratterizzata dalla distruzione della famiglia e della società. Per di più con la sua presenza viola il mondo dei morti, forte del favore degli dei inferi. La frequentazione delle tombe spiega anche il suo aspetto fisico:

*Tenet ora profanae
foeda situ macies caeloque ignota sereno
terribilis Stygio facies pallore gravatur
impexis onerata comis: si nimbus et atrae
sidera subducunt nubes, tunc Thessala nudis
egreditur bustis nocturnaue fulmina captat.
Semina fecundae segetis calcata perussit
et non letiferas spirando perdidit auras.*

(*Phars.* 6, 515b-522)

Eritto è caratterizzata da un pallore infernale e da una magrezza impressionante: se il colorito pallido è una caratteristica piuttosto frequente nelle descrizioni di streghe (si vedano ad esempio Canidia e Sagana in *Hor. sat.* 1, 8), la magrezza richiama la descrizione ovidiana di *Fames* in *met.* 8, 801ss.)³⁶. Una delle attività predilette da Eritto è *captare fulmina*, che mette ancora in luce la sua empietà. Il fulmine era infatti considerato sacro dagli antichi e lo spazio da esso toccato era interdetto ai vivi³⁷: ancora una volta la strega mette in contatto il mondo umano

³⁵ Il venir meno della separazione mondo abitato-cimitero a causa della guerra civile appare chiaro anche in *Phars.* 2, 152-153: *Busta repleta fuga permixtaque viva sepultis / corpora nec populum latebrae cepere ferarum*. Cfr. anche Hömke 2006 p. 126-127: “Durch Leichenschändung, Mord, Störung der Totenfeier, Menschenopfer, Kannibalismus usw. vergeht sie sich an den Menschen selbst, an den Grundfesten der Zivilisation und pervertiert sie“.

³⁶ Per quanto riguarda il riferimento alle chiome scarmigliate (v. 518: *impexis... comis*), non siamo d'accordo con Korenjak 1996 ad loc. p. 139, il quale vede qui una sorta di parodia della personificazione della Patria (*Phars.* 1, 188-189: *canos effundens vertice crines / caesarie lacera*). I capelli scomposti sono infatti una caratteristica tipica delle streghe (cfr. ad es. Canidia e Sagana in *Hor. sat.* 1, 8, 23-26: *vidi egomet nigra succinctam vadere palla / Canidiam pedibus nudis passoque capillo, / cum Sagana maiore ululantem: pallor utrasque / fecerat horrendas adspectu*).

³⁷ Si confronti a tale proposito il rito compiuto dall'aruspice Arrunte in *Phars.* 1, 606-608: *Arruns dispersos fulminis ignis / colligit et terrae maesto cum murmure condit / datque locis numen*. Nel poema il fulmine rappresenta simbolicamente il furore della guerra civile, come prova

con quello dei morti, dimostrando la “sua appartenenza ad un ‘anticosmo’ dove ogni ordinamento è rovesciato”³⁸. La morte è perciò il campo d’azione di Eritto, che con il suo respiro pestilenziale uccide tutto ciò che è vivo³⁹.

Il catalogo dei riti di Eritto prosegue con il consueto procedimento della negazione per antitesi, finalizzato a porre in risalto l’eccezionalità e il carattere paradossale delle sue azioni:

*Nec superos orat nec cantu supplice numen
auxiliare vocat nec fibras illa litantis
novit: funereas aris inponere flammās
gaudet et accenso rapuit quae tura sepulchro.*

(*Phars.* 6, 523-526)

L’attività di Eritto implica naturalmente il rifiuto della religione e delle tradizionali forme di omaggio agli dei; utilizza torce e incenso dopo averle rubate ai roghi accesi, sovvertendo le consuete pratiche sacrificali. Tutto questo suscita in lei gioia e compiacimento (cfr. *gaudet* al v. 526); e i versi che seguono descrivono in modo davvero raccapricciante quel che Eritto fa con i cadaveri, con la conseguente violazione dei confini fra vivi e morti:

*Omne nefas superi prima iam voce precantis
concedunt carmenque timent audire secundum.
Viventis animas et adhuc sua membra regentis
infodit busto, fatis debentibus annos
mors invita subit; perversa funera pompa
rettulit a tumulis, fugere cadavera lectum.
Fumantis iuvenum cineres ardentiaque ossa
e mediis rapit illa rogis ipsamque, parentes
quam tenuere, facem nigroque volantia fumo
feralis fragmenta tori vestisque fluentis
colligit in cineres et olentis membra favillas.*

(*Phars.* 6, 527-537)

la nota similitudine in cui Cesare è ad esso paragonato (*Phars.* 1, 151-157).

³⁸ Danese 1992 p. 212.

³⁹ Il respiro mortale è una caratteristica anche delle altre maghe tessale, cfr. *Phars.* 6, 491: *humanoque cadit serpens adflata veneno.*

Nei suoi riti Eritto stravolge il sistema del passaggio dal mondo dei vivi al mondo infero (cfr. v. 531: *perversa... pompa*), inviando nelle tombe anime destinate a vivere ancora a lungo e facendovi uscire invece i morti (come farà poi col cadavere del soldato)⁴⁰. L'attività della strega prevede anche mutilazioni di cadaveri:

*Ast, ubi servantur saxis, quibus intimus umor
ducitur, et tracta durescunt tabe medullae
corpora, tunc omnis avide desaevit in artus
inmergitque manus oculis gaudetque gelatos
effodisse orbis et siccae pallida rodit
excrementa manus. Laqueum nodosque nocentis
ore suo rupit, pendentia corpora carpsit
abrasitque cruces percussaue viscera nimbis
volsit et incoctas admissa sole medullas,
insertum manibus chalybem nigramque per artus
stillantis tibi saniem virusque coactum
sustulit et nervo morsus retinente pependit.*

(*Phars.* 6, 538-549)

Questa frenetica attività con i cadaveri porta a una sorta di “gara” con animali avvezzi a frequentare i cimiteri, come avvoltoi e belve feroci, nella quale Eritto dimostra il suo marcato carattere ferino. Addirittura si azzarda a strappare le membra dei defunti dalle fauci dei lupi (si noti qui l’uso di un lessico più adatto a una belva che a una donna⁴¹):

*Et, quodcumque iacet nuda tellure cadaver,
ante feras volucresque sedet nec carpere membra
volt ferro manibusque suis morsusque luporum
exspectat siccis raptura e faucibus artus.*

⁴⁰ Come ha osservato Danese 1992 p. 215 abbiamo qui il rovesciamento di uno spunto virgiliano. Quando la Sibilla spiega ad Enea come raggiungere l’Ade, lo invita anche a dare sepoltura al compagno Miseno: l’ordine universale deve essere rispettato e quindi è giusto che un morto abbia la propria sede (Verg. *Aen.* 6, 150-152). La scena ha anche un archetipo omerico: prima di scendere nell’Ade Odisseo incontra l’ombra di Elpenore, rimasto privo di sepoltura, che gli chiede di tributargli gli onori funebri (Hom. *Od.* 11, 51-83).

⁴¹ Sul carattere ferino di Eritto si veda Danese 1995.

(*Phars.* 6, 550-553)

Ma il raggio d'azione di Eritto non si ferma qui. Se i suoi riti necessitano di sangue fresco, la strega non esita a uccidere; arriva a strappare feti dai ventri delle madri (vv. 558-561)⁴², a togliere la prima barba agli adolescenti e la chioma ai giovani sul punto di morte (vv. 561-563)⁴³; infine profana le cerimonie funebri dei suoi congiunti, gettandosi sulla salma del defunto e mutilandolo del capo (vv. 565-569)⁴⁴. In quest'ultima azione emerge ancora di più l'empietà di Eritto, che assurge a simbolo della distruzione violenta dei legami familiari.

4. Il rito di negromanzia

Attraverso l'*excursus* sulla Tessaglia e le sue maghe, attraverso la presentazione di Sesto Pompeo ed Eritto Lucano ha magistralmente allestito il palcoscenico per lo spettacolo della necromanzia. Usiamo volutamente questa metafora teatrale perché il carattere drammatico di questa scena ci sembra un aspetto da non sottovalutare. Nel suo recente contributo su Eritto e su altri personaggi femminili della *Pharsalia* Concetta Finiello ha giustamente evidenziato che durante il rito necromantico la voce narrante, che nella *Pharsalia*, come abbiamo detto, commenta in modo invasivo e insistente l'azione, tace del tutto⁴⁵. A nostro parere non è necessario scomodare interpretazioni metaletterarie per spiegare il ritiro dalla scena della voce narrante. È stato già messo in luce in passato che la poesia lucanea ha una forte connotazione drammatica, e l'episodio di necromanzia esaspera tale caratteristica. Si potrebbe dire che con questo rito e con il racconto del cadavere Lucano riproduca in piccolo la guerra civile e che il lettore assiste a questo spettacolo come se fosse in diretta, e non semplicemente narrato.

⁴² Si noti che i feti sono una categoria speciale degli ἄωτοι, in quanto morti ancora prima di vedere la luce.

⁴³ Osserva Danese 1992 p. 216 nota 72 che la barba segnava il passaggio dall'infanzia all'età adulta; la sua privazione da parte di Eritto faceva sì che il cadavere mancasse di un attributo per essere considerato essere umano pronto alla vita e quindi anche alla morte.

⁴⁴ V. 564: *cognato in funere*: riteniamo che a questa espressione sia da attribuire il significato di "durante il funerale dei propri cari", riferendo così *cognato* a Eritto.

⁴⁵ Non siamo d'accordo però sulla conclusione cui giunge la studiosa: il motivo dell'assenza della voce narrante sarebbe dovuto al tentativo da parte del poeta di rimettere in scena la guerra civile; in questo senso sia il rito di Eritto che la *Pharsalia* stessa avrebbero questa finalità, cfr. Finiello 2005 pp. 178-182.

La sezione del libro VI che abbiamo esaminato si configura perciò come una sorta di prologo, cui segue la vera e propria azione. I personaggi sono Eritto e Sesto Pompeo, una figura che nel poema è connotata negativamente⁴⁶: figlio indegno del Magno, Sesto è uomo vile, come Appio preoccupato esclusivamente della propria incolumità. _

Sesto Pompeo va in piena notte alla ricerca di Eritto, che siede su una roccia scoscesa mentre recita incantesimi sconosciuti agli altri maghi e inventa formule magiche per delitti sempre più orribili (vv. 577-579: *illa magis magicisque deis incognita verba / temptabat carmenque novos fingebat in usus*). La strega è tormentata dall'idea che la guerra possa spostarsi dalla Tessaglia, con il rischio di perdere l'occasione di disporre di cadaveri per i suoi riti⁴⁷. La sua magia è in grado di stornare questo pericolo:

*Namque timens, ne Mars alium vagus iret in orbem,
Emathis et tellus tam multa caede careret,
pollutos cantu dirisque venefica sucis
conspersos vetuit transmittere bella Philippos,
tot mortes habitura suas usuraque mundi
sanguine: caesorum truncare cadavera regum
sperat et Hesperiae cineres averrere gentis
ossaque nobilium tantosque acquirere manes:
hic ardor solusque labor, quid corpore Magni
proiecto rapiat, quos Caesaris involet artus.*

(*Phars.* 6, 579-588)

L'aspirazione di Eritto è perciò quella di dominare il mondo in rovina così come sarà dopo la guerra civile, ma soprattutto di avere sotto le proprie mani i cadaveri

⁴⁶ Gli studiosi hanno molto discusso sulla scelta di Sesto Pompeo, sulla cui figura storica e letteraria rimandiamo all'importante volume a cura di Powell – Welch 2002. Uno dei motivi di questa scelta può essere il fatto che il figlio del Magno è protagonista di un episodio riportato da Plinio il Vecchio *nat.* 7, 78ss. Nel corso del *bellum Siculum* del 36 a. C. Sesto Pompeo fece trancare il capo a Gabieno, un membro della flotta di Ottaviano. Costui rimase per tutto il giorno sulla riva del mare con la testa quasi del tutto staccata dal corpo. Dopo aver attirato l'attenzione delle gente con gemiti e pianti, affermò di essere stato rimandato indietro dal mondo dei morti e di avere un annuncio da fare. Gabieno comunicò a Sesto che gli dei avevano a cuore la causa pompeiana e che l'esito della guerra sarebbe stato ad essa favorevole. Dopo questa rivelazione morì. Anche nel racconto di Plinio Sesto Pompeo è il destinatario di una profezia di un soldato reduce dal mondo dei morti. Lucano potrebbe avere preso spunto da questo episodio storico.

⁴⁷ Particolarmente significativa è la menzione al v. 582 di Filippi, la località tessala dove avrà luogo lo scontro di Ottaviano con i cesaricidi (sul rapporto di questi versi con la chiusa della prima *Georgica* si veda Nicolai 1989).

dei due fautori di questa, Cesare e Pompeo. La vera vincitrice della guerra è Eritto, simbolo della devastazione provocata dal conflitto, professionista della morte e della magia, che avrà la meglio su chiunque si illuda di poter diventare *dominus* del mondo.

Le parole con cui Sesto avvicina la strega sono molto rispettose e lusinghiere: egli chiama Eritto *decus Haemonidum* e con una *captatio benevolentiae* riconosce la sua capacità di svelare il destino agli uomini e addirittura di mutare il corso della storia (vv. 590-593: *O decus Haemonidum, populis quae pandere fata / quaeque suo ventura potes devertere cursu, / te precor ut certum liceat mihi noscere finem / quem belli fortuna paret*)⁴⁸. Da parte propria Sesto si presenta come illustre discendenza del Magno⁴⁹ (v. 594: *Magni clarissima proles*), destinato o a dominare il mondo o ad andare incontro alla sventura. Egli chiede alla strega di rivelargli chi la Morte vorrà colpire, consapevole che non si tratta di un'impresa da poco (v. 602: *non humilis labor est*). Eritto si compiace della sua fama e dichiara che, se non è possibile mutare la concatenazione degli eventi, conoscere il futuro invece non è difficile, data la disponibilità di cadaveri freschi:

*At, simul a prima descendit origine mundi
causarum series atque omnia fata laborant,
si quidquam mutare velis, unoque sub ictu
stat genus humanum, tum, Thessala turba fatemur,
plus Fortuna potest. Sed, si praenoscere casus
contentus, facilesque aditus multique patebunt
ad verum: tellus nobis aetherque chaosque
aequoraque et campi Rhodopeaque saxa loquentur.
Sed pronum, cum tanta novae sit copia mortis,
Emathiis unum campis attollere corpus,
ut modo defuncti tepidique cadaveris ora
plena voce sonent nec membris sole perustis
auribus incertum feralis strideat umbra.*

(*Phars.* 6, 611-623)

⁴⁸ Lucano ancora una volta rovescia uno spunto virgiliano: in *Aen.* 6, 65 Enea si era rivolto alla Sibilla chiamandola *sanctissima vates* e riconoscendo la sua capacità di conoscere il futuro.

⁴⁹ Al contrario con pungente sarcasmo Sesto è presentato al v. 589 come *Pompei ignava propago*.

Eritto rende più fitte le tenebre della notte con un incantesimo e va alla ricerca del cadavere per il suo rito. Al suo passaggio avvoltoi e lupi fuggono impauriti, finché non sceglie il corpo e lo trascina via con sé:

*Dixerat et noctis geminatis arte tenebris
maestum tecta caput squalenti nube pererrat
corpora caesorum tumulis proiecta negatis.
Continuo fugere lupi, fugere revolsis
unguibus inpastae volucres, dum Thessala vatem
eligit et gelidas leto scrutata medullas
pulmonis rigidi stantis sine volnere fibras
invenit et vocem defuncto in corpore quaerit.*

(*Phars.* 6, 624-631)

Il cadavere del soldato non può che essere *miser* (v. 639) in quanto destinato a rivivere dopo la morte e poi ancora a morire⁵⁰. Eritto giunge nell'antro dove si svolgerà il rito: le tenebre lì sono molto fitte e non vi può entrare luce se non con un incantesimo. La strega indossa l'abito adatto a quel che sta per fare: *Discolor et vario furialis cultus amictu / induitur voltusque aperitur crine remoto / et coma vipereis substringitur horrida sertis* (vv. 654-656). Di fronte a Sesto e ai suoi uomini in preda alla paura inizia il rituale. La strega ferisce il cadavere e attraverso i tagli lo riempie di sangue caldo, spuma lunare, sostanze organiche dei più svariati animali, erbe incantate (vv. 667-684) e si appresta a pronunciare il suo *carmen* con una voce che concentra in se stessa i versi dei più svariati animali e i suoni più inquietanti della natura:

*Tum vox Lethaeos cunctis pollentior herbis
excantare deos confudit murmura primum
dissona et humanae multum discordia linguae:
latratus habet illa canum gemitusque luporum,
quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur,
quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis,
exprimit et planctus inlissae cautibus undae
silvarumque sonum fractaeque tonitrua nubis:
tot rerum vox una fuit. Mox cetera cantu*

⁵⁰ L'infelicità del cadavere è conseguenza della violazione della normale separazione fra mondo dei vivi e dei morti.

explicat Haemonio penetratque in Tartara lingua.

(*Phars.* 6, 685-694)

Eritto invoca le divinità inferie con voce non umana, come è espressamente affermato, mettendo in evidenza la sua natura animalesca; in lei si racchiude non solo il mondo ferino ma anche quello vegetale e atmosferico (v. 692: *silvarumque sonum fractaeque tonitrua nubis*). Ma finalmente pronuncia la sua preghiera:

*'Eumenides Stygiumque nefas Poenaeque nocentum
et Chaos innumeros avidum confundere mundos
et rector terrae, quem longa in saecula torquet
mors dilata deum, Styx et quos nulla meretur
Thessalis Elysios, caelum matremque perosa
Persephone nostraeque Hecates pars ultima, per quam
manibus et mihi sunt tacitae commercia linguae,
ianitor et sedis laxae, qui viscera saevo
spargis nostra cani, repetitaque fila sorores
tracturae tuque o flagrantis portitor undae,
iam lassate senex ad me redeuntibus umbris,
exaudite preces'.*

(*Phars.* 6, 695-706a)

Eritto non invoca gli dei celesti, bensì quelli inferi, con le quali lascia intendere di avere già avuto dei *commercium*. Per far meglio accogliere la propria preghiera elenca i suoi “meriti” nei loro confronti, che naturalmente sono azioni empie:

*... si vos satis ore nefando
pollutoque voco, si numquam haec carmina fibris
humanis ieiuna cano, si pectora plena
saepe dedi, lavi calido prosecta cerebro,
si quisquis vestris caput extaque lancibus infans
inposuit victurus erat, parete precanti.*

(*Phars.* 6, 706b-711)

I meriti vantati da Eritto sono quanto vi è di più lontano dalla civiltà: ha praticato il cannibalismo⁵¹, ha sventrato donne gravide, ha offerto agli dei le teste e le membra di fanciulli (sul campo semantico dell'empietà è pure orientato il lessico: si veda ad esempio *ore nefando / pollutoque* ai vv. 706-707).

Eritto chiede agli dei un soldato morto di recente, che non sia sceso nelle profondità del Tartaro, affinché esso sveli a Sesto il destino di suo padre: *Ducis omina nato / Pompeiana canat nostri modo militis umbra, / si bene de vobis civilia bella merentur* (vv. 716b-718). A queste parole il cadavere riprende vita, terrorizzato all'idea di dover affrontare di nuovo il doloroso trapasso (vv. 719-725); ma la strega, non sopportando quell'indugio e adirata con la Morte, inizia a frustarlo con un serpente vivo⁵² e minaccia le divinità stesse di rivelare i loro veri nomi e la loro vera natura, di allontanarli dalle loro sedi e di far penetrare la luce nelle caverne degli inferi, privandoli così di ciò che le isola rispetto al resto del mondo (vv. 730-749). Ma Eritto minaccia qualcosa di ancora più grave:

*Paretis, an ille
compellendus erit, quo numquam terra vocato
non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam
verberibusque suis trepidam castigat Erinyn,
indespecta tenet vobis qui Tartara, cuius
vos estis superi, Stygias qui peierat undas?*

(*Phars.* 6, 744a-749)

Eritto minaccia di chiamare una misteriosa divinità, di cui non riporta il nome, più potente degli dei infernali, in grado di sostenere lo sguardo mortale della Gorgone, di flagellare l'Erinni; molto si è discusso sul dio con cui si potrebbe identificarla. Le violente e minacciose parole della strega sortiscono l'effetto desiderato, poiché

⁵¹ Il cannibalismo era naturalmente un tabù presso i Romani; si veda ad esempio la satira XV di Giovenale, in cui il poeta polemizza con questa pratica in uso presso gli Egizi. Inoltre sappiamo che alle donne era proibito fare o assistere a sacrifici cruenti: anche questa norma sociale viene violata da Eritto.

⁵² Come osserva Danese 1992 p. 239 nota 146 non è ancora chiaro il significato di questo gesto. Tuttavia si potrebbe vedere un'affinità con la scena delfica del libro V: come lì il dio Apollo sollecita Femonoe possedendola (e il poeta usa qui l'immagine metaforica della frusta, cfr. *Phars.* 5, 174-176: *nec verberare solo / uteris et stimulis flammisque in viscera mergis*), così Eritto con violenza sollecita il cadavere a svolgere il compito per il quale è stato resuscitato (*Phars.* 6, 725-727: *miratur Erictho / has fati licuisse moras irataque Morti / verberat inmotum vivo serpente cadaver*).

il cadavere si rizza in piedi, mantenendo la rigidità e il pallore tipico dei morti⁵³. La maga lo interroga e in cambio della sua risposta gli promette l'immunità da altri incantesimi che potrebbero dopo il suo rito farlo rivivere per poi farlo nuovamente morire (vv. 762-770).

Tutto è pronto per il rito. Convinta che i responsi dei morti siano l'unico mezzo sicuro per conoscere il futuro, la strega conferma l'inefficacia delle forme tradizionali di divinazione, che già l'episodio delfico del libro V aveva smascherato:

*Tripodas vatesque deorum
sors obscura decet: certus discedat, ab umbris
quisquis vera petit duraeque oracula mortis
fortis adit. Ne parce, precor: da nomina rebus,
da loca, da vocem, qua mecum fata loquantur.*

(*Phars.* 6, 770b-774)

Non resta che conferire al cadavere del soldato la conoscenza necessaria per adempiere la richiesta di Pompeo: *Addidit et carmen, quo quidquid consulit umbram / scire dedit* (vv. 775-776a).

5. La profezia del cadavere

Finalmente è giunto il momento della profezia. Impaurito dal repentino ritorno in vita, il cadavere fra le lacrime racconta quello che ha potuto vedere nell'aldilà, dove pure le anime sono in discordia e divise da una guerra civile (v. 780: *effera Romanos agitat discordia manes / inpiaque infernam ruperunt arma quietem*). La schiera di coloro che popolano i campi Elisi, che annovera grandi uomini della storia di Roma, è in preda alla disperazione per ciò che sta accadendo; dall'altra parte, nel Tartaro, i malvagi esultano per la guerra. Il cadavere comunica a Sesto

⁵³ Baldini Moscati 1976 pp. 154 e 178-179 e Volpilhac 1978 propongono un confronto fra questa preghiera e alcuni papiri magici, dove spesso la richiesta di un favore agli dei sfuma nella minaccia.

che ben presto dovrà scendere nell'oltretomba suo padre Pompeo, cui è riservata una zona tranquilla:

*Refer haec solacia tecum,
o iuvenis, placido manes patremque domumque
exspectare sinu regnique in parte serena
Pompeis servare locum.*

(*Phars.* 6, 802b-805a)

Ma la profezia di morte riguarda anche il nemico di Pompeo, Cesare, poiché la guerra civile non risparmierà nessuno dei due (vv. 805-806: *veniet quae misceat omnis / hora duces*). Anche nel racconto del cadavere, come nella visione profetica della matrona posseduta da Apollo, il destino dei due condottieri viene simbolicamente rappresentato tramite i due fiumi presso quali si consumerà la loro fine: *quem tumulum Nili, quem Thybridis adluat unda / quaeritur et ducibus tantum de funere pugna est* (vv. 810-811). Ma per conoscere il proprio destino Sesto dovrà attendere un nuovo *vates*, suo padre Pompeo, che nei campi di Sicilia gli predirà ogni cosa:

*Tu fatum ne quaere tuum: cognoscere Parcae
me reticente dabunt: tibi certior omnia vates
Ipse canet Siculis genitor Pompeius in arvis,
ille quoque incertus, quo te vocet, unde repellat,
quas iubeat vitare plagas, quae sidera mundi.*

(*Phars.* 6, 812-816)

Il cadavere profetizza la fine di Pompeo e dei suoi due figli menzionando le aree geografiche dove essa avrà luogo: la casata del Magno sarà dunque colpita da gravi lutti e nessun luogo sarà più sicuro della Tessaglia, poiché lì nessuno dei tre morirà (vv. 817-820). Detto questo, il soldato reclama la morte; grazie ai suoi incantesimi Eritto riesce a farlo stramazzone, dopo di che prepara il rogo. Per rendere più sicuro il cammino di Sesto verso l'accampamento, Eritto con una magia riesce a prolungare la notte, impedendo al sole di sorgere (v. 830: *iussa*

tenere diem densas nox praestitit umbras)⁵⁴. In mezzo alle tenebre cala il sipario sulla scena di negromanzia, in cui il resoconto del soldato ha rappresentato come in un film la recente storia di Roma.

6. Eritto, la vincitrice del *bellum civile*

Dopo questa analisi della *Erichthosszene* cercheremo ora di capire quale funzione possa avere tale episodio nell'economia del poema e che ruolo assume Eritto nel sistema dei personaggi e nella vicenda narrata nella *Pharsalia*. Il nostro discorso si articolerà su alcuni nodi fondamentali di discussione già ampiamente trattati dalla critica a proposito dei quali evidenzieremo le questioni ancora aperte e cercheremo di fornire una nostra interpretazione.

Il primo punto da tenere in considerazione è il rapporto dell'episodio lucaneo con la catabasi di Enea nel sesto libro dell'*Eneide*. Una delle più grandi conquiste della critica lucanea degli ultimi decenni è la constatazione del continuo e programmatico tentativo da parte di Lucano di rovesciare ideologicamente il modello di Virgilio. Risale ad Andreas Thierfelder⁵⁵ la definizione del poeta di Cordova come “anti-Virgilio” e della *Pharsalia* come “anti-*Eneide*”; a Emanuele Narducci⁵⁶ si deve poi il primo studio approfondito e sistematico sulla questione, che ha portato a risultati molto rilevanti. È innegabile che Lucano abbia preso a modello l'illustre precedente virgiliano, innanzitutto perché Virgilio costituiva il referente obbligato di chiunque volesse comporre un poema epico. Ed è piuttosto evidente il parallelismo fra la *Erichthosszene* e la catabasi di Enea: la posizione nel poema è la medesima, i rassicuranti personaggi del mondo virgiliano (Enea, la Sibilla, Anchise) sono sostituiti da un giovane inetto, dalla più potente delle streghe e dal cadavere di un soldato. Al Lazio, sede del futuro impero romano, si sostituisce la Tessaglia, luogo dove Roma troverà la sua rovina.

Non dobbiamo dimenticare che però anche nel libro V della *Pharsalia* il lettore assiste a una scena di divinazione, questa volta condotta con un metodo

⁵⁴ La chiusa del libro VI trova una prosecuzione nell'incipit del VII, che descrive il rallentamento del corso del sole prima della battaglia di Farsalo (vv. 1-6). Durante questa lunghissima notte, mentre la natura cerca di opporsi al corso degli eventi, Pompeo sogna il suo glorioso passato (*Phars.* 7, 7-44).

⁵⁵ Thierfelder 1934.

⁵⁶ Narducci 1979 e 2002.

“ortodosso”, l’oracolo di Apollo, che dimostra però tutta la sua inadeguatezza nel vaticinare l’imminente catastrofe. Anche in quel caso a interrogare l’oracolo è un personaggio di infima statura morale, Appio; dall’altra parte abbiamo la giovane Femonoe, che, al contrario di Eritto, adempie il proprio compito contro la sua volontà. Lucano ha sdoppiato l’episodio virgiliano in una scena profetica di tipo “tradizionale” (dall’esito però insoddisfacente) e in una scena magica fuori dall’ordinario; e, non disponendo in quest’ultimo caso di un modello letterario adeguato, ha preso forse ispirazione dall’episodio narrato da Plinio il Vecchio avente come protagonista Sesto Pompeo⁵⁷. Anche la storia recente potrebbe avere avuto il suo influsso su Lucano, oltre all’episodio dell’*Eneide*.

Il secondo problema è costituito dalla scelta del personaggio. Eritto non ha precedenti nella letteratura latina; gli studiosi hanno rilevato affinità con altre figure di maghe, come Medea, o esseri furiali come Alletto, senza però riuscire a trovare un modello preciso. Eritto è una creazione originale di Lucano, espressione della sua geniale creatività. La *Pharsalia* si propone di cantare un evento epocale, la guerra civile, in grado di creare uno spartiacque nella storia; la battaglia di Farsalo, che nell’ottica lucanea costituisce una sorta di *Ground Zero* (mi sia concesso questo parallelo con il fatto più drammatico degli ultimi anni), vede la fine della *libertas*, della *res publica*, e l’inizio di una tirannide. Il mondo descritto da Lucano è caratterizzato dal radicale sovvertimento dei comuni valori morali frutto delle conquiste dello stato romano; il delitto diventa legalità, ciò che prima era *nefas* ora diventa legittimo; i legami di parentela vengono violentemente distrutti a cominciare dai protagonisti del conflitto, Cesare e Pompeo.

Nel libro VI Lucano deve creare una scena profetica che preannunci la battaglia di Farsalo. Non può bastare una maga qualunque, o una Medea, figura così “inflazionata” nella letteratura della sua epoca. Per profetizzare la fine della libertà occorre la strega delle streghe, capace di mettersi in contatto con il mondo dei morti e di dominarlo, capace di influire sul corso della storia. Così crea Eritto, strega dai caratteri straordinari e inquietanti e in quanto tale adatta a comunicare a Sesto Pompeo il tracollo cui andrà incontro il partito pompeiano. Il suo rito di

⁵⁷ Altri studiosi vedono nella scena di necromanzia l’espressione di un gusto tipico dell’età neroniana; lo stesso Nerone avrebbe praticato questa disciplina, cfr. Suet. *Nero* 34, 4.

negromanzia si pone in antitesi rispetto alla profezia tradizionale e, per bocca del cadavere, riferisce la verità in tutta la sua cruda brutalità.

Cerchiamo ora di delineare un ritratto di Eritto. La strega vive ai margini della società, in luoghi interdetti alla gente comune, i cimiteri, ed è attiva di notte. Non ha alcun rispetto verso i legami familiari, perché non esita a straziare la salma di un parente durante la cerimonia funebre. Conosce incantesimi sconosciuti alle altre maghe, ed è continuamente impegnata nella ricerca e nella creazione di nuovi riti. Si compiace che la guerra sia giunta in Tessaglia, perché in questo modo può disporre di un gran numero di cadaveri per i suoi riti magici. È una professionista della morte: abbatte le barriere fra il mondo dei vivi e quello dei morti, priva della vita giovani destinati a vivere ancora e al contrario riporta in vita i defunti. Ha un carattere selvaggio e ferino, tale per cui perfino le belve feroci e gli avvoltoi la temono e fuggono al suo arrivo; come questi animali lacera e strazia cadaveri. Nel contempo la strega mantiene la propria identità di donna, come dimostra la descrizione del suo *cultus*.

Eritto presenta caratteristiche speculari a quelle della Pizia Femonoe: quanto quest'ultima viveva in un *locus amoenus* isolato dal resto del mondo, ignara della storia, tanto Eritto, pur collocata per sua volontà ai margini della società, è consapevole di quello che sta accadendo: sa che è in corso una guerra fra Cesare e Pompeo, la quale le fornirà cadaveri per i suoi riti magici, e non vede l'ora che gli stessi capi diventino cadaveri e quindi materia per la sua arte. Per questo, al contrario di Femonoe, Eritto accetta di buon grado di aiutare Sesto, contenta di dare sfoggio della sua abilità, di cui va fiera⁵⁸.

Un tratto a nostro parere interessante è il dominio che Eritto ha sulla natura. Potremmo riassumere nel modo seguente la sua giurisdizione. Eritto domina sugli animali, cui strappa i cadaveri dalle fauci (vv. 550-553; 627-628); domina sugli uomini, perché uccide i vivi e riporta in vita i morti (vv. 529-537); domina infine sugli dei, che la temono e la assecondano (vv. 527-528: *omne nefas superi prima iam voce precantis / concedunt carmenque timent audire secundum*). L'unico limite al potere di Eritto è posto dalla Fortuna, che le impedisce di mutare il corso degli eventi, come lei stessa ammette (vv. 611-615).

⁵⁸ Ricordiamo che invece Femonoe aveva bollato la curiosità di Appio come *spes improba veri* (*Phars.* 5, 130).

Eritto gode perciò di un dominio assoluto sulla natura, che nel poema lucaneo appare perfettamente coinvolta nella storia. La guerra civile, che lacera al suo interno l'integrità dello stato, è da lei riprodotta con i suoi riti magici, in cui hanno gran parte lo strazio di cadaveri e il cannibalismo⁵⁹. La sua attività dunque si iscrive anche nell'ambito umano, il che suscita ancora più orrore nel lettore, che in quanto essere umano si può identificare con le sue vittime⁶⁰.

La strega è la vera vincitrice della guerra civile, perché aspetta il momento di poter straziare sia il cadavere di Cesare che quello di Pompeo: *hic ardor solusque labor, quid corpore Magni / proiecto rapiat, quos Caesaris involet artus* (vv. 587-588)⁶¹. Ecco che cosa produrrà il conflitto: solo un cumulo di cadaveri di cui la strega sarà la regina. Dopo il rito di negromanzia Eritto scompare dalla scena assieme al cadavere. Non la vedremo più nel poema (o perlomeno nella parte che di esso ci è rimasta). La scena di cui è stata protagonista non ha ripercussioni sull'azione⁶², ma nel poema essa ha un ruolo importante, che non consiste soltanto nel "colorare pessimisticamente tutta la vicenda narrata"⁶³, bensì di predisporre il lettore al racconto della battaglia di Farsalo nel libro successivo. La struttura drammatica dell'episodio ha lo scopo di creare aspettativa; il lettore sa bene che cosa accadrà poi ma di fronte alla *Erichthosszene* non può che restare sulle spine. Per concludere Eritto incarna il sovvertimento dei valori e il *nefas* della guerra civile. Questo tragico avvenimento voluto dalla Fortuna travolge in modo irreversibile la storia umana, facendo del mondo un cumulo di rovine e cadaveri. Se l'*Eneide* e, più in generale, la poesia augustea che aveva rappresentato gli *odia fraterna* lasciando intravedere una prospettiva di felicità e di pace, nella *Pharsalia* la guerra civile fra Cesare e Pompeo non costituisce che un anello della catena di

⁵⁹ Cfr. In proposito Hömke 2006 p. 176.

⁶⁰ Cfr. Hömke 2006 p. 178-179: "Deren (sc. Erichthos) konkurrenzlose Garusamkeit resultiert nicht etwa aus nochmaliger Steigerung des Aktionsradius, sondern gerade aus einer bewusster Einschränkung ihrer Handlungen auf die menschlich erfahrbare Ebene. An die Stelle... märchenhafter kosmischer Zauberspielchen treten sadistischer Mord, Leichenschändung und Kannibalismus, Handlungen also, die sich knapp innerhalb des menschlichen Erfahrungsspielraums bewegen und dem Leser Identifikationsmöglichkeiten als potentiell Opfer bieten".

⁶¹ Cfr. Korenjak 1996 ad loc. p. 160: "Das Bild, das die zwei Kontrahenten einer dritten, noch schlimmeren Macht unterworfen und im Unglück vereint zeigt, hat... eine gewisse Aussagekraft, als der Bürgerkrieg, wie auch die tote Soldate feststellt (810f.), sie schließlich beide vernichten wird".

⁶² Cfr. Hömke 2006 pp. 166-167.

⁶³ Paoletti 1963 p. 25.

lotte fratricide che hanno insanguinato e insanguineranno Roma. Sulla base di questo la profezia del cadavere e la scena di necromanzia acquisisce una valenza universale, priva di temporalità, come atemporali sono Eritto⁶⁴ e il cadavere del soldato, nel quale convergono passato, presente e futuro. La sete del *regnum* porta alla rovina sia i capi che la totalità dei *cives*, e la scena di negromanzia vuole mostrarne in diretta le conseguenze. Su tutto e tutti trionfa Eritto, donna e belva, essere umano e non umano, simbolo della Morte, che si prende gioco degli uomini e degli dei.

⁶⁴ Il lettore non riesce a capire se Eritto sia mortale o immortale, se è donna, dea o demone, cfr. Korenjak 1996 p. 23.

CAPITOLO IX: *SAXIFICA MEDUSA*

1. L'*excursus* su Medusa (*Phars.* 9, 619-699)

Il nucleo del libro IX della *Pharsalia* è costituito dalla lotta di Catone contro le forze della natura: dopo aver assunto in seguito alla morte di Pompeo il comando dell'esercito repubblicano, egli intraprende con un manipolo di uomini una difficoltosa marcia nel deserto libico¹ allo scopo di aggirare via terra le Sirti² e ricongiungersi all'esercito di Giuba. Questo percorso, ostacolato dalla sete³, dal caldo e soprattutto dalla minaccia di pericolosi serpenti, costituisce per Catone una sorta di *aristìa* in cui egli dà prova della sua *virtus* (*Phars.* 9, 368-949)⁴. In particolare, il celebre *Schlangenepisode* della *Pharsalia* – ovvero la lotta di Catone e dei suoi uomini contro i rettili, il cui veleno conduce rapidamente alla morte molti dei soldati – ha suscitato vivo interesse da parte della critica⁵. Tuttavia esso ha distolto l'attenzione dalla sezione immediatamente precedente, in cui Lucano racconta l'*aition* sull'origine dei serpenti (vv. 619-699). Secondo questo racconto essi sarebbero nati dalla testa di Medusa, il mitico mostro il cui sguardo era in grado di pietrificare gli uomini. Il sangue scaturito dal suo capo troncato da Perseo avrebbe contaminato quella terra e avrebbe dato origine a questi animali⁶.

¹ La marcia di Catone nel deserto, testimoniata dalle fonti storiche, doveva essere narrata da Livio, come si ricava dalla *per.* 112: *Praeterea laboriosum M. Catonis in Africa per deserta cum legionibus iter et bellum a Cn. Domitio adversus Pharnacen parum prospere gestum continet.* Narducci 2002 p. 405 mette in rapporto questa sezione della *Pharsalia* con il poemetto perduto di Albinovano Pedone sul viaggio dell'esercito di Germanico nel mare del Nord (ancora inesplorato) e individua modelli letterari nel racconto della marcia degli Argonauti nelle Sirti di Apollonio Rodio e nelle narrazioni sulle imprese di Alessandro Magno (su questo parallelismo fra il Catone lucaneo e la figura del Macedone ancora Narducci 2002 pp. 407-411). Secondo Kebric 1976 la fonte principale di questa sezione lucanea sarebbe l'episodio storico della marcia di Ofella di Cirene nel deserto libico narrato da Duride di Samo.

² *Phars.* 9, 368-373: *His igitur depulsa locis eiectaque classis / Syrtibus haud ultra Garamantidas attingit undas, / sed duce Pompeio Libyae melioris in oris / mansit. At inpatiens virtus haerere Catonis / audet in ignotas agmen committere gentes / armorum fidens et terra cingere Syrtim.*

³ Vedremo fra breve come la sete costituisca una “sorta di sigla etica del percorso catoniano verso il supremo conseguimento della saggezza stoica” (Ariemma 2004 p. 177).

⁴ Si potrebbe parlare più esattamente di un'*aristìa* rovesciata, dato che ad essere celebrato è un vinto (cfr. Fantham 1992 p. 96).

⁵ Nell'ampia bibliografia segnaliamo Raschle 2001 e il commento di Wick 2004 al libro IX.

⁶ L'*excursus* su Medusa è stato analizzato solo da Fantham 1992b e Papaioannou 2005, che si sono concentrati soprattutto sul valore simbolico della Gorgone e sul rapporto intertestuale del brano lucaneo con le *Metamorfosi* di Ovidio. Si veda inoltre Suratteau 1980, studio tuttavia poco approfondito.

L'*aition* è degno della massima attenzione perché protagonista ne è una figura femminile, per quanto non si tratti né di un personaggio storico, né di un personaggio inventato dal poeta, bensì di una creatura mitologica. La questione che vorremo porci è la seguente: che cosa ha spinto Lucano, autore di un poema epico storico, a collocare in questo punto della *Pharsalia* un lungo *excursus* mitologico su Medusa? L'unica motivazione può essere a nostro parere rintracciabile nel rapporto fra questo e il racconto della marcia di Catone. In questo capitolo cercheremo perciò di individuare il legame esistente fra l'episodio storico e il racconto mitologico e di analizzare la figura della Gorgone in quanto personaggio femminile. Prima di esaminare il testo forniremo qualche informazione sul contesto geografico in cui sono ambientati sia gli eventi storici che l'episodio mitico, poiché la Libia del libro IX è caratterizzata da una marcata valenza simbolica ed etica.

2. *Tertia pars rerum Libye*: la Libia come paesaggio etico

Nel discorso che rivolge ai suoi uomini prima di intraprendere l'attraversamento del deserto il condottiero preannuncia i *labores* che la terra libica porrà loro innanzi:

*O quibus una salus placuit mea signa secutis
indomita cervice mori, componite mentes
ad magnum virtutis opus summosque labores.
Vadimus in campos steriles exustaque mundi,
qua nimius Titan et rarae in fontibus undae
siccaque letiferis squalent serpentibus arva:
durum iter ad leges patriaeque ruentis amore
per mediam Libyen veniant atque invia temptent,
si quibus in nullo positum est evadere voto,
si quibus ire sat est; neque enim mihi fallere quemquam
est animus tectoque metu perducere volgus.
Hi mihi sint comites, quos ipsa pericula ducent,
qui me teste pati vel quae tristissima pulchrum
Romanumque putant; at qui sponsore salutis
miles eget capiturque animae dulcedine, vadat
ad dominum meliore via.*

(*Phars.* 9, 379-394a)

Vi è un rapporto molto stretto fra le difficili condizioni climatiche della terra africana e l'impegno morale che i soldati devono assumere nella loro lotta per la *libertas*: solo chi ama veramente la patria è disposto a pagare il prezzo di attraversare un territorio torrido e arido nonché infestato dalla presenza di velenosi serpenti e di rinunciare quindi alla *animae dulcedo* (v. 393) che porta necessariamente alla servitù (v. 394: *ad dominum*). Come è stato già notato, si può qui facilmente rintracciare la presenza del mito filosofico di Eracle al Bivio e della sua scelta fra la via della virtù e quella del piacere⁷. Catone e i suoi uomini scelgono naturalmente la prima opzione e si accingono ad affrontare un percorso reso difficile dalla natura del luogo.

Gli elementi costitutivi del paesaggio libico (aridità, calore, serpenti)⁸ sono nuovamente menzionati da Catone poco oltre e, per quanto definiti *turba malorum* (v. 405), sono valutati positivamente perché capaci di stimolare la *virtus*⁹:

*Serpens, sitis, ardor harenae
dulcia virtuti, gaudet patientia duris,
laetius est, quotiens magno sibi constat, honestum:
sola potest Libye turba praestare malorum,
ut deceat fugisse viros.*

(*Phars.* 9, 402b-406a)

⁷ Cfr. Moretti 1999.

⁸ La condanna delle *pestes* della Libia è tradizionale, cfr. Sall. *Iug.* 89, 5: *alia omnia vasta, inculta, egentia aquae, infesta serpentibus*; Mela 3, 100: *media nulli (sc. tenent); nam aut exusta sunt, aut harenis obducta, aut infesta serpentibus*. Lucano ripropone una descrizione della Libia ai vv. 690-695, in cui ancora una volta si enfatizza il motivo del clima torrido: *... Libyen, quae nullo consita cultu / sideribus Phoeboque vacat: premit orbita solis / exuritque solum nec terra celsior ulla / nox cadit in caelum lunaeque meatibus obstat, / si flexus oblita vagi per recta cucurrit / signa nec in borean aut in noton effugit umbram*.

⁹ La Libia non è solo lo sfondo dell'impresa di Catone, bensì ne diventa perfino l'avversario (*Phars.* 9, 410: *invasit Libye securi fata Catonis*); d'altro canto i serpenti combattono dalla parte di Cesare (*Phars.* 9, 850b-851: *Pro Caesare pugnant / dipsades et peragunt civilia bella cerastae*). La natura partecipa dunque attivamente al conflitto: si pensi anche alla tempesta di sabbia che Catone e i suoi uomini devono affrontare in *Phars.* 9, 445-497.

Al discorso di Catone, che riesce a suscitare nei soldati l'ardore per l'impresa¹⁰, segue una digressione geografica sul territorio della Libia, dotata di una struttura coerente e articolata¹¹ (*Phars.* 9, 411-444). Il territorio libico è ripartito in una regione fertile (la parte occidentale), presentata dal poeta come moralmente pura, in quanto priva di metalli preziosi in grado di suscitare l'avidità umana (*Phars.* 9, 424-425: *In nullas vitiatur opes: non aere nec auro / excoquitur*), e in una zona invece completamente sterile (la costa attorno alle Sirti), inadatta all'agricoltura e quindi alla vita¹²:

*At quaecumque vagam Syrtim complectitur ora
sub nimio proiecta die, vicina perusti
aetheris, exurit messes et pulvere Bacchum
enecat et nulla putris radice tenetur.
Temperies vitalis abest et nulla sub illa
cura Iovis terra est: natura deside torpet
orbis et inmotis annum non sentit harenis.*

(*Phars.* 9, 431-437)

Le difficili condizioni climatiche e ambientali della Libia ne hanno temprato gli abitanti, gente semplice e primitiva, non ancora corrotta dalle ricchezze e dal lusso¹³; ad essi sono implicitamente contrapposti i Romani, che per costruire le loro ricche tavole ne depredano il legno di cedro, unica risorsa della sua regione fertile¹⁴:

¹⁰ *Phars.* 9, 406b-410: *sic ille paventis / incendit virtute animos et amore laborum / inreducemque viam deserto limite carpit / et sacrum parvo nomen clausura sepulchro / invasit Libye securi fata Catonis*. Si noti che il medesimo effetto Catone aveva suscitato in Bruto in *Phars.* 2, 323b-325: *sic fatur et acris / irarum movit stimulos iuvenisque calorem / excitat in nimios belli civilis amores*.

¹¹ La descrizione della Libia è oggetto di Thomas 1982, che ne mette in luce la forte connotazione etica; si veda inoltre Casamento 2005 pp. 112-127.

¹² Si noti come Lucano liquida in soli due versi la descrizione della parte fertile della Libia allo scopo di dare maggiore risalto alla regione dalle condizioni climatiche più difficili.

¹³ Lucano al v. 439 definisce la popolazione della Libia *gens dura* (sulla valenza etica, positiva di *durus* nella *Pharsalia* quando riferito a Catone e a persone della sua cerchia si veda il mio Sannicandro 2006 pp. 153-159. Si può osservare d'altra parte la straordinaria frequenza di questo aggettivo nel libro IX).

¹⁴ Cfr. Thomas 1982 p. 112: "The composite picture of Libya is one of harshness and deprivation, the view of her inhabitants implying great endurance and at times idealized primitiveness. At least the first of these qualities is not particularly surprising; Sallust too had so described the Africans... But Lucan has given a more selective, more moralistic, and ultimately more literary view; any traditional element which would detract from the depiction he intended is suppressed, with the 'civilized' alternative presented as an ethically inferior position". Si può anche evidenziare a tale

*Tantum Maurusia genti
robora divitiae, quarum non noverat usum,
sed citri contenta comis vivebat et umbra:
in nemus ignotum nostrae venere secures
extremoque epulas mensasque petimus ab orbe.*

(*Phars.* 9, 426b-430)

La celebrazione della purezza morale della Libia culmina nella descrizione del tempio di Giove Ammone, nel quale Catone e si uomini si imbattono durante il percorso (*Phars.* 9, 511-543). Il luogo di culto africano è ben diverso dai lussuosi templi romani, dove si custodiscono grandi ricchezze; si tratta infatti di una divinità semplice, estranea alla corruzione morale di Roma:

*Non illic Libycae posuerunt ditia gentes
templa nec Eois splendent donaria gemmis:
quamvis Aethiopum populis Arabumque beatis
gentibus atque Indis unus sit Iuppiter Hammon,
pauper adhuc deus est, nullis violata per aevum
divitiis delubra tenens, morumque priorum
numen Romano templum defendit ab auro.*

(*Phars.* 9, 515-521)

Questa rappresentazione della Libia, che appare come uno scenario eticamente orientato, è funzionale all'esaltazione della virtù di Catone, il cui viaggio nel deserto assume una significato che potremmo definire "allegorico"¹⁵. Esso deve essere infatti interpretato come il difficoltoso e impervio cammino dell'uomo verso il modello del *sapiens*, avvicinamento progressivo dell'uomo a una condizione oltreumana. Affrontando i pericoli e le *pestes* della Libia, Catone assurge a una condizione superiore; lo stesso rifiuto della preveggenza,

proposito la chiara contrapposizione fra la Libia del libro IX e l'Egitto del libro X, terra profondamente corrotta dal lusso e dall'immoralità.

¹⁵ Cfr. Narducci 2002 pp. 405-407; Leigh 2000. Anche Seneca propone un impiego allegorico del paesaggio libico e dell'attraversamento del deserto da parte di Catone: *Vides posse homines laborem pati: per medias Africae solitudines pedes duxit exercitum. Vides posse tolerari sitim: in collibus arenibus sine ullis impedimentis victi exercitus reliquias trahens inopiam umoris loricatus tulit et quotiens aquae fuit occasio, novissimus bibit* (Sen. *epist.* 104, 33).

manifestato dal condottiero nel tempio di Giove Ammone, lo connota come una figura divina¹⁶: Catone è infatti definito *deo plenus* (v. 564) e pronuncia parole degne di un oracolo (v. 565: *effudit dignas adytis e pectore voces*).

La forte connotazione etica del viaggio di Catone è dimostrata dalla presenza della figura di Eracle quale archetipo filosofico del saggio. Oltre ad essere implicitamente ricordato nel discorso di Catone che abbiamo citato sopra, l'eroe greco compare infatti nella breve digressione mitologica sul giardino delle Esperidi, dove rubò le mele d'oro custodite dal drago (*Phars.* 9, 355-367)¹⁷. Lo stesso episodio dei serpenti può essere visto anche come la rielaborazione lucanea delle lotte dell'eroe greco con il serpente-drago del giardino delle Esperidi e con l'Idra di Lerna¹⁸. Ma la figura di Catone emula e nel contempo supera quella di Eracle, poiché egli è in grado di sconfiggere i serpenti, nati dal sangue di Medusa, che è mostro ancora più temibile dell'idra¹⁹.

Ora si tratta di vedere che ruolo ha in particolare l'attacco dei serpenti nell'*aristia* di Catone. L'ingresso sulla scena di questi insidiosi animali è accuratamente preparato da un'atmosfera di eccezionalità: la zona del deserto in cui essi vivono è infatti caratterizzata da condizioni climatiche ancora più estreme del resto della Libia ed è collocata ai confini del mondo abitato:

*Iam spissior ignis
et plaga, quam nullam superi mortalibus ultra
a medio fecere die, calcatur et unda
rarior.*

(*Phars.* 9, 604b-607a)

¹⁶ Cfr. Narducci 2002 p. 415.

¹⁷ Cfr. Moretti 1999.

¹⁸ Si ricordi inoltre che Eracle ancora in culla aveva strozzato i serpenti inviati contro di lui da Giunone.

¹⁹ Moretti 1999 p. 245. Anche Seneca riconosce la superiorità di Catone rispetto a Eracle come modello di salvezza, cfr. *const.* 2, 1-3: *Catonem autem certius exemplar sapientis viri nobis deos immortalis dedisse quam Ulixen et Herculem prioribus saeculis. Hos enim Stoici nostri sapientes pronuntiaverunt, invictos laboribus et contemptores voluptatis et victores omnium terrorum. Cato non feris manus contulit, quas consecrari venatoris agrestisque est, nec monstra igne ac ferro persecutus est, nec in ea tempora incidit quibus credi posset caelum umeris unius inniti.*

A condizioni climatiche straordinarie corrisponde il numero straordinario dei rettili; essi sono così numerosi che la piccola pozza d'acqua dove essi si trovano (e in cui casualmente si imbattono Catone e i suoi uomini) a malapena riesce a contenerli:

*Inventus mediis fons unus harenis
largus aquae, sed quem serpentum turba tenebat
vix capiente loco: stabant in margine siccae
aspides, in mediis sitiebant dipsades undis.*

(*Phars.* 9, 607b-610)

L'uso del "lessico della sete" (cfr. v. 609-610: *siccae / aspides*; v. 610: *sitiebant dipsades*) preannuncia a livello verbale uno delle piaghe che a breve tormenteranno i soldati. I serpenti libici, esseri così pericolosi e numerosi, non potevano che essere stati da un mostro dotato di potenza straordinaria, capace di tenere testa perfino alla morte: Medusa.

3. L'*aition* sull'origine dei serpenti

L'inserimento di intermezzi mitologici non è frequente nella *Pharsalia*, anche se non del tutto assente: già nel libro IV, anch'esso ambientato in Libia, il poeta aveva narrato il mito di Ercole e Anteo per spiegare la denominazione *Antaei regna*, indicante una parte della Libia stessa (*Phars.* 4, 589-660); inoltre, all'interno del libro IX, Lucano colloca anche una breve digressione mitologica sulla palude di Tritone e sul giardino delle Esperidi (vv. 348-367)²⁰. Nel momento in cui si accinge a narrare l'*aition* sull'ofiogenesi, Lucano è consapevole di cambiare provvisoriamente il tema del suo cantare: dalla storia passa al mito, dichiarando che una leggenda ha diffuso fra gli uomini una spiegazione non

²⁰ Si tratta del mitico giardino delle figlie di Esperio, i cui alberi producevano frutti d'oro. Dopo aver ucciso il drago custode del luogo, Eracle li rubò e li portò ad Euristeo. Sulla funzione di questa digressione si veda Wick 2004 pp. 128-130. Anche nel caso della palude di Tritone l'*excursus* mitologico è preceduto da una manifestazione di scetticismo da parte del poeta (v. 348: *ut fama*), corretta poi ai vv. 359-360: *invidus, annoso qui famam derogat aevo, / qui vates ad vera vocat*. Commenta a tale proposito Wick 2004 ad loc. p. 135: "Lukans Bemerkung ist als Äußerung eines Dichters über Dichtung bemerkenswert, weil hier *vates* und *vera* ganz offen voneinander getrennt werden".

veritiera sull'origine dei rettili e che non gli resta che proporre questa, dato che i suoi tentativi di trovare una spiegazione sono stati vani²¹:

*Cur Libycus tantis exundet pestibus aer
fertilis in mortes aut quid secreta nocenti
miscuerit natura solo, non cura laborque
noster scire valet, nisi quod volgata per orbem
fabula pro vera decepit saecula causa.*

(*Phars.* 9, 619-623)

Nei primi versi dell'*aition* Lucano riconduce le origini dei serpenti a un fenomeno magico, quasi la natura, come una maga, avesse mescolato al terreno un veleno mortale: molto significativo è l'uso di *exundare*, che richiama la pozza d'acqua ove Catone e i suoi uomini incontrano i rettili ed è qui singolarmente riferito all'aria, e di *miscere*, che anticipa il processo per cui il sangue di Medusa, contaminando la sabbia, generò i serpenti (cfr. vv. 697-698). La pericolosità del veleno dei serpenti è messa in evidenza dal forte ossimoro *fertilis in mortes* (v. 620), riferito alla terra libica, che, nonostante l'aridità permette quest'unica forma di vita. La *recusatio* da parte del poeta della veridicità del mito che sta per narrare (cfr. v. 623: *fabula pro vera decepit saecula causa*) è un *topos* della poesia didascalica, che funge qui da pretesto per la narrazione del mito di Medusa e Perseo. Secondo Nicandro di Colofone (metà del II sec. a. C.), il cui poemetto didascalico *Θηροιακά* è stato da tempo riconosciuto come una delle fonti di Lucano per questa sezione del poema (anche attraverso la mediazione del suo traduttore latino Emilio Macro)²², i serpenti avevano avuto origine dal sangue dei Titani. A parere di Cazzaniga²³ la scelta lucanea di far risalire l'origine dei serpenti al capo mozzato di Medusa anziché dai Titani sarebbe motivata dalla medesima ambientazione geografica del mito e degli eventi storici narrati, nonché dall'immediata disponibilità del modello di Ovidio, che nelle *Metamorfosi* aveva appunto narrato la lotta di Perseo con la Gorgone (*Ov. met.* 4, 604-803 e 5, 160-248). Questa scelta è quindi il primo elemento di novità introdotto da Lucano. In

²¹ Sulle *pestes* della Libia si era già espresso Apollonio Rodio (*Arg.* 4, 1559: *Libye therotropos*).

²² Si vedano in proposito Cazzaniga 1957; Raschle 2001 pp. 60-74.

²³ Cazzaniga 1957.

secondo luogo è piuttosto sorprendente la lunghezza del *Medusa-Excursus* (vv. 619-699, ben un'ottantina di versi): già Francken nel suo commento alla *Pharsalia* la giudicava eccessiva e tale da distogliere l'attenzione del lettore dalle gesta eroiche di Catone²⁴. In realtà il mito di Medusa non è slegato dalla celebrazione della virtù del condottiero, anzi è funzionale alla celebrazione di Catone anche in un contesto mitologico oltre che in quello storico²⁵.

Ma vediamo ora l'*aition* nel suo insieme, che presenta una struttura coerente e ben articolata. Essa potrebbe essere così schematicamente riassunta:

- 1) vv. 619-623: proemio che introduce la questione e *recusatio*.
- 2) vv. 624-628: descrizione del regno di Medusa, collocato nell'estremo occidente.
- 3) vv. 629-634: Medusa racchiude in sé la *natura nocens*, sia da viva che da morta.
- 4) vv. 636-658: sezione aretologica sui poteri di Medusa e catalogo delle sue imprese.
- 5) vv. 659-677: ingresso sulla scena di Perseo, che sconfigge Medusa.
- 6) vv. 678-683: la capacità di Medusa di pietrificare anche da morta.
- 7) vv. 684-689: il volo di Perseo dal regno di Medusa fino alla Libia.
- 8) vv. 690-699: la Libia attuale e i suoi serpenti.

²⁴ “Narratio longa de Medusa interemta nimis nos abducit a fati Catonis, iam natura Africae et Gorgonis (619-658) abruptis. Potissimum molestae nobis sunt hae ambages, quia haec cum pulvisculo tantum et doctrina aliunde arcessita a nobis intelleguntur; lectoribus antiquis, qui non offendebantur miraculis priscis, poetarum arte illustratis, grata haec erant et familiaria, ut tota poesis Romanae historia docet” (Francken ad 9, 659-699, p. 192). Secondo Fantham 1992 p. 96 il mito di Medusa “it is... a move away from the continuing tests of Cato’s self-generated wisdom, to a contest which, however grim, was long since decided in favour of the human hero”.

²⁵ Cfr. Raschle 2001 p. 177. Non siamo perciò d’accordo con Johnson 1987 p. 48, secondo il quale il mito di Medusa avrebbe una funzione per così dire di intrattenimento: “The myth serves as an easy, graceful transition to the horrors that Cato and his devoted band are about to encounter”. Per Eldred 2000 l'*excursus* su Medusa e il catalogo dei serpenti avrebbero la funzione di distogliere l'attenzione dalla responsabilità di Catone per la morte dei suoi uomini. Secondo l'orientamento critico decostruzionista l'atteggiamento passivo di Catone di fronte alla morte dei soldati sarebbe da intendere come l'indizio dell'impotenza della sua virtù, incapace di fronteggiare la realtà. Narducci 2002 pp. 416ss. ha invece fatto notare come Catone non sia solo *spectator* (*Phars.* 9, 889) dei travagli dei soldati, bensì, pur restando indenne dal morso dei rettili, dia egli per primo l'esempio di come affrontare i *labores* del viaggio.

4. Il mito di Medusa e il modello di Ovidio

Figlia di Forco e di Ceto, Medusa è una delle tre sorelle dette Gorgoni, creature mostruose che secondo la tradizione vivevano in Libia. Erano mostri dotati di serpenti tra i capelli, di denti di maiale, di mani bronzee e di ali d'oro; il loro sguardo pietrificava chiunque le guardasse. Medusa era l'unica fra queste ad essere mortale e fu uccisa da Perseo, il quale la decapitò con l'aiuto di Atena mentre dormiva, utilizzando uno specchio per evitarne lo sguardo. Dal suo capo troncato sgocciolò del sangue che diede poi origine ai serpenti libici. Prima di Lucano il mito di Medusa non era estraneo al genere epico, dal momento che è presente già in Omero (*Il.* 8, 349) e in Esiodo (*Th.* 274-283, *Scut.* 216-240); ma fra gli illustri precedenti in area latina ricordiamo un passo delle *Metamorfosi* ovidiane (*met.* 4, 614-620 e 778-786), dal quale Lucano ricava e arricchisce numerosi spunti²⁶.

Ovidio comincia a raccontare il mito di Medusa e di Perseo dal momento in cui l'eroe fa ritorno dalla Libia dopo l'uccisione della Gorgone, di cui utilizza il capo mozzato – che conservava anche dopo la morte i suoi poteri - per trasformare in montagna Atlante (*Ov. met.* 4, 604-662). A questo punto si colloca la lotta con il mostro marino che aveva fatto prigioniera Andromeda, la quale in seguito diventerà la sposa di Perseo (*Ov. met.* 4, 663-764). Durante il banchetto nuziale, su richiesta dei commensali, l'eroe racconta della sua lotta con Medusa e della sua vittoria (*Ov. met.* 4, 765-803). Segue infine la narrazione di una parte del mito poco conosciuta, che probabilmente Ovidio derivò da qualche accenno presente in altre opere. Prima di diventare un terribile mostro Medusa era una giovane molto bella, contesa da numerosi pretendenti. Un giorno, mentre si trovava nel tempio di Minerva, fu rapita all'improvviso da Nettuno, che le usò violenza. La dea, non sopportando di vedere questo, punì la giovane tramutandone i capelli – la cosa più bella che aveva - in serpenti e facendo sì che il suo sguardo pietrificasse chiunque le stesse davanti. Ecco come Ovidio racconta questa parte del mito:

*Ante expectatum tacuit tamen; excipit unus
ex numero procerum quaerens, cur sola sororum*

²⁶ Sul mito di Medusa si vedano Murgatroyd 2007 pp. 105-109 e 161-164; Mack 2002; Wilk 2000.

*gesserit alternis immixtos crinibus angues.
Hospes ait: "Quoniam scitaris digna relatu,
accipe quaesiti causam. Clarissima forma
multorumque fuit spes invidiosa procorum
illa, neque in tota conspectior ulla capillis
pars fuit; inveni, qui se vidisse referret.
Hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae
dicitur: aversa est et castos aegide vultus
nata Iovis texit, neve hoc inpune fuisset,
Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.
Nunc quoque, ut adtonitos formidine terreat hostes,
pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues".*

(Ov. *met.* 4, 790-803)

La versione ovidiana del mito condensa in pochi versi la parte relativa al passato di Medusa e cerca di orientare verso di questa la pietà del lettore²⁷. La giovane infatti subisce violenza da un dio e, nonostante questo, viene terribilmente punita; dalla bellezza precipita nella mostruosità. La voce narrante di Perseo si sofferma però solo brevemente sulla vicenda allo scopo di non sminuire la sua vittoria su Medusa - mostro.

Dal racconto eziologico sull'origine delle chiome di serpenti proposto da Ovidio Lucano ricava l'attenzione alle chiome e quindi l'importante dato della femminilità di Medusa; ma se nelle *Metamorfosi* si può parlare di perdita della bellezza, in Lucano si accentua piuttosto la perversione di questa. La femminilità di Medusa viene degradata alla condizione bestiale proprio nell'elemento che le è più caratteristico, i capelli²⁸. Prima di essere mostro la Gorgone è dunque una donna e, come vedremo, Lucano lo pone in evidenza nella sua descrizione. Nel contempo il mito lucaneo di Medusa presenta un'importante variazione rispetto al precedente di Ovidio: laddove il poeta augusteo aveva lasciato ampio spazio a Perseo, Lucano fa invece della Gorgone la protagonista, dandole un rilievo fino a questo momento sconosciuto e relegando così l'eroe in secondo piano²⁹.

²⁷ Murgatroyd 2007 p. 109.

²⁸ Suratteau 1980 p. 170 osserva che l'insistenza sulla chioma di serpenti da parte di Lucano fa apparire Medusa "comme une monstrueuse perversion de la femme dans ce qu'elle présente de plus féminin".

²⁹ Cfr. Fantham 1992b p. 96: "... it is not the traditional male hero, but the evil and powerful female Medusa that inspires Lucan". Ciò si può desumere anche dal v. 655, in cui si afferma che fu Medusa, e non Perseo a pietrificare Atlante: in questo modo il ruolo dell'eroe viene

5. Il regno di Medusa (Phars. 9, 624-635)

Con la descrizione del regno di Medusa l'attenzione del lettore viene spostata dagli eventi storici narrati e proiettata in un passato mitico. I primi versi dell'*aition* localizzano il regno nell'estremo occidente, come si legge già in Esiodo *Th.* 274. Nella descrizione del territorio dominato dalla mostruosa creatura vengono messi in evidenza il calore e l'aridità, nonché la sterilità e la completa assenza di vegetazione³⁰:

*Finibus extremis Libyes, ubi fervida tellus
accipit Oceanum demisso sole calentem,
squalebant late Phorcnydos arva Medusae,
non nemorum protecta coma, non mollia suco,
sed dominae voltu conspectis aspera saxis.
Hoc primum natura nocens in corpore saevas
eduxit pestis: illis e faucibus angues
stridula fuderunt vibratis sibila linguis,
femineae qui more comae per terga soluti
ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae:
surgunt adversa subrectae fronte colubrae
vipereumque fluit depexo crine venenum.*

(Phars. 9, 624-635)

Nel regno di Medusa terra e mare sono bruciati dal calore (cfr. v. 624: *fervida tellus* con v. 625: *Oceanum... calentem*), poiché il sole si tuffa in acqua e in questo modo la riscalda³¹. Il territorio è privo di vegetazione ed è costituito da rocce in conseguenza dell'azione pietrificatrice dello sguardo di Medusa; pertanto non vi è possibilità alcuna di praticare l'agricoltura³². Il paesaggio è dunque modellato dall'azione della sua *domina* e connotato come un *locus horribilis*, dove la natura

ridimensionato.

³⁰ Si confronti il v. 626 (*squalebant... arva Medusae*) con la descrizione dei campi incolti in Verg. *georg.* 1, 507: *arva... squalebant*).

³¹ Si confronti la descrizione della terra di Atlante in Ov. *met.* 4, 632-633: *ultima tellus / rege sub hoc et pontus erat, qui Solis anhelis / aequora subdit equis et fessos excipit axes*.

³² Si osservi qui il consueto procedimento lucaneo della negazione per antitesi (per il quale rimando a Esposito 2004): *non nemorum protecta coma, non mollia suco, / sed dominae voltu conspectis aspera saxis* (vv. 627-628).

è del tutto ostile. Esso anticipa lo scenario del deserto in cui si muoverà da protagonista Catone³³.

Esaminiamo ora la descrizione fisica di Medusa. Nel suo corpo è racchiusa la forza rovinosa della *natura nocens*, che operò per la prima volta proprio all'interno di esso. L'abilità della natura ha fatto sì che dalla gola di Medusa uscissero serpenti che ricadevano sulle spalle flagellando il collo e generando in lei piacere. Questa attenzione verso la sua "acconciatura", come se si trattasse di una donna e non di un mostro, è un'eredità di Ovidio, che di Medusa aveva svelato l'origine umana; e il poeta evidenzia a chiare lettere che la Gorgone è comunque una figura femminile al v. 632, in cui i serpenti sono assimilati a una vera e propria acconciatura muliebre: *femineae... more comae*³⁴. Il poeta parla perfino di un pettine, dal quale gronda veleno di vipere. Questo dato parrebbe provenire dalla rappresentazione ovidiana di Medusa in *met.* 4, 771 e 792, ma anche dalla suggestione esercitata dall'aspetto generalmente attribuito alle Furie, che erano anguicrinite³⁵ e peraltro utilizzavano i serpenti come fruste (cfr. v. 633: *flagellabant*).

La sezione successiva dell'*excursus* descrive invece gli straordinari poteri del suo sguardo, in grado di rendere pietra chiunque ne fosse colpito:

*Hoc habet infelix, cunctis impune, Medusa,
quod spectare licet: nam rictus oraque monstri
quis timuit? Quem, qui recto se lumine vidit,
passa Medusa mori est? rapuit dubitantia fata
praevenitque metus: anima periere retenta
membra nec emissae riguere sub ossibus umbrae.*

³³ I regni dell'estremo occidente erano in genere rappresentati come giardini fioriti e la versione ovidiana del mito di Atlante e Medusa non si discosta da questa tradizione: pertanto, come osserva Wick 2004 ad 9, 627 si potrebbe vedere nella descrizione lucrea una sorta di *Gegendarstellung* rispetto al modello ovidiano.

³⁴ Osserva a tale proposito Wick 2004 p. 255: "Lukans Porträt der Medusa endet mit einem komischen Detail: das Ungeheuer läßt seinen grässlichen Schlangenhaaren kokett Pflege angedeihen... In Analogie zu Öl und Parfum (Catull. 66, 77) fließt dabei Schlangengift über ihre Haarpracht".

³⁵ In *Ov. met.* 4, 454 le Furie pettinano le loro chiome di serpenti: *de... suis atros pectebant crinibus angues*. Raschle 2001 p. 188 ipotizza inoltre un influsso delle raffigurazioni iconografiche di Medusa di età ellenistica e romana, che raffigurano il mostro con chiome serpentine. Ricordiamo inoltre che le Furie erano solite usare serpenti come fruste, capaci di portare alla follia le vittime dei colpi.

(*Phars.* 9, 636-641)

Medusa è definita *infelix*, aggettivo cui è necessario dare il significato attivo di “apportatrice di rovina”³⁶: la Gorgone è infatti descritta come un mostro pericoloso, dai poteri dannosi per l'uomo e dall'aspetto temibile (cfr. v. 637: *rictus oraque monstri*)³⁷. Della straordinaria facoltà di rendere pietra era priva soltanto la chioma, unica parte che si potesse guardare senza essere pietrificati³⁸. Il suo sguardo, con il suo mostruoso ghigno, riusciva ad avere la meglio perfino sulla paura e sulla morte, il cui arrivo la pietrificazione era in grado di anticipare³⁹. Medusa non uccide, bensì ferma chiunque osserva in uno stato intermedio fra la vita e la morte, poiché alla vittima non è lasciato nemmeno il tempo di morire. Al confronto con lei la pericolosità di creature come le Eumenidi, Cerbero e l'Idra devono essere ridimensionate:

*Eumenidum crines solos movere furores,
Cerberos Orpheo lenivit sibila cantu,
Amphitryoniades vidit, cum vinceret, hydram:
hoc monstrum timuit genitor numenque secundum
Phorcys aquis Cetoque parens ipsaeque sorores
Gorgones; hoc potuit caelo pelagoque minari
torporem insolitum mundoque obducere terram.
E caelo volucres subito cum pondere lapsae,
in scopulis haesere ferae, vicina colentes
Aethiopum totae riguerunt marmore gentes.
Nullum animal visus patiens ipsique retrorsum
effusi faciem vitabant Gorgonos angues.
Illa sub Hesperiiis stantem Titana columnis
in cautes Atlanta dedit caeloque timente
olim Phlegraeo stantis serpente gigantas
erexit montes bellumque inmane deorum
Pallados e medio confecit pectore Gorgon.*

³⁶ Non crediamo si possa attribuire qui il significato di “infelice”, dal momento che la rappresentazione lucanea di Medusa non appare volta come quella ovidiana a suscitare la pietà del lettore.

³⁷ Già nell'arte arcaica Medusa è raffigurata con il volto deformato da una smorfia e la lingua in fuori.

³⁸ Più avanti si dirà che nemmeno i serpenti osavano ricaderle sugli occhi per paura di rimanere pietrificati (v. 634).

³⁹ La facoltà di dominare la morte è anche di Eritto, capace di risvegliare un cadavere e di farlo morire un'altra volta solo dopo il suo rito di negromanzia.

(*Phars.* 9, 642-658)

I mostri qui menzionati sono, come Medusa, provvisti di serpenti: le Eumenidi erano anguicrinite, Cerbero aveva lingue di serpente nelle sue tre fauci e pure l'idra aveva sette teste di serpente. Queste terribili creature non riescono però a reggere il confronto con la Gorgone, il cui straordinario potere faceva paura anche alla sua famiglia (vv. 645-646). La descrizione dell'azione pietrificante di Medusa culmina con un'affermazione paradossale: persino i serpenti della sua chioma evitavano il suo sguardo per timore di essere mutati in pietra (vv. 652-653)⁴⁰!

Il *Leitmotiv* di questi versi è perciò la potenza invincibile di Medusa, mostro temibile in grado di fermare il mondo intero nella pietra, animali e uomini. Allo scopo di intensificare questa immagine Lucano introduce una significativa variazione rispetto alla tradizione precedente. Uomini e animali si tramutano in pietra perché Medusa li guarda, e non perché essi guardano Medusa (cfr. vv. 627-628: *squalebant... arva Medusae, /... / sed dominae voltu conspectis aspera saxis*); in questo modo Lucano conferisce alla Gorgone una connotazione attiva che fa assumere una particolare valenza alla sua figura⁴¹.

La sezione aretologica dell'*excursus* Lucano si conclude con il ricordo della trasformazione in monti di Atlante e dei Giganti (cfr. *Ov. met.* 4, 621-663):

*Illa sub Hesperiiis stantem Titana columnis
in cautes Atlanta dedit caeloque timente
olim Phlegraeo stantis serpente gigantas
erexit montes bellumque inmane deorum
Pallados e medio confecit pectore Gorgon.*

(*Phars.* 9, 654-658)

Le imprese qui menzionate danno un'idea delle sovrumane capacità di Medusa, in grado di sfidare perfino i Giganti in una guerra che il poeta definisce *bellum*

⁴⁰ Nella descrizione lucanea Medusa appare dunque sdoppiata fra i serpenti della sua chioma e il resto del corpo, che non paiono avere un rapporto di dipendenza. Wick 2004 p. 260 nota che Lucano riprende qui un'abitudine di Ovidio, che amava rappresentare parti del corpo in modo autonomo rispetto al resto (ad es. in *met.* 2, 383 il sole odia la luce e il giorno).

⁴¹ Grazie a questa connotazione attiva Medusa può essere accostata alla *natura nocens*, che in modo attivo e consapevole ha reso la Libia territorio ostile agli uomini.

inmane (v. 657)⁴²: e si noti che nel momento in cui compì queste imprese era ormai ridotta a un ornamento per lo scudo di Atena, il cosiddetto *gorgoneion*. Medusa era già morta, ma riuscì ugualmente a porre fine alla lotta fra le divinità, più potente di Perseo, più potente di Atena.

6. Il mito di Perseo

Dopo la descrizione del territorio di Medusa e il catalogo delle sue imprese inizia il vero e proprio racconto sull'origine dei serpenti di Libia, il cui protagonista assieme alla Gorgone è Perseo. Il mito prende avvio dalla nascita dell'eroe, figlio di Danae, la quale, rinchiusa in una torre⁴³, si unisce a Zeus: il padre degli dei, pur di raggiungerla, si era trasformato in una pioggia d'oro. Da questa unione nasce Perseo:

*Quo postquam partu Danaes et divite nimbo
ortum Parrhasiae vexerunt Persea pinnae
[Arcados auctoris citharae liquidaeque palaestrae]
et subitus praepes Cyllenida sustulit harpen,
harpen alterius monstri iam caede rubentem,
[a Iove dilectae fuso custode iuvencae,]
auxilium volucris Pallas tulit innuba fratri
pacta caput monstri terraeque in fine Libyssae
Persea Phoebeos converti iussit ad ortus
Gorgonos averso sulcantem regna volatu
et clipeum laevae fulvo dedit aere nitentem,
in quo saxificam iussit spectare Medusam.*

(*Phars.* 9, 659-670)

La storia di Perseo è qui condensata in pochi versi: dopo un rapidissimo accenno all'unione di Danae con la pioggia d'oro, Lucano passa a raccontare l'impresa dell'uccisione di Medusa. Trasportato nel regno della Gorgone dalle ali di Mercurio, riuscì a uccidere il mostro con uno stratagemma ideato da Atena: l'eroe

⁴² La lotta fra i Giganti viene menzionata più volte nella *Pharsalia* in quanto la guerra civile è messa in rapporto con le guerre fra le divinità per il dominio del mondo (cfr. ad esempio *Phars.* 1, 35ss. e 7, 144-150).

⁴³ L'oracolo aveva predetto che Acrisio, padre di Danae, sarebbe stato ucciso da suo nipote: pertanto, pur di impedire qualsivoglia discendenza, la donna era stata rinchiusa assieme al piccolo Perseo in una cassa che fu poi gettata in mare. Essa fu poi trovata dal pescatore Ditti.

avrebbe dovuto guardare l'immagine di Medusa riflessa in uno scudo bronzeo al fine di evitarne lo sguardo pietrificatore. Solo con questo espediente era possibile coglierla di sorpresa, dal momento che nemmeno nel sonno era inattiva:

*Quam sopor aeternam tracturus morte quietem
obruit haud totam: vigilat pars magna comarum
defenduntque caput protenti crinibus hydri,
pars iacet in medios voltus oculique tenebras.*

(*Phars.* 9, 671-674)

Poiché la Medusa lucanea impietrisce col suo sguardo, il sonno diventa la *condicio sine qua non* per sorprenderla e colpirla a morte⁴⁴. Ma il sonno non è in grado di fare acquietare il mostro nella sua intrezza: perennemente svegli sono i serpenti della sua chioma (v. 672: *vigilat pars... comarum*), che le difendono il capo.

L'aiuto di Pallade si rivela dunque decisivo per l'uccisione del mostro. È lei a guidare la mano dell'eroe, preso dal terrore, permettendogli così di tranciare il capo di Medusa:

*Ipsa regit trepidum Pallas dextraque tremantem
Perseos aversi Cyllenida derigit harpen
lata colubriferi rumpens confinia colli.
Quos habuit voltus hamati volnere ferri
caesa caput Gorgon! Quanto spirare veneno
ora rear quantumque oculos effundere mortis!
Nec Pallas spectare potest voltusque gelassent
Perseos aversi, si non Tritonia densos
sparsisset crines texissetque ora colubris.*

(*Phars.* 9, 675-683)

Nemmeno la sua natura divina permette ad Atena di essere immune dallo sguardo di Medusa; per questo non le resta che usare l'inganno, e decide di coprire gli

⁴⁴ Medusa viene colta nel sonno anche in Ferecide, Pseudo-Apollodoro e da Ovidio *met.* 4, 784-785: *se tamen horrendae clipei, quem laeva gerebat, / aere repercussae formam ipsamque tenebat, / eripuisse caput collo.*

occhi del mostro con la chioma di serpenti. Come era stato anticipato nella sezione relativa alle sue imprese, anche il capo troncato mantiene l'aspetto terribile del mostro vivo e la capacità di pietrificare. È per questo motivo che per volere di Atena Perseo vola recando con sé la testa di Medusa non sui cieli d'Europa (troppi danni avrebbe causato in una regione così popolosa), bensì su quelli di Libia, terra deserta e sterile:

*Aliger in caelum sic rapta Gorgone fugit.
Ille quidem pensabat iter propiusque secabat
aera, si medias Europae scinderet urbes:
Pallas frugiferas iussit non laedere terras
et parci populis: quis enim non praepete tanto
aethera respiceret? Zephyro convertitur ales
itque super Libyen, quae nullo consita cultu
sideribus Phoeboque vacat: premit orbita solis
exuritque solum nec terra celsior ulla
nox cadit in caelum lunaeque meatibus obstat,
si flexus oblita vagi per recta cucurrit
signa nec in borean aut in noton effugit umbram.
Illa tamen sterilis tellus fecundaque nulli
arva bono virus stillantis tabe Medusae
concipiunt dirosque fero de sanguine rores,
quos calor adiuvit putrique incoxit harenae.*

(*Phars.* 9, 684-699)

Quando Perseo giunse nell'infeconda terra libica, questa accolse il veleno che stillava dal capo ed esso, mescolandosi alla sabbia rovente, generò i pericolosi rettili⁴⁵.

⁴⁵ Lucano riprende l'*aition* da Apoll. Rh. 4, 1513-1517 e da Ov. *met.* 4, 617-620: *cumque super Libycas victor penderet harenas / Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae / quas humus exceptas varios animavit in angues; / unde frequens illa est infestaque terra colubris*. Tuttavia né Apollonio né Ovidio descrivono il processo di trasformazione, che appare perciò come una novità lucanea: "Lucan... tritt mit dem Dichter der Metamorphosen in den Wettstreit: in einer Ovid kongenialen, mittels der Überlagerung verschiedener Motive aber auch typisch lukanischen Art stellt er die Ophiogenese dar und läßt zugleich die mythologische Digression in einen didaktisch-präzise anmutenden Schlangenkatalog übergehen" (Wick 2004 p. 275). Noi non ci soffermeremo sul catalogo dei serpenti, in quanto sezione già ampiamente studiata; d'altra parte non sono mancate proposte di interpretazione di questo celebre passo della *Pharsalia*, talvolta molto singolari (un esempio è costituito dall'analisi di Eldred 2000, che, partendo dalle interpretazioni metaletterarie di Masters 1992 e Bartsch 1997, arriva a vedere nei serpenti lucanei delle 'figure poetiche'. Di ben altro respiro è l'interpretazione dell'episodio proposta da Leigh 1997 pp. 265-291: secondo lo studioso la lotta di Catone contro i serpenti, che sarebbe da assimilare a una *venatio* in cui i rettili avrebbero il ruolo di cacciatori, avrebbe l'intento di mettere in ridicolo la

7. Medusa, simbolo dello sconvolgimento della natura

Dopo questa disamina dell'*excursus* mitologico su Medusa cercheremo di riassumere le caratteristiche di questa mostruosa figura, al fine di capire il motivo della sua presenza nella *Pharsalia*. I due già citati studi di Elaine Fantham⁴⁶ e Sophia Papaioannou⁴⁷ hanno giustamente rilevato l'importante rapporto intertestuale dell'episodio lucaneo con il passo delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui è narrato il mito di Perseo (Ov. *met.* 4, 614-629); tuttavia fra il racconto ovidiano e quello lucaneo è possibile osservare una significativa differenza. Mentre in Ovidio Medusa gioca un ruolo secondario rispetto a Perseo, in Lucano la gerarchia fra i due personaggi è invertita, poiché è Medusa la protagonista⁴⁸. L'*excursus* a lei dedicato interrompe la narrazione delle gesta di Catone suscitando aspettativa sullo scontro con i serpenti che sta per avere luogo⁴⁹. Ci si deve innanzitutto chiedere perché Lucano inserisca qui l'*aition* sull'origine dei serpenti e perché lasci così tanto spazio a questa figura mitologica.

Ciò che colpisce in primo luogo della Gorgone è il suo carattere inquietante: con il suo incrocio di umano e di bestiale incarna infatti tutto ciò che è mostruoso, lontano dalle normali categorie di classificazione. La sua figura simboleggia un disordine tra i vari elementi cosmici. Quello che caratterizza Medusa è infatti una condizione non ben definita, la collocazione intermedia fra due stati. Dominando incontrastata sulla sua terra, con il suo sguardo può bloccare in uno stato intermedio fra la vita e la morte chiunque lei guardi, senza risparmiare nemmeno la sua famiglia. Quando Perseo le tronca il capo, la Gorgone è in un momento intermedio fra veglia e sonno (non è del tutto addormentata, poiché i serpenti del suo capo sono svegli); e perfino da morta è paradossalmente ancora viva, dal momento che il suo capo mozzato, incastonato nello scudo di Pallade, conserva la

virtus del saggio, incapace di essere autosufficiente).

⁴⁶ Fantham 1992b.

⁴⁷ Papaioannou 2005.

⁴⁸ Cfr. Fantham 1992b p. 111; Papaioannou 2005 p. 228 osserva che l'assenza della voce narrante di Perseo nella *Pharsalia* sottolinea la marginalizzazione dell'eroe, che diventa veicolo della testa di Medusa.

⁴⁹ Cfr. Fantham 1992b p. 96, secondo la quale il brano crea "a change of pace and emotional tension before the foreshadowed engagement: it is both, but it is also a move away from the continuing tests of Cato's self-generated wisdom, to a contest which, however grim, was long since decided in favour of the human hero".

capacità di pietrificare e consente a Perseo di compiere grandi imprese. Inoltre proprio lei che da viva riduceva a pietra ogni cosa, da morta conserva una potenzialità vivificatrice, poiché dal suo collo colerà il veleno che darà vita ai serpenti, nonostante l'aridità e la sterilità della terra libica. Quella che Medusa genera è tuttavia una *vita nocens*, poiché i suoi diretti discendenti affliggono con il veleno i soldati di Catone, che pure si sentono in un momento di incertezza fra la vita e la morte, come dichiarano, quasi impazienti di morire, nel loro lamento: *patimur cur segnia fata / in gladios iurata manus?* (*Phars.* 9, 849-850). L'effetto del veleno dei serpenti è perciò quello di rendere *segnis* la morte, proprio come Medusa riusciva a prevenirla con la pietrificazione delle sue vittime. La stessa regione desertica popolata dai rettili è una zona di transizione, come affermano ancora i soldati:

*In loca serpentum nos venimus: accipe poenas
tu, quisquis superum commercia nostra perosus
hinc torrente plaga, dubiis hinc Syrtibus orbem
abrumpens medio posuisti limite mortes;
per secreta tui bellum civile recessus
vadit et arcani miles tibi conscius orbis
claustra ferit mundi. Forsan maiora supersunt
ingressis: coeunt ignes stridentibus undis
et premitur natura poli, sed longius ista
nulla iacet tellus quam fama cognita nobis
tristia regna Iubae.*

(*Phars.* 9, 859-869a)

La regione dei serpenti è situata fra la zona torrida e le Sirti, regione dal carattere ibrido perché, come dichiara più volte il poeta, non è né terra né mare⁵⁰. Di fronte alla sterilità della Libia, i soldati si rendono conto che l'unica forma di vita è rappresentata proprio da questi animali: *quaeremus forsitan istas / serpentum terras: habet hoc solatia caelum: / vivit adhuc aliquid* (*Phars.* 9, 869-871). A questa logorante attesa della morte contribuisce infine anche Catone, la cui *virtus* a sua volta crea nei soldati ritegno a morire: *puduitque gementem / illo teste mori* (*Phars.* 9, 886b-887).

⁵⁰ Sulla natura delle Sirti cfr. anche *Phars.* 9, 303ss.; v. 710: *ambiguae... Syrtidos arva*.

La Fantham ha messo in evidenza che Medusa è il simbolo del male della guerra civile e che la “frontalità” del suo micidiale sguardo, sua caratteristica precipua, rievoca lo scontro frontale fra parenti della guerra civile e la sua empietà⁵¹. A nostro parere Medusa incarna il *bellum civile* non tanto per questo motivo, quanto piuttosto per quel caos fra i comuni criteri di classificazione della natura, che richiamano la perversione di valori e lo sconvolgimento causati dal conflitto. Si pensi solo alla metamorfosi che alla Gorgone ha dato origine: come abbiamo letto in Ovidio, da fanciulla bellissima Medusa è degradata a mostro e i suoi capelli fluenti sono trasformati in una chioma di serpenti, simbolo della perversione della femminilità. Lo stesso mito eziologico sulla chioma anguicrinata si può leggere come una guerra di segno femminile: fautrice della metamorfosi è Pallade, la stessa che aiuterà Perseo ad uccidere la Gorgone⁵².

Medusa simboleggia inoltre il superamento da parte dell'uomo di determinati confini⁵³. Nella *Pharsalia* questo si lega strettamente al carattere esemplare del viaggio di Catone nel deserto libico e alla sua specularità con il soggiorno di Cesare in Egitto narrato nel libro X⁵⁴. L'impresa di Catone, tormentata dal caldo, dalla sete e dai serpenti, si contrappone al soggiorno di Cesare alla corte di Alessandria, caratterizzato invece dal lusso e dai piaceri. Se il viaggio di Cesare si può considerare come un processo di degenerazione morale, il *durum iter* di Catone si configura invece come un'ascesa verso la saggezza, superato il quale l'uomo può assurgere a una condizione superiore, quella del *sapiens*. Uno degli ostacoli a questa scalata sono i serpenti, nefasta discendenza di Medusa, mostro capace di degradare tutto ciò che è vivo a litosfera, ossia a una forma di non vita. La scelta della Gorgone da parte di Lucano potrebbe essere motivata anche da questa specifica valenza del mito, che trova riscontro nella precedente tradizione letteraria: Medusa rappresenta tutto ciò che può bloccare il percorso di Catone verso la *sapientia*.

⁵¹ Sulla figura mitologica di Medusa e sulla simbologia ad essa collegata si veda Vernant 1987.

⁵² Cfr. Murgatroyd 2007 p. 109: “As the heroine was taken against her will, the punishment of her is unfair; it is also cruelly aimed at her most attractive feature. And this was done by a female to a female, by a virgin to one who had been forced to lose her virginity”.

⁵³ Cfr. Fantham 1992b p. 119: “... symbol of the unnatural evil of human overreach”.

⁵⁴ Cfr. Berti 2000 p. 24, secondo il quale i libri IX e X costituiscono una diade saldamente strutturata in quanto operano un confronto fra la vicende di Catone e quelle di Cesare.

Una prova può a nostro parere essere costituita da un passo della *véχovia* di Ulisse nell'*Odissea* (*Od.* 11, 628-640). È bene ricordare che una delle tante interpretazioni dell'eroe greco in epoca romana lo concepiva come un modello di saggio, come *exemplar* morale positivo⁵⁵. Ulisse aveva infatti affrontato mille avversità, aveva esplorato mondi sconosciuti, non si era fatto travolgere dalla sorte; particolarmente significativa a questo proposito è l'epistola che Orazio indirizza a Lollio (*epist.* 1, 2). Qui il poeta esalta Ulisse come modello di saggio allo scopo di mettere in guardia il suo interlocutore, che si muove in un mondo popolato da Sirene e da maghe pronte ad adescarlo. Inoltre l'eroe greco era considerato dagli stoici come un modello di saggio⁵⁶; lo stesso Seneca, che pure tiene verso di lui un atteggiamento ambiguo⁵⁷, riconosce in Ulisse e in Eracle due modelli di saggi, che tuttavia vengono superati da Catone (*const.* 2, 1-3)⁵⁸.

Abbiamo già rilevato la presenza nel libro IX della *Pharsalia* dell'archetipo filosofico di Eracle; ora vedremo in che senso è presente anche il modello di Ulisse e del suo viaggio negli Inferi. Nel suo studio dedicato all'accostamento Eracle / Catone nel poema lucaneo quali modelli di saggezza, Gabriella Moretti ha osservato che alcune caratteristiche della terra libica nel libro IX della *Pharsalia* hanno aspetti in comune con il mondo infero⁵⁹. Ai vv. 355-356 il poeta nota che il fiume Lethon arriva in Africa dalle regioni ctonie (*Lethon tacitus... amnis / infernis, ut fama, trahens oblivia venis*); al v. 36 viene menzionato il Tenaro, considerato la porta dell'oltretomba, e ricordato Palinuro; infine il viaggio di Catone in Libia è definito *inredux via* (v. 408). Questi elementi permettono di accostare l'*iter* nel deserto a una *véχovia* tradizionale.

Ma veniamo ora al passo omerico in questione. Dopo aver parlato con l'ombra di Eracle (*Od.* 11, 601-626), Ulisse fugge impaurito di fronte alle grida di una

⁵⁵ Cfr. Perutelli 2006 p. 49.

⁵⁶ Sul tema si veda Berno 2006 p. 64-65.

⁵⁷ Il giudizio di Seneca sulla figura di Ulisse è per lo più negativo nelle tragedie e positivo nelle opere in prosa, cfr. Berno 2006 p. 64.

⁵⁸ *Catonem autem certius exemplar sapientis viri nobis deos immortalis dedisse quam Ulixen et Herculem prioribus saeculis – hos enim Stoici nostri sapientes pronuntiaverunt, invictos laboribus et contemptores voluptatis et victores omnium terrorum. Cato non feris manus contulit, quas consecrari venatoris agrestisque est, nec monstra igne ac ferro persecutus est, nec in ea tempora incidit quibus credi posset caelum umeris unius inniti.*

⁵⁹ Moretti 1999 p. 215.

schiera di morti: la sua paura è dovuta all'avvertimento che all'improvviso possa apparire il capo mozzato della Gorgone, evocato da Persefone:

ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει,
μὴ μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου
ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηα.

(*Od.* 11, 633a-635)

Il solo pensiero del terribile mostro terrorizza Ulisse e lo induce a interrompere il suo viaggio e a ordinare subito ai compagni di salpare:

αὐτίκ' ἔπειτ' ἐπὶ νῆα κιὼν ἐκέλευον ἑταίρους
αὐτοὺς τ' ἀμβάινειν ἀνά τε πρυμνήσια λῦσαι·
οἱ δ' αἰψ' εἴσβαινον καὶ ἐπὶ κληῖσι καθίζον.

(*Od.* 11, 636-638)

L'eroe, che sta affrontando un viaggio fra le ombre dei morti, lo interrompe immediatamente per non rischiare di essere pietrificato dalla Gorgone, la cui testa segna il limite tra i morti e i vivi⁶⁰. Questo passo dell'*Odissea* potrebbe avere dato a Lucano lo spunto per collocare l'*excursus* su Medusa proprio all'interno della narrazione del viaggio di Catone. Con la sua marcia in Libia, che presenta i tratti del viaggio ai confini del mondo e della *nekyia*, egli emula sia il modello di Eracle che quello di Ulisse. Il mostro assurge così a simbolo di tutto ciò che può bloccare il superamento da parte dell'uomo della propria condizione e permette la celebrazione di Catone anche in un contesto mitologico.

⁶⁰ Cfr. Balducci 2004 p. 215: "L'anguicrinoto sembiante è... un emblema di morte, di quel pericolo estremo che l'individuo inesperto, non ancora raggiunto il perfetto controllo di sé e delle proprie forze, si trova a dover fronteggiare ogni volta che tenta di compiere un passaggio oltre le parvenze esteriori". Un analogo uso della figura di Medusa è nell'*Inferno* dantesco (If IX, 56-57): quando Dante sta attraversando la città di Dite, le Furie minacciano di pietrificarlo con la testa della Gorgone. Anche in questo caso il capo del mostro assume la funzione di interrompere un viaggio in un mondo oltretumano (cfr. Balducci 2004 pp. 222-223). Ricordiamo inoltre che anche nella *Teogonia* di Esiodo le tre Gorgoni abitano nelle regioni sotterranee, al di là dell'Oceano e hanno la funzione di sbarrare l'accesso a luoghi proibiti.

Affrontando l'attacco dei serpenti il futuro martire di Utica emula e supera perciò ben tre paradigmi mitologici legati a Medusa: supera Perseo, perché nel suo scontro non necessita dell'aiuto divino⁶¹; emula Ercole, che si era spinto ai confini del mondo; supera infine Ulisse, che alla sola minaccia della presenza della Gorgone aveva interrotto subito il suo viaggio negli inferi. Da fanciulla bellissima vittima di un'ingiustizia e destinata a una eterna solitudine, quale è ritratta nelle *Metamorfosi* di Ovidio, Medusa diventa nella *Pharsalia* il simbolo di tutto ciò che improvvisamente può ostacolare o bloccare il processo di elevazione dell'uomo. |

⁶¹ Abbiamo visto infatti che nella *Pharsalia* la figura di Perseo perde autonomia rispetto al racconto di Ovidio.

CAPITOLO X: AGAVE E MEDEA, IL *FUROR* IN SENO ALLA FAMIGLIA

In questo capitolo faremo una rassegna delle altre figure femminili mitologiche che compaiono nella *Pharsalia*¹, per poi concentrarci su due similitudini di argomento mitico che hanno per protagonista Cesare. Sull'uso e sulla funzione del mito nel poema lucaneo si veda l'*Introduzione* (§ 7).

1. Agave

Abbiamo già visto nel corso della nostra trattazione come la saga tebana sia più volte chiamata in causa nella *Pharsalia* (e, più in generale, sia ben presente nella letteratura imperiale) per le evidenti affinità fra la lotta fratricida di Eteocle e Polinice e lo scontro fra Cesare e Pompeo². Lucano seleziona dal ciclo tebano alcuni *exempla* che meglio si adattano alla rappresentazione della guerra civile come guerra fra parenti³.

Nella sezione del libro I in cui vengono descritti gli inquietanti prodigi che preannunciano la guerra l'Erinni che viene avvistata a Roma è paragonata ad Agave, che in preda al furore bacchico lacerò le carni del figlio Penteo⁴:

*Ingens urbem cingebat Erinys
excutiens pronam flagranti vertice pinum
stridentisque comas, Thebanam qualis Agaven
inpulit aut saevi contorsit tela Lycurgi
Eumenis aut qualem iussu Iunonis iniquae
horruit Alcides viso iam Dite Megaeram.*

¹ La figura di Elena (*Phars.* 10, 46) è stata già trattata nel capitolo dedicato a Cleopatra, mentre delle Sabine (*Phars.* 1, 118) si è già parlato a proposito di Giulia.

² Si ricordi la descrizione nel libro I della scissione in due lingue del fuoco di Vesta, con il chiaro riferimento alla scena di piromanzia dell'*Oedipus* di Seneca: *Vestali raptus ab ara / ignis et ostendens confectas flamma Latinas / scinditur in partes geminoque cacumine surgit / Thebanos imitata rogos* (*Phars.* 1, 549-552). Sulla presenza del mito tebano nel poema lucaneo si veda Ambühl 2005; Narducci 2002 pp. 54-58; Micozzi 1999 (in particolare pp. 357-370). Il mito di Eteocle e Polinice viene recuperato anche da Silio Italico (*Pun.* 16, 527-549) come modello per la descrizione della lotta fra due gladiatori fratelli.

³ Ambühl 2005 p. 270.

⁴ Questo racconto della saga tebana è, come noto, l'argomento delle *Baccanti* di Euripide ed è narrato da Ov. *met.* 3, 710-733.

(*Phars.* 1, 572-577)

La similitudine ricorda il momento in cui il furore iniziò a insinuarsi nella donna. Agave compare anche nel libro VI all'interno dell'*excursus* geografico sulla Tessaglia, dove Lucano, elencandone le località, ricorda una serie di vicende mitologiche ivi ambientate allo scopo di presentare la regione come terra predestinata alla guerra civile (cfr. *Phars.* 6, 413: *damnata fatis tellure*):

... *ubi nobile quondam*
nunc super Argos arant, veteres ubi fabula Thebas
monstrat Echionias, ubi quondam Pentheos exul
colla caputque ferens supremo tradidit igni
questa, quod hoc solum nato rapuisset, Agave.

(*Phars.* 6, 355b-359)

In questo caso il poeta rievoca un secondo episodio della vicenda. Dopo aver sbranato Penteo, Agave ne porta il capo nella città di Tebe situata in Ftiotide e lì la pone sul rogo funebre. Non si tratta dunque della ben più nota città della Beozia, alla quale invece farebbe pensare l'attributo *Echionias*: Echione era infatti il nome del padre di Penteo e l'aggettivo corrispondente indica in latino la Tebe beotica. Lucano è perciò volutamente ambiguo in questi versi, lasciando incerta l'ambientazione della vicenda. Il passo in questione dimostra che il mito penetra in profondità nel luogo, prefigurando la guerra futura. Infine l'immagine di Agave che reca in mano il capo troncato del figlio anticipa simbolicamente la decapitazione di Pompeo e la scena in cui la sua testa viene consegnata a Cesare (*Phars.* 9, 1032b-1108)⁵. D'altra parte il gesto di Agave di collocare sulla pira il capo di Penteo ricorda per contrasto al lettore il funerale di Pompeo, il cui capo non poté godere degli onori funebri (*Phars.* 8, 774: *trunci cineres*). Agave e Penteo compaiono infine nel libro VII, quando il poeta descrive il terribile sogno che Cesare e i suoi soldati ebbero immediatamente dopo la battaglia di Farsalo⁶:

Umbra perempti

⁵ Cfr. Ambühl 2005 p. 275. Tuttavia la decapitazione di Pompeo non è opera del *furor* di Cesare, come invece parrebbe essere suggerito in molti luoghi del poema.

⁶ Per l'analisi di questo sogno rimandiamo a Walde 2001 pp. 412-416.

*civis adest, sua quemque premit terroris imago:
ille senum voltus, iuvenum videt illa figuras,
hunc agitant totis fraterna cadavera somnis,
pectore in hoc pater est, omnes in Caesare manes.
Haud alios nondum Scythica purgatus in ara
Eumenidum vidit voltus Pelopeus Orestes
nec magis attonitos animi sensere tumultus,
cum fureret, Pentheus aut, cum desisset, Agave.*

(*Phars.* 7, 772b-780)

Cesare è perseguitato dalle ombre di tutti i morti (v. 776: *omnes in Caesare manes*), proprio come Oreste prima di purificarsi dal delitto era atterrito dalle Eumenidi; analogo turbamento ebbe Penteo nel momento in cui divenne preda del *furor* e Agave quando, ritornata a uno stato di razionalità, realizzò di avere sbranato il figlio con le sue mani. Dietro questa similitudine vi è il passo dell'*Eneide* in cui le visioni notturne di Didone in preda al dolore per la partenza di Enea vengono paragonate alle celebri scene di follia di Oreste e di Penteo, che nella tragedia attica sono gli uomini in preda alla follia per eccellenza (Verg. *Aen.* 4, 469-473)⁷.

I tre passi della *Pharsalia* in cui compare Agave ripercorrono in ordine cronologico i momenti salienti della vicenda tragica, descrivendo il passaggio della donna dalla follia alla razionalità. L'insistenza da parte del poeta nel recupero di questo episodio del ciclo tebano si può spiegare con il fatto che la figura di Agave, che nel suo *furor* divino arriva a sbranare il suo stesso figlio, poteva adeguatamente simboleggiare il furore di un *bellum plus quam civile* e quindi essere un giusto termine di paragone per colui che ne è ritenuto uno dei principali responsabili. Nell'ultimo paragrafo approfondiremo le ragioni dell'accostamento di Cesare a questa donna del mito. Ma passiamo ora all'altra grande figura mitologica, la maga colpevole di crimini contro membri della propria famiglia: Medea.

2. Medea

⁷ *Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus / et solem geminum et duplices se ostendere Thebas / aut Agamemnonis scaenis agitatus Orestes, / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae.* Si veda in proposito Hershkowitz 1998 p. 27.

La figura di Medea non poteva mancare nel panorama mitologico della *Pharsalia*, dal momento che Lucano poteva fare riferimento all'illustre precedente tragico di Ovidio⁸ e di Seneca e, se dobbiamo credere alla biografia di Vacca, aveva composto lui stesso una *piece* dal titolo *Medea*⁹. La storia della maga della Colchide, immortalata dalla tragedia euripidea e dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, ebbe, come è noto, molto successo anche nel mondo latino: prima di Seneca e di Ovidio¹⁰ Medea era stata la protagonista anche delle tragedie di Ennio e di Accio, nonché del *Medus* di Pacuvio. Per quanto riguarda il genere epico ricordiamo invece le *Argonautiche* di Varrone Atacino in età cesariana¹¹. La figura di Medea presenta numerose sfaccettature: Medea è l'eroina abbandonata dal marito, quindi è la vittima di un'ingiustizia; nel contempo è la più crudele delle carnefici, poiché per vendicarsi di Giasone uccide i figli; Medea è anche l'eroina esule e la maga per eccellenza. Ora cercheremo di vedere quali sfumature Lucano valorizza in questo personaggio che è nel contempo tragico, epico ed elegiaco.

L'eroina della Colchide compare nella *Pharsalia* per la prima volta nel libro IV in un momento di alta tensione narrativa: Lucano sta raccontando il suicidio reciproco di Vulteio e dei suoi uomini. In una breve inserzione mitologica vengono ricordati, quale archetipo mitico della guerra tebana, gli Sparti, guerrieri nati dai denti del drago ucciso da Cadmo che si uccisero fra loro e insanguinarono Tebe¹², e i figli della terra, che ebbero origine anch'essi dai denti seminati da Giasone. Nella Colchide l'eroe uccise infatti il drago che custodiva il vello d'oro e

⁸ Sulla perdita *Medea* di Ovidio si veda Della Corte 1973.

⁹ Vacca, *Vita* 65: *Exstant eius conplures et alii, ut Iliacon, Saturnalia, Catachthonion, Siluarum X, tragoedia Medea imperfecta, salticae fabulae XIV et epigrammata, prosa oratione in Octavium Sagittam et pro eo, de incendio urbis, epistolarum ex Campania, non fastidiendi quidam omnes, tales tamen, ut belli civilis videantur accessio*. Sulle presunte caratteristiche della *Medea* di Lucano si veda Arcellaschi 1990 pp. 318-324.

¹⁰ Medea era protagonista dell'omonima perdita tragedia, dell'*herois* 12 e di *met.* 7, 11-71.

¹¹ Sulla figura di Medea nel teatro latino si veda Arcellaschi 1990; per quanto riguarda la letteratura moderna molto utile Ciani 1999.

¹² Il mito degli Sparti ha qui la funzione di "smascherare l'eroismo deformato, aberrante, che si cela nell'atto di Vulteio e dei suoi uomini, pronti a darsi reciprocamente la morte pur di non cadere in mano nemica. L'allusione mitica possiede... una funzione ideologica importantissima: svelare l'empietà di ogni atto di eroismo che ha luogo nella guerra civile" (Micozzi 1999 p. 361). Anche Seneca aveva indicato questo mito come la causa primordiale del conflitto tebano in *Oed.* 731-750: *agmina campos cognata tenent / ... / Hac transierit civile nefas! / Illa Herculeae norint Thebae / proelia fratrum*.

ne seminò i denti, provocando eventi simili a quelli descritti nell'episodio di Cadmo:

*Concurrunt alii totumque in partibus unis
bellorum fecere nefas. Sic semine Cadmi
emicuit Dircaea cohors ceciditque suorum
volneribus, dirum Thebanis fratribus omen,
Phasidos et campis insomni dente creati
terrigenae missa magicis e cantibus ira
cognato tantos inplerunt sanguine sulcos
ipsaque, inexpertis quod primum fecerat herbis,
expavit Medea nefas.*

(*Phars.* 4, 548-556a)

Il riferimento al mito argonautico giustifica la menzione di Medea, che aiutò Giasone nella sua impresa. La maga aveva infatti accolto nella Colchide l'eroe e i suoi compagni e li aveva aiutati con le sue erbe incantate a sconfiggere il drago che custodiva il vello d'oro e dai cui denti sarebbero nati i figli della terra. In questo passo Medea innesca quindi la lotta fratricida fra i figli della terra, di cui quella fra i figli di Cadmo era una prefigurazione. La follia di Vulteio e dei suoi uomini è tale che essi non provano alcun timore di fronte al proprio *nefas*; in questo senso superano il paradigma mitico di Medea, che invece provò orrore del suo misfatto (v. 556a: *expavit Medea nefas*). Mito tebano e mito argonautico si intersecano qui quali archetipi mitici del *bellum civile*¹³, un *nefas* destinato a tramandarsi da una generazione all'altra.

Medea come fratricida, ma anche Medea come maga. Non poteva mancare un riferimento alle arti magiche di Medea nel libro VI, che descrive diffusamente i riti della strega Eritto¹⁴. Nell'*excursus* sulle maghe di Tessaglia Lucano racconta come in questa terra crescano erbe dai magici poteri, tali da fare violenza persino agli dei; in questa regione Medea colse delle piante con l'aiuto delle quali avrebbe poi fatto un incantesimo:

¹³ Cfr. Ambühl 2005 p. 270: "Innerhalb des Gleichnisses bezeichnet der Erzähler den gegenseitigen Brudermord der von Kadmos aus den Drachensaat gesäten Sparten als böses Omen für die thebanischen Brüder... und verknüpft damit den Gründungsmythos Thebens direkt mit dem einige Generationen später folgenden Bruderkrieg".

¹⁴ Sull'importanza del modello della Medea di Seneca per l'Eritto di Lucano si veda Paratore 1976.

*Thessala quin etiam tellus herbasque nocentis
rupibus ingenuit sensuraque saxa canentis
arcanum ferale magos; ibi plurima surgunt
vim factura deis et terris hospita Colchis
legit in Haemoniis, quas non advexerat, herbas.*

(*Phars.* 6, 438-442)

In questi versi la presenza di Medea serve ad esaltare le risorse magiche della Tessaglia, dove crescono erbe adatte ad incantesimi in grado di far violenza anche agli dei. Lucano si riferisce a un episodio narrato da Ovidio (*met.* 7, 220-236), in cui l'eroina della Colchide raccolse proprio in Tessaglia le erbe necessarie per il ringiovanimento di Esone, padre di Giasone¹⁵. La presenza di Medea è perciò qui funzionale alla connotazione della Tessaglia come terra della magia.

L'ultima menzione di Medea nella *Pharsalia* si colloca in una similitudine che a nostro parere merita attenzione e che approfondiremo fra breve. La maga diventa singolarmente il termine di paragone per Cesare, che, infiacchito dal soggiorno egiziano, fronteggia con fatica la rivolta guidata da Potino e Achilla¹⁶. È questo forse l'unico momento del poema in cui il comandante appare smarrito, in preda alla paura:

*Quem non violasset Alanus,
non Scythia, non fixo qui ludit in hospite Maurus,
hic, cui Romani spatium non sufficit orbis
parvaeque regna putet Tyriis cum Gadibus Indos,
ceu puer inbellis ceu captis femina muris
quaerit tuta domus: spem vitae in limine clauso
ponit et incerto lustrat vagus atria cursu,
non sine rege tamen, quem ducit in omnia secum
sumpturus poenas et grata piacula morti
missurusque tuum, si non sint tela nec ignes,
in famulos, Ptolemaee, caput. Sic barbara Colchis
creditur ultorem metuens regnique fugaeque
ense suo fratrisque simul cervice parata
exspectasse patrem.*

¹⁵ Non ci sembra pertanto di poter condividere l'opinione di Arcellaschi 1990 p. 218, secondo il quale Lucano avrebbe voluto degradare Medea assimilandola alle streghe tessale.

¹⁶ Si veda in proposito il capitolo IV pp. 118-119.

(*Phars.* 10, 454b-467a)

Proprio colui che aveva affrontato in guerra i popoli più bellicosi ora prova paura, quasi fosse un fanciullo indifeso (*puer inbellis*) o una donna in preda al panico di fronte alla conquista della sua città. Questi paragoni non certo lusinghieri culminano con l'accostamento di Cesare a Medea, qui protagonista di una variante poco conosciuta del mito. Secondo tale versione la maga, inseguita dal padre Eeta dopo il furto del vello d'oro e la fuga con Giasone, uccise il fratellino Absirto e ne disperse le membra in mare, affinché il padre per raccoglierle ritardasse l'inseguimento¹⁷. L'accostamento di Cesare a Medea, qui raffigurata con la spada in mano, pronta a decapitare Absirto, potrebbe ancora una volta richiamare l'immagine del capo troncato di Pompeo, che ricorre spesso nel poema.

3. Cesare e due donne del mito

Da questa breve panoramica abbiamo visto come singolarmente Cesare venga paragonato a due donne del mito, Agave e Medea, macchiate di delitti contro i familiari. A nostro parere questo accostamento è molto interessante, soprattutto se si prendono in considerazione nel loro complesso le similitudini della *Pharsalia* di cui Cesare è protagonista¹⁸. Nella *Pharsalia* Cesare è in genere paragonato ad

¹⁷ Sulla provenienza di questa variante del mito, che non è menzionata né da Euripide né da Apollonio Rodio, si veda Berti 2000 pp. 311-312. Notevole fu il successo nella letteratura latina (si veda ad esempio Accio *trag. inc.* 165-171 R.³; Ov. *trist.* 3, 9, 5-34; Sen. *Med.* 131-133, 278, 452ss., 473ss., 963ss.). Un riferimento alla vicenda di Absirto è anche in *Phars.* 3, 189-190, all'interno del catalogo degli alleati di Pompeo. Lucano menziona gli Encheli, popolo dell'Epiro, e l'isola di Absirto, situata nell'Adriatico e ben nota sia a Plinio che a Mela (*Plin. nat.* 3, 151; Mela 2, 114): *et nomine prisco / Encheliae versi testantes funera Cadmi, / Colchis et Hadriaca spumans Absyrto in unda*. Nella regione degli Encheli era situata la tomba di Cadmo e Armonia e secondo Apollonio Rodio qui si stanziò una parte dei Colchi dopo la morte di Absirto. Secondo Arcellaschi 1990 p. 218 la menzione di questo episodio nella *Pharsalia* farebbe pensare che Lucano nella sua tragedia *Medea* avrebbe dato una caratterizzazione negativa, che d'altra parte troverebbe riscontro nell'impostazione "misogina" della *Pharsalia* (ma come abbiamo visto il ruolo delle donne nel poema è tutt'altro che marginale).

¹⁸ In *Phars.* 7, 567b-571a Cesare è paragonato a Bellona: *Quacumque vagatur (sc. Caesar), / sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum / Bistonas aut Mavors agitans, si verbere saevo / Palladia stmulet turbatos aegide currus, / nox ingens scelerum est*. Secondo Aymard 1951 p. 105 le similitudini riferite a Cesare hanno la funzione di rappresentarne il complesso carattere: "Les images qui s'appliquent à la personne de César sont nombreuses et différentes entre elles; ce sont dans le cours des trois premiers livres, celles de la foudre, du lion, de la frond et de la flèche, du coursier, du vent et du feu qui réclament des obstacles, viennent ensuite celles de la mer, de la

animali e a fenomeni meteorologici e naturali; si pensi solo a titolo di esempio al libro I, dove Cesare è introdotto sulla scena con la similitudine che lo accosta al fulmine, ad indicarne l'intraprendenza e la forza travolgente¹⁹. D'altra parte Lucano cerca di evidenziarne il carattere ferino subito dopo la scena dell'attraversamento del Rubicone paragonandolo a un leone libico (*Phars.* 1, 205-212)²⁰. Infine numerose sono le similitudini di argomento naturale, che hanno lo scopo di far risaltare la forza sovrumana di Cesare e la sua capacità di dominare sulla natura.

La scelta di Agave e Medea quali termini di paragone per Cesare non è certo casuale. Si tratta in entrambi i casi di due donne del mito colpevoli di crimini contro membri della propria famiglia. Agave, protagonista delle *Baccanti* di Euripide, posseduta da Dioniso, in preda alla follia sbrana il figlio Penteo, per accorgersi del suo gesto solo una volta ritornata alla lucidità²¹. La donna può ben essere avvicinata a colui che nella *Pharsalia* è l'assassino di parenti per eccellenza; e l'immagine di Agave che reca in mano il capo mozzato del figlio in *Phars.* 6, 355-359 potrebbe essere vista come un'allusione all'assassinio di Pompeo, che, pur essendo deciso da Tolomeo, viene più volte nella *Pharsalia* attribuito a Cesare²².

Si può comprendere anche d'altro canto come Medea possa ben rappresentare il carattere empio di Cesare, colpevole dello sfaldamento della propria famiglia e dello stato. Nella *Pharsalia* viene menzionato due volte l'episodio di Absirto (un riferimento vago nel libro IV e uno esplicito nel libro X), che conferisce all'eroina barbara la connotazione della fratricida: questa ben si adatta allo spirito del poema lucaneo, che si propone di cantare appunto una guerra *plus quam civile*. La

flamme et de la tigresse-mère, de la tempête, de Bellone et de Mars, d'Oreste, de Penthée et d'Agavé, du fauve captif, de l'Etna et de Médée. Il est clair que ces comparaisons... apportent des éléments au portrait psychologique et moral du héros... : la vertu de César faite d'orgueil et de cruauté, d'impatience et de hardiesse, et de cet élan fougueux, qui semble avoir particulièrement frappé l'auteur de la *Pharsale*”.

¹⁹ *Phars.* 1, 151-157: *Qualiter expressum ventis per nubila fulmen / aetheris impulsu sonitu mundique fragore / emicuit rupitque diem populosque paventis / terruit obliqua praestringens lumina flamma: / in sua templa furit nullaque exire vetante / materia magnamque cadens magnamque revertens / dat stragem late sparsosque recolligit ignes.*

²⁰ Narducci 2002 pp. 200-204 ha messo in luce i numerosi riferimenti intertestuali di questo passo a Verg. *Aen.* 12, 4-9 e Sen. *Oed.* 919-923.

²¹ L'episodio è narrato anche da Ovidio in *met.* 3, 511ss.

²² Cfr. ad es. *Phars.* 5, 61-64; 8, 547-550; 8, 627-629; 8, 641ss.; 9, 133-135. Nella biografia di Crasso Plutarco racconta che il capo mozzato del triumviro perito a Carre fu utilizzato dal re dei Parti Orodes per una rappresentazione delle *Baccanti* di Euripide (Plut. *Crassus* 33).

similitudine in questione (*Phars.* 10, 464-467) ha però un intento particolarmente infamante. Lo scopo del poeta è mettere in luce gli effetti negativi del soggiorno egiziano su Cesare, che, talmente infiacchito dal lusso e dal vizio, a fatica riesce a fronteggiare la rivolta di Achilla e Potino²³. Non lusinghiero è già il paragone con un *puer inbellis* e con una *femina* che cercano un luogo sicuro dove rifugiarsi all'arrivo del nemico in città (*Phars.* 10, 458-459). Cesare vaga per la reggia portandosi dietro Tolomeo, pronto a darne la testa in pasto alla sete di sangue dei rivoltosi. Ed ecco che viene paragonato a Medea, che per ritardare l'inseguimento del padre Eeta aveva ucciso il piccolo fratello Absirto e ne aveva sparso le membra:

*Sic barbara Colchis
creditur ultorem metuens regnique fugaeque
ense suo fratrisque simul cervice parata
exspectasse patrem.*

(*Phars.* 10, 465b-467a)

Da una parte il paragone di Cesare a Medea potrebbe risultare appropriato, dal momento che il Romano e la maga della Colchide hanno in comune la propensione al crimine²⁴. Ma l'intento denigratorio di Lucano si può misurare su un altro dato: Medea è ritratta qui nel momento in cui è inseguita e ha paura (v. 466: *metuens*). Ciò significa che Cesare in quel frangente non ha nemmeno la dignità di essere paragonato alla terribile maga quando questa è nel pieno delle sue demoniache facoltà²⁵, e quindi costituisce una sorta di degradazione di Medea.

²³ Rimandiamo a tale proposito al capitolo V.

²⁴ Per la somiglianza di Cesare con alcuni personaggi tragici senecani come Atreo e Medea si veda Narducci 2002 pp. 190-191 e Nosarti 2002-2003 p. 190 nota 75. Anche nelle scuole di retorica Medea era diventata un paradigma di crudeltà, se si pensa che Orazio nell'*ars poetica* dice: *Sit Medea ferox, invictaque* (Hor. *ars* v. 123). Sul tema si veda anche Petrone 1999.

²⁵ Secondo Ahl 1976 pp. 225-226 la denigrazione di Cesare emergerebbe dal fatto che egli sta per uccidere Tolomeo (quindi il fratello di Cleopatra) e non il proprio fratello, come Medea: "Medea dismembered her own brother, Absyrtus, toh old up Aeetes' pursuit; Caesar is ready to dismember Cleopatra's brother. Not only does this reverse the male and female roles... but Caesar is killing not his own, but his mistress' brother. Even in a comparison with Medea, Caesar comes off second best". Non siamo d'accordo inoltre con Arcellaschi 1990 pp. 217-218, che vede qui esplicitata una polemica anticesariana di Lucano: rappresentando in questo modo Medea, Lucano avrebbe polemizzato con la valorizzazione di questo mito da parte di Cesare (il condottiero aveva infatti collocato nel tempio di Venere un quadro che ritraeva Medea, figura mitica che rappresentava idealmente l'incontro fra oriente e occidente, allo scopo di attirare l'attenzione verso la politica

Si deve inoltre tenere presente che Medea è una barbara: ciò giustifica l'accostamento alla regina della Colchide di Cesare, che nel libro X subisce un radicale processo di orientalizzazione in direzione del prototipo tirannico di Alessandro²⁶. Anche questa similitudine è un esempio dell'uso originale che Lucano fa del mito: il poeta sfrutta con spirito innovativo una tradizione culturale di cui non poteva non tenere conto.

orientale, cfr. Arcellaschi 1990 pp. 1-2).

²⁶ Cfr. Nosarti 2005 pp. 159-162.

CAPITOLO XI: *PATRIAE TREPIDANTIS IMAGO*. LA PERSONIFICAZIONE DI ROMA

1. *Quo tenditis ultra?* L'attacco alla Patria

Fra i personaggi femminili della *Pharsalia* si può annoverare una figura *sui generis*, che non si può classificare né come storica né come mitologica: si tratta della personificazione della Patria che compare a Cesare sulle rive del fiume Rubicone in *Phars.* 1, 183-194. L'attraversamento del fiume, che segnava il confine fra la Gallia Cisalpina e l'Italia, diede avvio, come è noto, al conflitto civile¹: pertanto è proprio questa fulminea impresa di Cesare ad aprire nella *Pharsalia* la narrazione vera e propria dopo il lungo e articolato proemio in cui Lucano cerca di individuare le cause della guerra.

Giunto con i suoi soldati sulle rive di questo piccolo corso d'acqua, il condottiero si trova di fronte la Patria, che cerca di impedire la sua aggressione:

*Iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes
ingentisque animo motus bellumque futurum
ceperat. Ut ventum est parvi Rubiconi ad undas,
ingens visa duci patriae trepidantis imago
clara per obscuram voltu maestissima noctem
turrigero canos effundens vertice crines
caesarie lacera nudisque adstare lacertis
et gemitu permixta loqui: 'Quo tenditis ultra?
Quo fertis mea signa, viri? Si iure venitis,
si cives, huc usque licet'.*

(*Phars.* 1, 183-192a)

L'evento soprannaturale ferma per un momento Cesare, che, proiettato nel futuro, ha già pianificato grandi sommovimenti e la guerra imminente (v. 184: *ingentisque... motus bellumque futurum*). L'improvvisa apparizione interrompe

¹ Cesare non menziona il Rubicone nei *Commentarii de bello civili*, bensì in modo molto conciso passa dal discorso pronunciato ai suoi soldati a Ravenna (*civ.* 1, 7) al suo ingresso a Rimini (*civ.* 1, 8, 1): l'autore non aveva interesse a dichiarare che aveva varcato in armi il confine tra Italia e Gallia Cisalpina. Il nome del fiume non compare nemmeno nella *periocha* 109: *C. Caesar bello inimicos persecuturus cum exercitu in Italiam venit*. L'attraversamento del Rubicone è narrato invece da Plut. *Caes.* 32, 5-7 e *Pomp.* 60, 3-4.

perciò il corso delle sue imprese. Roma ha l'aspetto di una donna in lutto²: è in stato di agitazione (v. 186: *patriae trepidantis imago*) ha le braccia nude, i capelli bianchi e scarmigliati ed è *maestissima* (v. 187); come è tipico di tutte le apparizioni, è grande (v. 186: *ingens*)³ e luminosa (v. 187: *clara per obscuram... noctem*)⁴. Le parole che rivolge ai suoi aggressori vengono pronunciate fra i gemiti e non hanno un tono minaccioso: la Patria si limita a far loro presente che con il passaggio del Rubicone essi supererebbero il limite del *ius*, della legalità (vv. 191-192). Oltre quel confine non è infatti lecito recare i *signa* di Roma⁵. È degno di nota che Roma non si rivolga solo a Cesare, bensì all'insieme dei *viri* (vv. 190-191: *Quo tenditis ultra?/ Quo fertis mea signa, viri?*), mettendo così in evidenza come la colpa la guerra civile sia imputabile non solo al *dux*, ma anche alla totalità dei cittadini.

L'intervento dell'*imago* della Patria può essere letto come l'unico, debole tentativo di impedire la guerra, fallito però sul nascere; lo stesso aspetto desolato di questa figura femminile, che comunque rientra in un quel gusto per le immagini di lutto e di dolore caratteristico della *Pharsalia*⁶, suggerisce sin dall'inizio questo fallimento.

Qual è la reazione di Cesare? In un primo momento il condottiero è colpito dall'*horror* tipico di chi si trova di fronte a un fenomeno divino (vv. 192ss.); tuttavia l'iniziale smarrimento, significativamente marcato dal lessico (cfr. *perculit* al v. 192; *riguere* al v. 193; *coercens / languor* ai vv. 193-194), è dovuto anche alla sorpresa di un indugio inatteso che interrompe il corso delle sue

² La descrizione della Patria presenta affinità con quella di Marzia, reduce dal funerale di Ortensio (*Phars.* 2, 335) e delle matrone in lutto in *Phars.* 2, 28-42 (per approfondimenti rimandiamo ai capitoli relativi). Sulle immagini di dolore e di lutto nella *Pharsalia* si veda anche l'*Introduzione* (§ 9).

³ Si confronti ad esempio il fantasma di Creusa che compare ad Enea in Verg. *Aen.* 2, 773: *nota maior imago*.

⁴ L'immagine della Patria luminosa nella notte ricorda al lettore l'apparizione di Venere ad Enea in *Aen.* 2, 588-621, dove la dea è *non ante oculis tam clara* (cfr. anche v. 590: *pura per noctem in luce refulsit*).

⁵ Le parole della Patria, osserva ancora Narducci 2002 p. 199 (v. 190: *quo tenditis ultra?*; v. 192: *huc usque licet*) "... ben si inquadrano nel lessico di quella che era stata definita la 'retorica giulio-claudia' delle conquiste, e dei divieti ad esse collegati": Cesare si presenta alle sponde del Rubicone come *victor*, come un generale alla conquista del mondo. Ora però non guida il suo esercito ad estendere i confini dell'impero, bensì contro Roma.

⁶ Sull'idea della guerra civile come *funus mundi* si è concentrato Salemme 2002.

imprese⁷. Ma poco dopo Cesare riacquista la consueta fierezza e giustifica solennemente la propria azione con una preghiera alle divinità tutelari di Roma:

*Tunc perculit horror
membra ducis, riguere comae, gressumque coercens
languor in extrema tenuit vestigia ripa.
Mox ait: 'O magnae qui moenia prospicis urbis
Tarpeia de rupe, Tonans, Phrygiique penates
gentis Iuleae et rapti secreta Quirini
et residens celsa Latiaris Iuppiter Alba
Vestalesque foci summi o numinis instar
Roma, fave coeptis! Non te furialibus armis
persequor: en, adsum victor terraque marique
Caesar, ubique tuus, (liceat modo, nunc quoque) miles.
Ille erit, ille nocens, qui me tibi fecerit hostem'.*

(*Phars.* 1, 192b-203)

Agli dei Cesare chiede che favoriscano la sua impresa (v. 200: *fave coeptis*)⁸ e dichiara di non avere cattive intenzioni (v. 200: *non te furialibus armis / persequor*), anzi si proclama soldato di Roma dopo aver rivendicato i numerosi successi militari per terra e per mare (vv. 201-202: ... *en, adsum victor terraque marique / Caesar, ubique tuus... miles*); infine addossa la responsabilità a coloro che lo avevano provocato alla guerra (v. 203: *ille erit, ille nocens, qui me tibi fecerit hostem*). Tuttavia la fitta rete di richiami intertestuali presente in questi versi permette di cogliere le reali intenzioni di Cesare; in particolare, gli dei cui egli si rivolge sono le divinità protettrici della dinastia giulio-claudia. Per usare le parole di D. Feeney, “it is the Patria of the Republic who speaks to the invading army, but it is his own Imperial Roma whom Caesar addresses in reply”⁹.

Superato l'unico ostacolo che si era frapposto al suo progetto, Cesare si lancia nella sua impresa, simile a un leone di Libia che ruggisce contro un nemico (vv.

⁷ Cfr. Nosarti 2005 p. 138.

⁸ La medesima richiesta rivolge Pompeo a Roma in *Phars.* 8, 322-325, quando propone ai suoi uomini di proseguire la guerra con l'aiuto dei Parti: *Roma, fave coeptis: quid enim tibi laetius umquam / praestiterint superi quam, si civilia Partho / milite bella geras, tantam consumere gentem / et nostris miscere malis?*. La proposta del Magno viene però bocciata da Lentulo, che a sua volta caldeggia l'alleanza con gli Egiziani.

⁹ Feeney 1991 p. 294.

204-212)¹⁰. Domata la violenza delle acque, egli guada il fiume con i soldati e dichiara: *Hic... hic pacem temerataque iura relinquo: / te, Fortuna, sequor. Procul hinc iam foedera sunt: / credidimus fati, utendum est iudice bello* (vv. 225-227). Il fragile confine fra *ius* e illegalità è stato ormai oltrepassato; d'ora in poi a decidere la sorte di Roma non saranno più i *foedera*, bensì solo il *bellum*.

Secondo l'interpretazione degli autori antichi la decisione di varcare il confine del Rubicone costituì una svolta decisiva nella parabola umana e militare di Cesare¹¹: questo spiega il grande interesse che l'episodio ha suscitato fra gli storiografi, che lo hanno avvolto in "un alone prodigioso di *ostenta* e di apparizioni"¹² e hanno cercato di descrivere lo stato d'animo del condottiero in quel momento. Ora daremo uno sguardo a queste fonti, per vedere quanto la tradizione storiografica potrebbe aver influenzato l'introduzione da parte di Lucano dell'*imago* di Roma.

2. I racconti degli storici: *ostenta* e prodigi durante il passaggio del Rubicone

L'apparizione della personificazione di Roma al momento del passaggio del Rubicone pare essere un'invenzione di Lucano: essa infatti non trova riscontro nelle testimonianze storiche. Tuttavia nella narrazione degli storici è lasciato un certo spazio all'elemento sovrannaturale. Svetonio riferisce ad esempio che una figura enorme, apparsa all'improvviso sulla riva del fiume, suonò il flauto e attirò a sé alcuni soldati cesariani; dopo di che strappò di mano la tromba ad uno di essi e attraversò le acque¹³. Tale prodigio spinse Cesare a proseguire fiducioso nella sua impresa. Lucano potrebbe dunque avere ripreso dalle fonti l'idea di un elemento sovrannaturale, rovesciando però il significato dell'*omen*. D'altra parte l'apparizione della personificazione di una città era diventata nella storiografia e

¹⁰ Chiara la ripresa di due similitudini virgiliane che paragonano Turno a un leone (Verg. *Aen* 12, 4-9 e 9, 792-798). La similitudine lucanea è in forte contrasto con le parole rassicuranti pronunciate poco prima da Cesare, di cui vengono così smascherate le reali intenzioni.

¹¹ Nei *Commentarii de bello civili* Cesare dà altre motivazioni sulla sua scelta, ovvero la difesa delle prerogative tribunicie e della propria *dignitas* (Caes. *civ.* 1, 7, 1).

¹² Narducci 2002 p. 194.

¹³ Suet. *Iul.* 31-33: *Cunctanti ostentum tale factum est. Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiluit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam. Tunc Caesar: 'Eatur, inquit, quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat. Iacta alea est'.* Del prodigio non vi è menzione alcuna né in Plutarco *Caes.* 32, né in Appiano *civ.* 2, 35; manca alcun accenno anche in Liv. *per.* 109.

nell'epica storica un *topos* che marcava il momento in cui un personaggio superava un confine naturale considerato in certo qual modo sacro; esempi sono la donna barbara che secondo Suet. *Claud.* 1, 2 comparve a Druso mentre si stava inoltrando nella Germania¹⁴, oppure la visione che ebbe Annibale prima di attraversare l'Ebros secondo Livio 21, 22¹⁵. Si può concludere che le narrazioni di Svetonio, Livio e Lucano rientrano nella stessa tipologia.

Ma il passo lucaneo, come ha messo in luce Emanuele Narducci, presenta una fitta rete di rimandi intertestuali all'*Eneide*: in particolare, parrebbe chiaro il rapporto con l'apparizione di Venere (Verg. *Aen.* 2, 589-592) e con quella di Ettore defunto a Enea (*Aen.* 2, 268-297). In quest'ultimo caso si potrebbe vedere contrapposta all'investitura di Enea da parte di Ettore, che consegna al figlio di Anchise i Penati di Troia, una "sorta di anti-investitura della Patria a Cesare"¹⁶. Uno spunto ulteriore poteva inoltre provenire dalla retorica, che spesso utilizzava la Patria come uno degli esempi più comuni di prosopopea: l'esempio più noto è certo la prima Catilinaria (Cic. *Cat.* 1, 17-18), in cui Roma si rivolge ai senatori e li prega di proteggerla dall'attacco di Catilina¹⁷.

3. L'assalto di Cesare come violenza alla madre Roma

Nel suo recentissimo contributo dedicato all'analisi di questo episodio lucaneo Gabriella Moretti¹⁸ ha messo giustamente in evidenza come l'apparizione della

¹⁴ Cfr. Narducci 2002 p. 199: di questa apparizione a Druso parla anche Cassio Dione 55, 1, 3, la cui testimonianza presenta puntuali analogie con il testo lucaneo: lo storico in particolare insiste sulle dimensioni sovrumane dell'apparizione.

¹⁵ Secondo il racconto liviano ad Annibale apparve in sogno un messaggero mandato da Giove per guidarlo nella conquista dell'Italia. Si ricordi che nella *Pharsalia* la figura di Cesare, che appare rientra nella cosiddetta "tipologia del sovversivo", è spesso accostata ad Annibale, uno dei più grandi nemici di Roma (si veda in proposito Narducci 2002 pp. 207-217).

¹⁶ Narducci 2002 p. 196.

¹⁷ Si veda ad esempio *Rhet. Her.* 4, 53, 66, il cui autore si abbandona a una tirata sulla contrapposizione fra i *bella externa* e le guerre intestine: *quodsi haec urbs invictissima vocem mittat, non hoc pacto loquatur: Ego illa plurimis tropaeis ornata, triumphis ditata certissimis, clarissimis locupletata victoriis, nunc vestris seditionibus, cives, vexor: quam dolis malitiosa Karthago, viribus provata Numantia, disciplinis erudita Corinthus labefactare non potuit, eam patimini nunc ab homunculis deterrimis proteri atque conculcari?*

¹⁸ Moretti 2007. Questa scena della *Pharsalia* ha attirato l'attenzione di molti studiosi; in particolare vorrei ricordare, oltre a Narducci 1980 e 2002 pp. 194-207, Peluzzi 1999 (che si concentra in particolare sul dettaglio della corona turrata e individua il possibile referente iconografico nella dea Cibele, di cui questa corona era attribuito). Si veda inoltre Maes 2005, che invece si dedica alla ricerca di riferimenti intertestuali all'*Eneide* e giunge alla seguente singolare conclusione: "... Patria definitely become representative of Vergil's epic enterprise. We can

Patria possa essere inserita in quella grande “metaforologia dei rapporti familiari” che caratterizza l’intera *Pharsalia*. Ciascuno dei tre protagonisti del poema si pone in relazione alla Patria secondo un ben definito rapporto parentale. Abbiamo visto che Catone è tratteggiato nel libro II come il padre e il marito di Roma¹⁹, pronto a impegnarsi nella difesa dell’Urbe benché consapevole della sconfitta. Pompeo è invece presentato come il suo amante, perché è legato alla Patria da un *amor* che lo spinge alla continua ricerca di riconoscimenti e di manifestazioni di affetto da parte dei cittadini²⁰.

Sulla base dell’episodio del Rubicone Cesare può essere considerato dal canto suo come il figlio che aggredisce la madre: “... il fatto di attraversare il Rubicone si traduce nella più terribile delle violenze, quella empia e incestuosa nei confronti della madre Roma”²¹. A nostro parere Lucano poteva conciliare l’esigenza di riprendere i racconti degli storici sull’*ostentum* verificatosi al varco del fiume e quella di presentare da subito Cesare come il figlio che si rivolta alla madre Roma attraverso la ripresa di un episodio narrato nelle *Storie* di Livio. Si tratta della famosa vicenda di Gneo Marcio Coriolano, che, espulso da Roma per aver tentato di difendere ad oltranza i privilegi del patriziato contro la *tribunicia potestas*, si allea con i Volsci e marcia alla guida di questi ultimi fino alle porte di Roma²². Ma nel momento in cui sta per attaccare la sua città, è bloccato dalla madre Veturia e dalla moglie Volumnia, che a capo di un gruppo di matrone (Liv. 2, 40, 3: *ingens mulierum agmen*) cerca di farlo desistere dal suo intento.

understand these lines as a sort of paraphrase, alluding to an important feature of the generic code of epic” (p. 12). Altri lavori utili: Dubordieu 1951; Görler 1976; Tucker 1988. Piuttosto discutibile invece l’interpretazione metaletteraria di Masters 1992 p. 7-8: “Roma confronts Caesar and tells him to turn back; so Roma metaphorically confronts Lucan and tells him to desist from writing the *Bellum Civile*; and Lucan, as Caesar, unlike almost all the other poets who included *revocationes* in their works, refuses to comply”.

¹⁹ *Phars.* 2, 297-304 e 389; 9, 601-604.

²⁰ Ahl 1976 pp. 173-183 e 249-250.

²¹ Moretti 2007 p. 10. A sostegno della sua tesi la studiosa cita Suet. *Iul.* 7, in cui si racconta che Cesare durante la questura sognò di violentare la propria madre; Plut. *Caes.* 32 colloca invece il sogno la notte prima del varco del Rubicone. Sull’assimilazione della Patria a una madre si veda già Varr. *Men.* 236 Cèbe: *si qui patriam, maiorem parentem, extinguit, in eo est culpa; quod facit pro sua parte is qui se eunuchat aut aliqua liberos producit* (sul tema utile Frings 1995). Non siamo d’accordo con Hardie 1993p. 62, che vede nella Patria lucanea un’“anti-Allecto, attempting to stand up for the continuity of Rome whereas Allecto attempts to disrupt by violent transformation of the *status quo*”.

²² Gneo Marcio, detto Coriolano per la conquista della città volsca di Corioli nel 493 a. C., era in conflitto con la plebe in quanto pretendeva la restituzione degli antichi diritti dei patrizi (Liv. 2, 34, 8). Espulso da Roma perché si era opposto alla distribuzione di grano alla plebe bisognosa, andò in esilio presso i Volsci e ne guidò l’esercito contro Roma.

La situazione descritta nel famoso episodio liviano è simile a quella narrata nella *Pharsalia*, la quale ne costituisce una sorta di rovesciamento. Come Coriolano, Cesare alla guida di un esercito marcia in armi contro la sua stessa patria. Arrivato ai confini di questa (le mura di Roma nel caso di Coriolano, il Rubicone nel caso di Cesare) è fermato da una figura di donna: si tratta della personificazione di Roma, che in quanto patria è sua madre, proprio come Coriolano è bloccato da Veturia, dalla moglie Volumnia e da altre donne. Se consideriamo che la descrizione di Roma nella *Pharsalia* è caratterizzata da analogie iconografiche con la dea Cibele, si fa più chiaro il rapporto di Cesare con l'apparizione. Questa divinità frigia era infatti nume tutelare di Troia, luogo di origine della *gens Iulia*: questo mette in evidenza l'empietà dell'atto di Cesare. Come ha osservato Elisabetta Peluzzi, "... Proprio Cesare, il sommo rappresentante della *gens Iulia*, il discendente di Venere... non avrebbe esitato a macchiarsi di sacrilegio, non rispettando l'epifania della sua Patria, che per di più gli appariva sotto le sembianze della frigia Cibele, cioè della *gens Iulia* stessa"²³. Nel momento in cui si accinge ad attaccare Roma, ignorandone l'accurato appello, Cesare sta quindi per commettere un matricidio. È interessante il fatto che l'*imago* di Roma sia definita *ingens* (v. 186): tale aggettivo non allude soltanto alla grandezza delle apparizioni, bensì riprende *ingentis* del v. 184, che aveva qualificato le imprese che Cesare si accingeva a compiere²⁴ (vv. 183-185: *Iam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes / ingentisque animo motus bellumque futurum / ceperat*)²⁵. Per fermare i progetti del condottiero occorre perciò qualcosa di pari o superiore grandezza, la Patria stessa, il cui tentativo si rivela però vano. Allo stesso modo nel racconto di Livio l'intervento di Veturia si inserisce laddove l'operato dei *viri* si rivela insufficiente; alle armi le donne sostituiscono le preghiere e le lacrime, che sortiscono l'effetto voluto e sanano la frattura fra Coriolano e Roma (Liv. 2, 40, 3: *quoniam armis viri defendere urbem non possent, mulieres precibus lacrimisque defenderent*).

²³ Peluzzi 1999 p. 154.

²⁴ Il fiume Rubicone è invece definito *parvus* al v. 185. Osserva Narducci 1985 p. 1558: "Non sarà causale che, per caratterizzare l'immagine della Patria, Lucano usi l'aggettivo *ingens*, uno dei più cari a Virgilio... il *parvus* Rubicone risulta così inquadrato fra gli *ingentes motus* di Cesare e la *ingens imago* della Patria che invano si sforza di contrastarli: quasi un confine simbolico, oltre che reale".

²⁵ Cfr. Görler 1976 p. 295.

L'esito positivo dell'episodio liviano trova nella *Pharsalia* il suo rovesciamento, con un processo che abbiamo già indagato relativamente al paragone di Giulia con le donne Sabine²⁶. Il discorso appassionato di Veturia si appella alla *pietas* che dovrebbe legare Coriolano a Roma:

'Sine, priusquam complexum accipio, sciam' inquit, 'ad hostem an ad filium venerim, captiva matris in castris tuis sim. (6) In hoc me longa vita et infelix senectas traxit ut exulem te deinde hostem viderem? Potuisti populari hanc terram quae te genuit atque aluit? (7) Non tibi, quamvis infesto animo et minaci perveneras, ingredienti fines ira cecidit? Non, cum in conspectu Roma fuit, succurrit: intra illa moenia domus ac penates mei sunt, mater coniunx liberique? (8) Ergo ego nisi peperissem, Roma non oppugnaretur; nisi filium haberem, libera in libera patria mortua essem. Sed ego mihi miserius nihil iam pati (9) nec tibi turpius usquam possum, nec ut sum miserima, diu futura sum: de his videris, quos, si pergis, aut immatura mors aut longa servitus manet'.

(Liv. 2, 40, 5-9)

Come può Coriolano attaccare la terra che lo ha generato e allevato? Come può arrivare in armi davanti alla città dove c'è la sua famiglia? È ancora suo figlio oppure è diventato un nemico? Le domande di Veturia, il cui aspetto, come quello della Patria in Lucano, è contrassegnato dalla *maestitia*²⁷ si susseguono incalzanti, mosse da quel sentimento di giusta indignazione in cui si erano convertite le sue preghiere²⁸. Dall'altra parte Coriolano passa da un atteggiamento di insofferenza verso il pianto delle donne all'affetto. Anche il suo discorso, unito ai gemiti e ai lamenti delle altre matrone presenti, riesce a fare breccia nel figlio, che pure era rimasto insensibile di fronte alle ambascerie (Liv. 2, 40, 9: *Uxor deinde ac liberi amplexi, fletusque ob omni turba mulierum ortus et comploratio sui patriaeque fregero tandem virum*). Al contrario, la personificazione di Roma si limita a ricordare a Cesare che gli è lecito arrivare soltanto fino al confine del Rubicone, senza ottenere successo²⁹.

²⁶ Cfr. cap. II.

²⁷ Cfr. Liv. 2, 40, 4: ... *dein familiarium quidam qui insignem maestitia inter ceteras cognoverat Veturiam, inter nurum nepotesque stantem, 'nisi me frustrantur' inquit 'oculi, mater tibi coniunxque et liberi adsunt.*

²⁸ Sulla figura di Veturia nel racconto liviano si veda Kowalewski 2002 pp. 34-41; per un'analisi dettagliata dell'episodio utile il commento di Ogilvie 1965 pp. 314ss.

²⁹ L'esito felice della vicenda fa sì che Coriolano da traditore della patria divenga un *exemplum* di *pietas* verso la famiglia e la patria: è infatti menzionato da Valerio Massimo 5, 4, 1 nel capitolo *De*

A nostro parere l'episodio di Coriolano potrebbe avere suggestionato Lucano nella rappresentazione dell'impresa che diede avvio alla guerra civile: il narrato liviano ha dato al poeta lo spunto per collocare una figura femminile a impedimento del conflitto, le altre fonti hanno invece fornito l'elemento prodigioso. Abbiamo visto come le donne nella *Pharsalia* siano tutt'altro che disinteressate alla guerra, poiché sono in grado di scatenarla come di impedirla, vogliono partecipare ad essa, ne piangono i morti. Solo una donna poteva fare l'estremo tentativo, cercando di svolgere il compito che spettava a Giulia, cioè Roma stessa; e la prima sezione dell'opera liviana poteva offrire numerosi esempi in cui le donne riuscivano a risolvere situazioni critiche per l'Urbe.

pietate erga parentes et fratres et patriam. Sull'immagine di Coriolano nell'antichità si veda Lehman 1952.

CAPITOLO XII: LE DONNE IN LUTTO

1. Il *bellum civile* come *funus mundi*

Nella *Pharsalia* la guerra civile non è solo un avvenimento storico, bensì è un evento di portata cosmica. Allo sconvolgimento causato dal *bellum* sono sottoposti sia gli uomini che la natura, la quale manifesta la propria reazione attraverso fenomeni inspiegabili. Dopo gli *omina* funesti elencati nel libro I, che atterriscono i cittadini e li spingono a ricorrere ad ogni forma di divinazione, il mondo continua a far sentire la propria voce: *Iamque irae patuere deum manifestaue belli / signa dedit mundus legesque et foedera rerum / praescia monstrifero vertit natura tumultu / indixitque nefas* (*Phars.* 2, 1-4a). La natura denuncia il *nefas* della guerra attraverso strani fenomeni di carattere astronomico e cosmologico: alla vigilia della battaglia di Farsalo il sole ritarda il suo tramonto in quanto consapevole della catastrofe che avverrà il giorno dopo (*Phars.* 7, 1-6). È chiaro che il mondo è in procinto di crollare; lo stesso Catone nel suo colloquio con Bruto proclama la necessità di agire di fronte al crollo dell'universo: *sidera quis mundumque velit spectare cadentem / expers ipse metus? Quis, cum ruat arduus aether, / terra labet mixto coeuntis pondere mundi, / compressas tenuisse manus?* (*Phars.* 2, 289-292)¹.

Consapevoli della rovina del mondo, gli uomini celebrano il funerale della libertà e dello stato, il *funus mundi* (*Phars.* 7, 617). Questa atmosfera di rovina, questo marcato senso della fine spiega la ricchezza nella *Pharsalia* di immagini e metafore di morte e di lutto, che si concentrano soprattutto nel libro II²: siamo nel momento del poema in cui Cesare ha già varcato il Rubicone e dato inizio alla guerra civile e la fama di questa impresa giunge a Roma seminando il panico fra i cittadini. Presentando che sta accadendo l'irreparabile, i Romani si abbandonano in anticipo a manifestazioni di lutto. Il dolore per la morte della *libertas*, in quanto causata a sua volta dalla disgregazione dei legami familiari, è descritto dal poeta con immagini di lutto domestico: si pensi solo al matrimonio di Catone e Marzia,

¹ Abbiamo accettato al v. 292 la lezione *compressas* – attestata dalla maggior parte dei manoscritti – anziché *complosas*, accolta invece da Housman e Badali.

² Sul tema della *ruina* e del *funus* nel libro II utile Salemme 1999.

celebrato con un rito più simile a una *pompa funebris* che a una cerimonia nuziale (*Phars.* 2, 350-391)³.

In questo capitolo esamineremo la parte iniziale del libro II, dove un gruppo di matrone romane reagisce allo scoppio della guerra attraverso pubbliche manifestazioni di lutto. Vedremo come Lucano rielabora un momento tipico dell'epica, il lamento, facendone lo sfondo allo scoppio della guerra civile. La presenza delle donne in questa sede garantisce continuità con il libro I, che si era concluso con la drammatica visione profetica della matrona invasata da Apollo (*Phars.* 1, 673-695)⁴.

2. Lutto privato e *funus mundi*

Uno dei compiti propri delle donne nella letteratura antica è il lamento, un momento narrativo tradizionale dell'epica. Del lamento femminile Lucano si serve per accompagnare il momento immediatamente precedente lo scoppio della guerra civile, quale preannuncio della morte che essa apporterà⁵: non solo la morte di innumerevoli *cives*, bensì la morte della libertà, della *res publica* stessa. La gravità dell'evento fa sì che tutto il popolo, senza esclusione di donne o anziani, vi partecipi emotivamente.

Il secondo libro della *Pharsalia* si apre con la descrizione della reazione dei cittadini romani allo scoppio della guerra civile (vv. 16-42). Si tratta di un'immagine di vuoto e di desolazione quella dell'Urbe in cui è stato decretato il *iustitium*, il provvedimento eccezionale che impone la cessazione dell'attività politica⁶. L'atmosfera è surreale: non esiste più alcuna autorità e i comuni distintivi del potere, la porpora e i fasci, sono coperti da abiti plebei. In questo

³ A tale proposito rimandiamo al cap. III.

⁴ Si veda il capitolo VI.

⁵ L'anticipazione del lamento rispetto all'evento è una caratteristica della poesia di Lucano; si veda ad esempio *Phars.* 7, 37-39, dove il poeta immagina il pubblico compianto funebre di Pompeo prima ancora di narrarne l'uccisione: *Te mixto flessset luctu iuvenisque senexque / iniussusque puer: lacerasset crine soluto pectora femineum, ceu Bruti funere, volgus*. Si noti che qui il lamento non è soltanto femminile, bensì coinvolge spontaneamente anche vecchi e bambini. Sull'effetto patetico di questa anticipazione utile Fantham 1999a p. 223.

⁶ *Phars.* 2, 16-19: *Ergo, ubi concipiunt quantis sit cladibus orbi / constatura fides superum, ferale per urbem / iustitium: latuit plebeio tectus amictu / omnis honos, nullos comitata est purpura fascis*. Ricordiamo inoltre che molti cittadini erano fuggiti da Roma in seguito alla fuga di Pompeo: *... tu tantum audito bellorum nomine, Roma, / desereris: nox una tuis non credita muris* (*Phars.* 1, 519-520).

desolato scenario i cittadini non riescono nemmeno a lamentarsi, tanto è lo sbigottimento causato dall'evento. Ricorrendo a un'immagine di dolore domestico, il poeta paragona Roma a una casa appena colpita da un lutto, descritta nel momento in cui il cordoglio, chiuso nel cuore dei familiari del defunto, non trova ancora espressione in lamenti funebri:

*Tum questus tenere suos magnusque per omnis
erravit sine voce dolor. Sic funere primo
attonitae tacuere domus, cum corpora nondum
conclamata iacent nec mater crine soluto
exigit ad saevos famularum brachia planctus,
sed cum membra premit fugiente rigentia vita
vultusque exanimis oculosque in morte minaces;
necdum est ille dolor nec iam metus: incubat amens
miraturque malum.*

(*Phars.* 2, 20-28a)

La similitudine crea un legame fra il piccolo mondo in sé concluso della famiglia e la ben più ampia dimensione della *civitas*: il surreale silenzio e lo sbigottimento di Roma è accostato alla prima fase di un lutto domestico, quando non è ancora avvenuta la *conclamatio*. La casa è attonita, come senza parole è la madre, che con uno sguardo assente fissa il cadavere del figlio senza dare inizio alle lamentazioni funebri. La particolarità della situazione è espressa tramite verbi e aggettivi indicanti immobilità e silenzio, che dipingono il quadro di un dolore confinato nel cuore, ancora incapace di trovare sfogo (cfr. v. 20: *questus tenere suos*; v. 21: *sine voce dolor*; v. 22: *attonitae tacuere domus*; v. 22-23: *corpora nondum / conclamata iacent*; v. 25: *membra... rigentia*; v. 26: *vultus... exanimis*)⁷. La similitudine anticipa efficacemente l'atmosfera funebre caratteristica dell'intero libro e, in particolare, il paragone di Catone a un padre che cerca di

⁷ Cfr. Esposito 1996a p. 533: "Il suo sentimento non è ancora dolore per la perdita, di cui non ha ancora la percezione, ma non è più nemmeno paura di qualcosa che ormai è irrevocabilmente accaduta". Una situazione analoga è descritta in *Phars.* 1, 257-261: dopo il varco del Rubicone i soldati di Cesare penetrano a Rimini, generando fra gli abitanti della città una paura e uno sbigottimento che non riescono a manifestarsi esteriormente: *gemitu sic quisque latenti, / non ausus timuisse palam: vox nulla dolori / credita, sed quantum, volucres cum bruma coerces, / rura silent mediusque tacet sine murmure pontus, / tanta quies.*

prolungare il più possibile il funerale del figlio (*Phars.* 2, 297-303)⁸: l'esperienza di un lutto familiare si allarga così all'ambito pubblico, assurgendo a simbolo del dolore dell'intera cittadinanza⁹. La morte della *libertas* si trasforma perciò nel più grave dei lutti privati.

L'immagine della casa colpita da lutto e dominata dal silenzio anticipa inoltre per contrasto la scena conclusiva del libro III (*Phars.* 3, 756-761), dove il poeta dà voce al dolore di un gruppo di madri e di un'anonima donna marsigliese subito dopo la battaglia navale nelle acque di Marsiglia, che si è conclusa con la vittoria dei pompeiani:

*Quis in urbe parentum
fletus erat! Quanti matrum per litora planctus!
Coniunx saepe sui confusis voltibus unda
credidit ora viri Romanum amplexa cadaver
accensisque rogis miseri de corpore trunco
certavere patres.*

(*Phars.* 3, 756b-761a)

In questo passo è descritta la fase del lutto in cui le madri sfogano il proprio dolore con il pianto e il lamento (v. 757: *fletus...matrum... planctus*). Il *pathos* della scena è creato soprattutto dal gesto della donna, che crede di identificare il marito nel cadavere di un Romano e lo abbraccia, e in quello di alcuni padri, che si disputano un corpo mutilato. Il quadro finale che raffigura questa lotta disperata¹⁰, si contrappone alla scena precedente, in cui il padre di Argo non aveva retto alla vista del figlio morente. Come nella similitudine che abbiamo esaminato sopra il dolore dell'uomo non riesce a trovare espressione:

⁸ *Phars.* 2, 297b-303: *Ceu morte parentem / natorum orbatum longum producere funus / ad tumulos iubet ipse dolor, iuvat ignibus atris / inseruisse manus constructoque aggere busti / ipsum atras tenuisse faces, non ante revellar / exanimem quam te complectar, Roma, tuumque / nomen, Libertas, et inanem prosequar umbram.*

⁹ Cfr. Fantham 1999a p. 223: "The poet conjures up this public lament and its private analogy not to censure such female mourning as disruptive, but to use its desperation, ... to force upon the reader a full awareness of the death of liberty foreshadowed by this war".

¹⁰ In questa scena vi potrebbe essere il ricordo del quadro finale del *De rerum natura* di Lucrezio: *namque suos consanguineos aliena rogorum / insuper exstructa ingenti clamore locabant / subdebantque faces, multo cum sanguine saepe / rixantes potius quam corpora desererentur* (Lucretius, 6, 1283-1286).

*Non lacrimae cecidere genis, non pectora tundit,
distentis toto riguit sed corpore palmis:
nox subit atque oculos vastae obduxere tenebrae
et miserum cernens agnoscere desinit Argum.*

(*Phars.* 3, 733-736)

Il padre di Argo non può sopportare l'idea di sopravvivere al figlio e decide di togliersi la vita:

*Ut torpore senex caruit viresque cruentus
coepit habere dolor, 'Non perdam tempora' dixit
'a saevis permissa deis iugulumque senilem
confodiam. Veniam misero concede parenti,
Arge, quod amplexus, extrema quod oscula fugi.
Nondum destituit calidus tua volnera sanguis
semianimisque iaces et adhuc potes esse superstes.*

(*Phars.* 3, 741-747)

Nel mondo antico il sopravvivere ad un figlio era considerato una terribile disgrazia, come dimostra tra l'altro l'esistenza nella retorica di una vera e propria topica del *parens superstes*. Nell'*Eneide* Lucano poteva trovare almeno due esempi che rappresentavano questa drammatica circostanza, ossia la coppia Mezenzio - Lauso (Verg. *Aen.* 10, 846-856) e quella Evandro - Pallante (Verg. *Aen.* 11, 115-181). Ma rispetto alle figure di Mezenzio e Pallante, rappresentati come modelli di *pietas* paterna che si manifesta apertamente con il lamento e il dolore, Lucano introduce una forma di dolore chiusa in sé stessa, che non trova altra espressione se non un duplice suicidio mediante la spada e il mare: ... *quamvis capulum per viscera missi / polluerit gladii, tamen alta sub aequora tendit / praecipiti saltu: letum praecedere nati / festinantem animam morti non credit uni* (*Phars.* 3, 748-751). Al contrario del padre di Argo Cornelia dopo l'uccisione di Pompeo abbandonerà i suoi propositi di morte, decidendo di consumarsi dal dolore: *turpe mori post te solo non posse dolore* (*Phars.* 9, 108). In un'altra intensa scena Lucano descrive il dolore di due genitori, ai quali la guerra civile strappa uno dei due figli gemelli:

*Stant gemini fratres, fecundae gloria matris,
quos eadem variis genuerunt viscera fati:
discrevit mors saeva viros unumque relictum
agnorunt miseri sublato errore parentes,
aeternis causam lacrimis: tenet ille dolorem
semper et amissum fratrem lugentibus offert.*

(*Phars.* 3, 603-608)

I due gemelli sono separate da un destino inesorabile che porta via con la morte uno dei due; conseguenza tragica della sopravvivenza dell'altro fratello è il perpetuare nei genitori il ricordo del defunto e risvegliare il dolore per la sua perdita, diventando così fonte di *aeternae lacrimae* (v. 607).

3. Le matrone e il modello dell'*Ilioupersis*

La similitudine della madre impietrita di fronte al figlio morto funge da elemento di transizione alla scena di lutto collettivo di un gruppo di matrone, che inondano di lacrime i templi:

*Cultus matrona priores
deposuit maestaeque tenent delubra catervae:
hae lacrimis sparsere deos, hae pectora duro
adflixiere solo lacerasque in limine sacro
attonitae fudere comas votisque vocari
adsuetas crebris feriunt ululatibus aures.
Nec cunctae summi templo iacuerunt Tonantis:
divisere deos et nullis defuit aris
invidiam factura parens.*

(*Phars.* 2, 28b-36a)

La scena lucanea fa ricordare al lettore alcuni momenti dell'*Ilioupersis* virgiliana: essa ha infatti il suo modello nelle suppliche delle donne troiane e latine nell'*Eneide* prima della distruzione della loro città rispettivamente in 1, 479-481¹¹

¹¹ Verg. *Aen.* 1, 479-482: *Interea ad templum non aequae Palladis ibant / crinibus Iliades passis
peplumque ferebant / suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis; / diva solo fixos oculos aversa
tenebat.*

e 11, 477-482 (ricordiamo inoltre l'archetipo omerico di *Il.* 6, 293ss.): ciò implica l'assimilazione di Roma a una città che sta per cadere in mano al nemico¹², un nemico che paradossalmente è un *civis Romanus*¹³. Tuttavia, se nel modello omerico e virgiliano le donne supplicano gli dei di salvare la loro città poco prima della caduta, nella rielaborazione lucanea rimproverano gli dei quando Roma è già finita. Si noti anche in questi pochi versi un tratto che accomuna tutte le figure femminili della *Pharsalia*, ossia la capacità organizzativa e l'intraprendenza delle matrone, che, per evitare che anche un solo dio sia trascurato, si dividono in gruppi.

La presenza femminile lega strettamente l'inizio del libro II alla fine del precedente, dove la matrona invasata da Apollo aveva avuto grazie al dio la visione della strage di Farsalo e di Filippi (*Phars.* 1, 674-695)¹⁴. Alla conoscenza del futuro dettata dal furore divino si sostituisce ora il commento razionale sul presente di una matrona del gruppo, che prende la parola e si fa portavoce delle altre:

*Quarum una madentis
scissa genas, planctu liventis atra lacertos:
'Nunc', ait 'o miserae, contundite pectora, matres,
nunc laniate comas neve hunc differte dolorem
et summis servate malis. Nunc flere potestas,
dum pendet fortuna ducum: cum vicerit alter,
gaudendum est'. His se stimulis dolor ipse lacessit.*

¹² Narducci 2002 p. 116 parla di "topos dell'*urbs capta*". Secondo lo studioso Lucano sarebbe stato influenzato anche dalla storiografia tragica, che amava le scene di disperazione di massa (*ibidem*). Il destino di distruzione cui Troia andò incontro pare essere ora quello di Roma: il ricordo della città di Enea diventa nella *Pharsalia* un paradigma mitico.

¹³ Narducci 2002 p. 144 nota 29 cita anche il parallelo di Liv. 27, 50, 5: ... *matronae, quia nihil in ipsis opis erat, in preces obtestationesque versae, per omnia delubra vagae suppliciiis votisque fatigare deos*. Lo storico descrive l'atmosfera di incertezza che attanaglia i Romani in attesa di conoscere l'esito della battaglia del Metauro contro i Cartaginesi: il senato siede nella curia notte e giorno, il popolo non si allontana dal Foro un momento. Da parte loro le donne non avevano altra possibilità di aiutare se non pregando. Nella *Pharsalia* la situazione è rovesciata: nel pieno del *iustitium*, nell'assenza dell'autorità politica le donne rimproverano gli dei di aver abbandonato Roma. Un altro interessante parallelo liviano è la descrizione di Roma in preda alla paura per l'avanzata di Annibale, che devasta e incendia ogni cosa; il senato è pronto a prendere ogni provvedimento sia necessario, mentre le donne cercano con le preghiere di ottenere misericordia dagli dei: *Ploratus mulierum non ex privatis solum domibus exaudiebatur, sed undique matronae in publicum effusae circa deum delubra discurrunt, crinibus passis aras verrentes, nixae genibus, supinas manus ad caelum ac deos tendentes orantesque, ut urbem Romanam e manibus hostium eriperent matresque Romanas et liberos parvos inviolatos servarent* (Liv. 26, 9, 7-8). Le matrone in lamento erano dunque una figura molto presente nell'opera storica di Livio. Radicke 2004 pp. 202-203 riporta il parallelo di Cassio Dione 41, 9, 2, dove tuttavia a supplicare gli dei è tutta la popolazione e non solo le donne.

¹⁴ Si veda in proposito il capitolo VI.

(*Phars.* 2, 36b-42)

Mentre compie i gesti tipici delle lamentazioni funebri, la matrona invita le donne ad esternare ora il proprio lutto, senza aspettare che tutto sia finito. Finché il vincitore della guerra è incerto, c'è ancora libertà di esprimere il proprio dolore; quando invece Cesare o Pompeo avrà vinto, il suo *regnum* soffocherà tale libertà¹⁵. Le parole di questa anonima matrona suonano come il commento di un coro tragico agli avvenimenti e provano che le donne sono tutt'altro che estranee alla storia. Senza nominare esplicitamente nessuno (Cesare e Pompeo sono indicati genericamente come *duces* ai vv. 49 e 51 e con *uter* e *neuter* rispettivamente ai vv. 61 e 63), la matrona enuncia infatti una verità politica di carattere "universale" e preannuncia il risultato della guerra civile, cioè l'instaurazione del *regnum* di un comandante ambizioso¹⁶. Dall'accusa dunque non è esente nemmeno Pompeo, colpevole di aver sottomesso il bene dello Stato alla propria sete di potere.

Si può concludere a nostro parere che anche i lamenti delle matrone all'inizio del libro II, la cui descrizione rielabora una scena topica nell'epica, sono indizio del coinvolgimento nella storia da parte delle donne, che vi intervengono come possono: invece di supplicare gli dei, come è frequente nella tradizione letteraria, li rimproverano, senza preoccuparsi di provocarne il risentimento. La scena è importante anche dal punto di vista strutturale, perché anticipa i successivi discorsi degli uomini in partenza per la guerra (*Phars.* 2, 43-63) e la rievocazione da parte degli anziani del *bellum civile* fra Mario e Silla (*Phars.* 2, 64-233). Le giaculatorie delle donne costituiscono in tal senso la controparte femminile di questi "commenti corali" allo scoppio della guerra. Il monologo della matrona, con le sue considerazioni sulle conseguenze politiche del conflitto, chiunque ne

¹⁵ Di tono analogo è la conclusione del discorso degli uomini: *Tantone novorum / proventu scelerum quaerunt, uter imperet urbi?* (*Phars.* 2, 60-61). Si ricordi inoltre la profezia di Nigidio Figulo: *Et superos quid prodest poscere finem? / Cum domino pax ista venit* (*Phars.* 1, 669-670).

¹⁶ Cfr. Fantham 1992a p. 82: "Each step leads inevitably to the women's climatic outcry, which presents the future victory of either leader as bringing a worse time than the war itself". Secondo Borgo 1976 p. 251 l'indeterminatezza delle affermazioni della matrona metterebbe in evidenza la responsabilità collettiva del popolo romano: "Il poeta... si rende conto che... le responsabilità e le sofferenze della guerra sono già ricadute sulla massa: i Romani, infine, devono decidere di combattere, venendo meno ai propri principi, ed allontanandosi da casa e dagli affetti".

sia il vincitore, denota da parte propria una consapevolezza e una maturità politica che difficilmente ci si aspetterebbe da parte femminile. Ma bisogna considerare anche che questa scena di lamento collettivo, tripartita nel gruppo delle matrone, dei soldati e degli anziani¹⁷, ha la funzione di anticipare e preparare per contrasto l'ingresso sulla scena della triade costituita da Bruto, Catone e Marzia¹⁸: i difensori della *libertas* (rispettivamente un giovane, un uomo più maturo e una donna) non provano paura né trovano motivo di lamentarsi¹⁹, bensì hanno ben chiaro il loro ruolo nella guerra civile.

¹⁷ In queste tre scene iniziali si può individuare una *climax* ascendente nella concretezza dei dati storici: da una paura indeterminata e il lamento si passa a una dettagliata rievocazione della guerra civile fra Mario e Silla.

¹⁸ Anche Marzia è in lutto, perché è di ritorno dal funerale del marito Ortensio (*Phars.* 2, 333-337).

¹⁹ Cfr. *Phars.* 2, 234-238: *At non magnanimi percussit pectora Bruti / terror et in tanta pavidi formidine motus / pars populi lugentis erat, sed nocte sopora, / Parrhasis obliquos Helice cum verteret axes, / atria cognati pulsat non ampla Catonis*. Si confronti inoltre ciò che dice Catone con le parole degli uomini in partenza per la guerra: laddove questi ultimi pregano gli dei di allontanare la guerra civile (*Phars.* 2, 53: *civile avertite bellum*), il futuro martire di Utica vede come *furor* la non partecipazione ad essa: *procul hunc arcete furorem, / o superi, motura Dahas ut clade Getasque / securo me Roma cadat*.

CAPITOLO XIII: APPUNTI SUL *FORTLEBEN* DI LUCANO

Lucano esercitò un grande influsso nella letteratura e nella cultura europea, benché sulla popolarità della *Pharsalia* gravò in diverse epoche un pesante giudizio di carattere estetico, rimasto ben radicato fino a tempi relativamente recenti (abbiamo più volte ricordato nel corso della nostra trattazione la valutazione negativa del poema lucaneo da parte di Nisard). Sarebbe troppo complesso tracciare in questa sede le linee generali del *Fortleben* lucaneo, che si sta rivelando d'altra parte come un fecondo ambito di studio¹. Lo scopo di questo capitolo è invece offrire qualche esempio di come alcune delle figure femminili della *Pharsalia* sono state riprese nella letteratura medievale e moderna. La fortuna di personaggi come Marzia, Cornelia, Giulia, Cleopatra ed Eritto è dovuta essenzialmente al loro carattere esemplare, che ne ha fatto figure uniche e memorabili.

1. Le donne di Lucano nella *Commedia*

Ci pare doveroso cominciare la nostra breve indagine sulla sopravvivenza e sulla ricezione delle figure femminili di Lucano dal poeta che forse più amò la *Pharsalia*, e cioè Dante². Nel canto IV dell'*Inferno*, dove assieme a Virgilio incontra nel Limbo gli spiriti magni e i pagani virtuosi, Dante tributa un omaggio alla poesia classica attraverso il ricordo dei quattro grandi che costituiscono la *bella scola* della poesia³:

*Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;*

¹ Esposito 1999 p. 18 nota 24; data l'ampiezza del tema, lo studioso auspica una delimitazione della materia per "aree geografiche e ambiti culturali"; cfr. anche Walde 2005 p. IX nota 9. Sulla *Lucanrezeption* nella letteratura europea è in corso di stampa un volume miscelaneo a cura di Christine Walde e Concetta Finiello (Trier 2007); dalle stesse studiose è curata un'ampia bibliografia sull'argomento (in fase di continuo ampliamento), reperibile on line in: www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Lucanbibliographie_Rezeption.pdf.

² Sul rapporto fra Dante e Lucano utili Ussani 1917; Paratore 1965; Vinchesi 1981; De Angelis 1993.

³ Su questo celebre passo della *Commedia* si veda Iannucci 1993 pp. 19-37.

Ovidio è 'l terzo e l'ultimo Lucano.

(If. IV, 86-90)

Il numero straordinario di riprese e di echi lucanei nella *Commedia* è tale che l'ordine in cui vengono elencati i poeti e quindi la collocazione dell'autore della *Pharsalia* all'ultimo posto non può che essere intesa secondo un criterio rigorosamente cronologico⁴. Fra gli spiriti magni del Limbo soggiornano anche le anime di donne pagane virtuose, fra cui le tre protagoniste della *Pharsalia*:

*Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino*

(If IV, 127-129)

Secondo Ettore Paratore la Cornelia qui menzionata sarebbe infatti da intendere come la moglie di Pompeo piuttosto che come la famosa madre dei Gracchi⁵. Attraverso la menzione di questo trittico femminile, che viene affiancato a Lucrezia, donna virtuosa per eccellenza, Dante potrebbe avere omaggiato l'amato Lucano⁶. Ma oltre alle compagne dei tre protagonisti della *Pharsalia* anche Cleopatra ed Eritto compaiono nella prima cantica della *Commedia*. Nel canto V Dante e Virgilio scorgono nella schiera dei lussuriosi la regina egiziana (v. 63:

⁴ Cfr. Paratore 1965 p. 167. Bosco – Reggio individuano invece nell'elenco dei poeti un criterio gerarchico: "... Ovidio e Lucano, nonostante l'enorme influsso che ebbero nel Medioevo e la vasta risonanza della loro opera, non appaiono che con il semplice nome, senza connotazione alcuna" (p. 59).

⁵ Paratore 1965 pp. 206-209. Lo studioso osserva che già il Boccaccio e Jacopo di Dante identificavano *Corniglia* con il personaggio lucaneo, mentre i commentatori moderni (Casini-Barbi, Sapegno, Mattalia) propendono per l'altra interpretazione. Abbiamo tra l'altro visto che Marzia e Cornelia sono figure affini e per certi versi anche complementari; perciò pare verosimile che Dante le abbia voluto accostare. Secondo Mazzoni 1965 p. 185 l'identificazione di *Corniglia* resta invece incerta, perché "nella *Farsalia* Cornelia è piuttosto una figura tragicamente discussa, che non presentata con quella serenità che ci aspetteremmo se si guardasse soltanto alla *Corniglia* dantesca".

⁶ Cfr. Paratore 1965 p. 209: "... nelle eroine di Lucano, nelle figure femminili della *Farsaglia* egli ha scorto valori capaci di assumere portata universale, sotto il velo dell'allegoria (e sia pure di un'allegoria legata ai soli valori della classicità pagana, come in parte per Catone), così come aveva fatto per la sua Beatrice".

Cleopatràs lussuriosa), mentre nel canto IX Virgilio racconta a Dante di essere già sceso una volta nella città di Dite dietro costrizione di *Eritón cruda*:

*Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi suoi.
Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda.*

(If. IX, 22-27)

Il poeta ricorre alla celebre strega lucanea – di cui è ricordata l'attività negromantica (v. 24: *che richiamava l'ombre a' corpi suoi*) - per giustificare la conoscenza dell'Inferno da parte della sua guida: per far tornare al suo corpo un'anima dannata collocata nella parte più profonda dell'Inferno, Eritto obbliga Virgilio a scendere dal Limbo fino al cerchio in cui si trova l'anima da evocare⁷. Solo di recente si è messo in evidenza che Dante ha rielaborato il personaggio lucaneo in modo originale, fondendovi alcuni tratti della Sibilla di Virgilio⁸: l'Eritto di Dante assume nell'Inferno la funzione di presiedere a una catabasi che è lecita, in quanto permessa dalla provvidenza divina. In questo modo la maga di Lucano perde quel carattere trasgressivo che la contraddistingueva per svolgere un compito legittimo, analogo a quello della Sibilla⁹. Naturalmente l'aggettivo *cruda* è da vedere come un omaggio al poeta di Cordova e alla sua *effera Erictho* (*Phars.* 6, 508).

2. Marzia

In *Convivio* IV, 28 Dante espone una complessa interpretazione allegorica della travagliata vicenda matrimoniale di Marzia, in base alla quale ad ogni fase della vita di Marzia corrisponderebbe una fase della vita della *nobile anima*.

⁷ Su Eritto in Dante si vedano Paratore 1965 pp. 170-172; Iannucci 1999 e Gentili 2000. Poiché nelle leggende medioevali su Virgilio non vi è traccia di una discesa del poeta nell'Inferno, è legittimo supporre che si tratti di un'invenzione di Dante sulla base dell'episodio della *Pharsalia*.

⁸ Il merito va a un ricco contributo di Gentili 2000.

⁹ Una prova ulteriore di questa assimilazione alla Sibilla è costituita dal fatto che Eritto non compare nel gruppo dei maghi classici condannati nella bolgia degli indovini in *If* XX (come del resto la profetessa virgiliana).

Quest'ultima nell'età del *Senio* ritorna a Dio, proprio come Marzia dopo la morte di Ortensio ritornò da Catone:

Marzia fu vergine e in quello stato significa l'Adolescenza, poi venne a Catone, e in quello stato significa la Gioventude; fece allora figli per li quali si significano le virtù che di sopra si dicono convenire alli giovani, e partissi da Catone e maritassi ad Ortensio per che significa che si partì la Gioventude e venne la Senettute. Fece figli anche di questo, per che si significano le virtù che di sopra si dicono convenire alla Senettute. Morì Ortensio per che si significa il termine della Senettute; e Marzia vedova fatta (per lo quale vedovaggio si significa lo Senio), tornò dal principio del suo vedovaggio a Catone, per che si significa la nobile Anima dal principio del Senio tornare a Dio.

L'interpretazione di Dante, che non sembra avere precedenti nella tradizione esegetica lucanea, "appare sospinta dal desiderio di riscattare in un'alta significazione morale la singolare storia di Marzia, perché tutto quanto ha attinenza con Catone fosse ricondotto a un conveniente livello di decoro etico e parenetico"¹⁰. Nello stesso capitolo Dante traduce e parafrasa le parole che Marzia rivolge al marito nella *Pharsalia*:

E che dice Marzia a Catone? 'Mentre che in me fu lo sangue', cioè la gioventute, 'mentre che in me fu la maternale vertude', cioè la senettute, che bene è madre de l'altre etadi, sì come di sopra è mostrato, 'io', dice Marzia, 'feci e compiei li tuoi comandamenti', cioè a dire che l'anima stette ferma a le civili operazioni. Dice: 'E tolsi due mariti', cioè a due etadi fruttifera sono stata. 'Ora' dice Marzia 'che 'l mio ventre è lasso, e che io sono per li parti vòta, a te mi ritorno, non essendo più da dare ad altro sposo'; cioè a dire che la nobile [anima], cognoscendosi non avere più ventre da frutto, cioè li suoi membri sentendosi a debile stato venuti, torna a Dio, colui che non ha mestiere de le membra corporali. E dice Marzia: 'Dammi li patti de li antichi letti, dammi lo nome solo del maritaggio'; che è a dire che la nobile anima dice a Dio: 'Dammi, Signor mio, omai lo riposo di te; dammi, almeno, che io in questa tanta vita sia chiamata tua'. E dice Marzia: 'Due ragioni mi muovono a dire questo: l'una si è che dopo me si dica che tu non mi scacciasti, ma di buon animo mi maritasti'.

Marzia è menzionata anche nella *Commedia* (*Purgatorio* 1, 79) da Virgilio nel discorso che egli rivolge a Catone, affinché per amore di lei sia benigno verso lui e Dante:

¹⁰ Pastore Stocchi 1984b. Sulla figura di Marzia nell'opera dantesca si veda anche De Angelis 1993 p. 147 nota 6 e 165-166.

.....
*ma son del cerchio ove son li occhi casti
di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega,
o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega.
Lasciane andar per li tuoi sette regni;
grazie riporterò di te a lei
se d'esser mentovato là giù degni'.
'Marzia piacque tanto a li occhi miei
mentre ch' i' fu' di là', diss'elli allora,
'che quante grazie volse da me, fei.*

(Pg. 1, 78-87)

Per bocca di Virgilio Dante ricorda ancora l'episodio già riportato nel *Convivio* (v. 79: *che 'n vista ancor ti priega*). Catone dichiara al poeta latino di aver accontentato durante la sua vita ogni richiesta di Marzia (compresa quella di unirsi a lei in matrimonio una seconda volta), ma di non potere ora essere influenzato dal ricordo di lei, tanto netto è il distacco dagli affetti terreni¹¹. Per il Catone dantesco Marzia è diventata solo un dolce ricordo: "... è soltanto un nome, un volto delicato, il cui ricordo si vela di struggimento solo per un attimo, per poi disperdersi nello spazio di un tempo lontano"¹².

Per avere un'idea della popolarità di Marzia durante il Medioevo basta leggere la testimonianza di Matthieu de Vendôme¹³, che le dedica una sezione della sua *Ars versificatoria* (1, 55): qui l'autore presenta la moglie di Catone come una matrona perfetta, modello delle virtù coniugali, attraverso una serie di aggettivi rappresentativi delle più alte virtù:

¹¹ Di Marzia il sommo poeta mette in risalto gli *occhi casti*, riferimento assente nell'originale lucaneo. Si potrebbe tuttavia supporre che Dante abbia qui attribuito a Marzia un dettaglio che Lucano aveva riferito invece a Cornelia nel libro VIII (v. 156: *castique modestia voltus*).

¹² Balducci 2004 p. 55.

¹³ La presenza dell'episodio di Marzia e Catone nell'opera di Matthieu de Vendôme è indizio della popolarità di Lucano durante il Medioevo: "La fortuna di Lucano è determinata dalla sua qualità di *historiographus* che funge da *auctoritas* almeno a due livelli: storico per le svariate menzioni di luoghi geografici nei quali i lettori medievali avevano pieno agio a rintracciare nobili genealogie per i propri incipienti nazionalismi... e filosofico-scientifico per l'acuta attenzione prestata ai fenomeni fisici e astrologici" (De Angelis 1993 p. 147 n. 6). L'episodio lucaneo di Marzia e Catone (presente tra l'altro nel *Florilegium Gallicum*) aveva suggestionato già Draconzio, il quale nelle *Laudes Dei* 2, 625ss. vi modella la vicenda di Abramo e Sara (si veda in proposito Nosarti 2008).

*Marcia fraude carens, pia, casta, modesta, stupescit
oppositis sexum conciliare bonis.
Tot dotes solidat custos patientia, nutrix
morum, virtutis deliciosa comes.
Iusto iusta, sacro sacra, digna Catone 'Catonis
Marcia' promeruit intumulata legi.*

(*Ars versificatoria* 1, 55, 39-44)¹⁴

L'autore riprende da Lucano l'espressione *Marcia Catonis*, che lega indissolubilmente la memoria della donna al venerando marito¹⁵. Sembra essere stato suggestionato dai versi della *Pharsalia* anche Geoffrey Chaucer (1340 ca. – seconda metà del Quattrocento), che colloca Marzia a fianco di Penelope quale emblema di fedeltà e devozione coniugale nel *Prologue to the Legend of Good Women: Penelopee, and Marcia Catoun, / mak of your wyfhod no comparison* (vv. 252-253)¹⁶. Per quanto riguarda le arti figurative, infine, ricordiamo il dipinto *Marcia* (1520, ora alla National Gallery di Londra, fig. 1) del manierista senese Domenico di Giacomo di Pace "Beccafumi", detto il Mecherino, dove la vicenda di Marzia è così riassunta: *ME CATO COGNOVIT VIR MOX HORTENSIVS ALTER. / DEINDE CATONIS EGO MARTIA NVPTA FUI.*

3. Cornelia

La figura di Cornelia è probabilmente quella che ha avuto maggiore fortuna sia nella letteratura latina immediatamente successiva a Lucano che nella produzione letteraria di epoca moderna. Già in epoca flavia i tratti della Cornelia lucanea rivivono in eroine come Imilce nei *Punica* di Silio Italico e in Argia, moglie di Polinice, nella *Tebaide* di Stazio¹⁷.

¹⁴ Il passo è citato secondo l'edizione di F. Munari, Roma 1988.

¹⁵ L'espressione è presente anche nei *Poetria nova* di Geoffrey de Vinsauf, v. 1775: *Dalida Samsonis, vel Marcia pone Catonis*. Sulla vita di Geoffrey de Vinsauf abbiamo pochissime informazioni; attorno al 1210 compose *Poetria nova*, un poema in latino di 2000 esametri che aveva l'ambizione di sostituire l'*Ars poetica* di Orazio.

¹⁶ Nel *Prologue of the Legend of Good Women* il poeta sogna di incontrare in un parto il dio dell'amore assieme a una regina, la cui corona è simile a una corolla di margherita, seguita da un corteo di diciannove donne fedeli in amore, e da altre in una processione. Sull'influsso di Lucano su Chaucer si veda Hamilton 1933.

¹⁷ Sulla ripresa di Lucano da parte degli epici di età flavia per la rappresentazione dell'amore coniugale si vedano i pregevoli contributi di La Penna 1981; Rosati 1996; Bessone 2002; Vinchesi

Durante il Medioevo la figura di Cornelia assurge a eroina del dolore e del lamento, come dimostra un passo del *Tresor* di Brunetto Latini, il maestro dell'Alighieri, intitolato *De pitié* (III, lxxviii, 10-12). Qui l'autore cita i lamenti di Cornelia fra gli esempi retorici atti a muovere a pietà il pubblico; nella sezione intitolata *Intelligenza* Latini parafrasa inoltre alcuni episodi tratti dai libri VIII e IX della *Pharsalia*.

L'immagine di Cornelia in preda alla disperazione per la morte di Pompeo ad opera di Tolomeo è proposta anche da Francesco Petrarca nel suo *Triumphus Cupidinis* 3, 13-15:

*Vedi quel grande il quale ogni uomo onora;
egli è Pompeo, et ha Cornelia seco,
che del vil Tolomeo si lagna e plora.*

Del personaggio il poeta di Avignone colse la caratterizzazione patetica ma anche la devozione e la vicinanza al marito, che come abbiamo osservato, è una prerogativa di Cornelia (v. 14: *et ha Cornelia seco*). Secondo Petrarca Cornelia e Pompeo erano un memorabile esempio di amore coniugale, come dichiara egli stesso in un'epistola: *Impletum est plane in nobis quod de Pompeo tuo Corneliaque sua scribitur: neuterque recedens / sustinuit dixisse vale* (fam. 3, 21, 1).

Verso la fine del Cinquecento l'inglese Samuel Daniel (1562-1619) compose un poema storico sulla Guerra delle Rose fra i Lancaster e gli York, *The Civil Wars*, chiaramente modellato sulla *Pharsalia*: nell'Inghilterra del Cinquecento il poema di Lucano costituiva il modello per eccellenza nella narrazione di conflitti civili. Come ha dimostrato la critica più recente, è legittimo pensare che l'uso di materiale lucaneo nell'edizione del 1609 fosse motivato anche dalla volontà di manifestare una cauta critica verso re Giacomo I Stuart¹⁸. Il "lucanismo" di

2005.

¹⁸ Questa è la tesi di recente proposta da Wright 2004; sul rapporto fra Lucano e Daniel si veda anche Logan 1971 (in quest'ultimo contributo ampia rassegna dei passi del poema in cui l'imitazione di Lucano è più evidente). Il debito nei confronti di Lucano è dichiarato apertamente dal poeta nel libro VIII, dove paragona la guerra delle Rose al conflitto civile fra Cesare e Pompeo: *Shew, how our great Pharsalian Field was fought / At Towton in the North; the greatest day / Of ruine, that dissension euer brought / Unto this Kingdom* (*The Civil Wars*, VIII, iii, 1-4). Sulla ripresa di Lucano nella letteratura inglese del Cinquecento e del Seicento si veda Sannicandro 2008.

Daniel, che consiste nella ripresa di numerosi episodi e nella caratterizzazione dei due protagonisti Bolingbroke e Riccardo II in modo molto simile rispettivamente al Cesare e al Pompeo di Lucano, era evidente già all'epoca: non a caso il poeta si guadagnò dal contemporaneo William Camden l'appellativo di "the English Lucan"¹⁹, titolo che gli sarebbe stato sottratto solo da Thomas May²⁰.

Nel libro II del poema di Daniel il racconto della ricongiunzione e della separazione finale di Riccardo II e Isabella sembra essere modellato sulle scene della *Pharsalia* che hanno come protagonisti Pompeo e Cornelia. All'inizio dell'episodio, Isabella è affacciata alla finestra quando Bolingbroke conduce Riccardo a Londra, proprio come Cornelia nel libro VIII osserva il mare da una rupe nella speranza di vedere la nave di Pompeo (*Phars.* 8, 45-48). Come il Magno, anche Riccardo ha un aspetto poco curato e come Cornelia Isabella perde i sensi alla vista del marito. Riportiamo qui il passo lucaneo e quello di Daniel:

*Obvia nox miserae caelum lucemque tenebris
abstulit atque animam clausit dolor: omnia nervis
membra relicta labant, riguerunt corda diuque
spe mortis decepta iacet.*

(*Phars.* 8, 58-61a)

*Sorrow keeps full possession in her heart,
Lockes it within, stops vp the way of breath,
Shuts senses out of doore from euerie part;
And so long holdes there, as it hazardeth
Oppressed Nature, and is forc't to part,
Or else must be constrain'd to stay with death.*

(*The Civil Warres*, II, lxxx, 1-6)

Nella seconda parte dell'episodio, che narra dell'ultima notte che Isabella e Riccardo trascorrono insieme, si avverte ancora la presenza del modello di Lucano. In *Phars.* 5, 722ss. Pompeo vuole comunicare a Cornelia la sua sofferta decisione di porla al sicuro a Lesbo, ma il dolore gli rende molto difficile

¹⁹ Cfr. Logan 1971 p. 53 e Wright 2004 p. 211.

²⁰ Su Thomas May si veda il § 4.

realizzare il suo proposito (vv. 731-732: *mentem iam verba paratam / destituunt*).
Nel poema di Daniel è invece Isabella incapace di parlare:

*Shee that was come with a resolved hart,
And with a mouth full stor'd, with wordes well chose;
Thinking, This comfort wil I first impart
Unto my Lord, and thus my speach dispose;*

.....
*When being come, all this prov'd nought but winde;
Teares, lookes, and sighes, do only tell her minde.
Thus both stood silent and confused so,
Their eyes relating how their hearts did morne:
Both bigge with sorrow, and both great with wo
In labour with what was not to be borne:
This mightie burthen, where withall they goe,
Dies undelivered, perishes unborne.*

(*The Civil Wars*, II, xci, 1-4; xcii, 1-6).

Cornelia conosce grande fortuna nel teatro francese del Seicento quando diventa l'eroina della tragedia *Mort de Pompée* (1643) di Pierre Corneille (1606-1684)²¹: della figura lucanea l'autore mette in risalto il coraggio e la determinazione. Della piece ricordiamo in particolare la quarta scena dell'atto V che rappresenta un faccia a faccia fra Cesare e Cornelia poco dopo la morte di Pompeo: con coraggio e dignità la donna chiede al condottiero che le vengano consegnati i resti del marito: *Voy l'urne de Pompe, il y manque sa teste, / Ne me la retien plus; c'est l'unique faveur / Dont je te puis encor prier avec honoeur.*

4. La Cleopatra di Thomas May

Una dei motivi per cui la *Pharsalia* continua ad affascinare è probabilmente anche il fatto di essere un'opera incompiuta (o perlomeno abbiamo buone ragioni per

²¹ L'autore dichiara esplicitamente il proprio debito nei confronti di Lucano nell'avviso *au lecteur* che precede il testo della *piece*: "celui dont je me suis plus servi a été le poète Lucani, dont la lecture m'a rendu si amoureux de la force des ses pensées et de la majesté de son raisonnement, qu'afin d'en enrichir notre langue, j'ai fait cet effort pour réduire en poème dramatique ce qu'il a traité en épique. Tu trouveras ici cent ou deux cents vers traduits ou imités de lui. J'ai tâché de le suivre dans le rest, et de prendre son caractère quand son exemple m'a manqué". Su Lucano e Corneille si vedano Fischli 1945 pp. 58-60; Paratore 1980 e un contributo di prossima pubblicazione di E. Fantham in Walde - Finiello 2007.

supporre che lo sia). Una delle questioni su cui la critica lucanea si è per decenni tormentata è quindi il problema del finale del poema. Se Lucano fosse rimasto in vita, come avrebbe concluso la *Pharsalia*? Con il suicidio di Catone a Utica, con l'assassinio di Cesare oppure addirittura con la battaglia di Filippi? Naturalmente non è possibile rispondere con assoluta certezza a questo interrogativo; tuttavia vi fu chi si cimentò a comporre il seguito del poema lucaneo. Si tratta di Thomas May (1595-1650), poeta e uomo politico inglese, grande ammiratore della *Pharsalia*. Nel 1627 May pubblicò la seconda traduzione integrale in lingua inglese del poema lucaneo²²; al 1630 e al 1640 risalgono rispettivamente la *Continuation* della *Pharsalia* sempre in inglese (sette libri) e la sua versione latina, il cosiddetto *Supplementum Lucani*²³, che si concludevano entrambi con l'uccisione di Cesare. La ripresa e il successo di Lucano in Inghilterra in quegli anni, che si concretizzò con traduzioni del poema e con espliciti riferimenti in opere letterarie e *pamphlets* politici, era motivata dalla difficile situazione politica, che vedeva un monarca assoluto (Carlo I Stuart) contrapposto a un Parlamento desideroso di far valere i propri diritti. Non stupisce allora da parte dei parlamentari il recupero di colui che era considerato "il poeta della libertà" per eccellenza, di colui che aveva sfidato il dispotismo di Nerone andando per questo incontro alla morte. Lo stesso May, che divenne in seguito lo storico del cosiddetto *Long Parliament*, conferì al suo *Supplementum* una forte coloritura anticesariana, espressione del suo dissenso verso il sovrano²⁴.

Ora vedremo come May sviluppa nel *Supplementum* la relazione d'amore fra Cesare e Cleopatra, narrata nel libro II²⁵. Qui l'autore descrive la corte di

²² La prima traduzione integrale in inglese della *Pharsalia* fu pubblicata da Sir Arthur Gorges nel 1614 (*Lucans Pharsalia: Containing The Civill Warres betweene Caesar and Pompey. Written in Latin Heroicall Verse by M. Annaeus Lucanus. Translated into English Verse by Sir Arthur Gorges Knight. Whereunto is annexed the life of the Author, collected out of divers Authors*, London 1614); del 1593 è invece la traduzione del solo libro I ad opera di Christopher Marlowe, pubblicata postuma nel 1600 (*Lucans first booke translated line for line, by Christopher Marlowe*, London 1600)

²³ Del *Supplementum Lucani* disponiamo ora dell'edizione con traduzione tedesca e commento di Backhaus 2005 (biografia e opere dell'autore alle pp. 10-17).

²⁴ Sul *Supplementum Lucani*, oltre a Backhaus 2005, si veda Norbrook 1999. Il Cesare di May, descritto come un politico abile e calcolatore, diventa il vero protagonista del *Supplementum*: "Er ist in jedem Buch präsent; selbst in vierten Buch, das dem Tod seiner größten Feinde gewidmet ist, tritt er auf. Andere Personen greifen nur vorübergehend, ja kurzfristig in die Handlung ein. Das Supplement ist also geradezu ein Epos über Caesar" (Backhaus 2005 p. 28).

²⁵ Thomas May compose anche una tragedia dal titolo *The Tragedie of Cleopatra Queen of Aegypt* (1639).

Alessandria con toni molti simili a quelli lucanei (*Suppl.* 2, 16-22), dando risalto al lusso del palazzo che sarà all'origine della corruzione morale di Cesare (cfr. v. 22: *ostentantur opes, vitiis alimenta futuris*). In questo modo il poeta prepara al meglio la comparsa sulla scena di Cleopatra, che con la sua bellezza sfolgorante distrae l'attenzione di Cesare dalle ricchezze della corte, attirandola esclusivamente su di sé:

*Sed non divitiae, non auro fulva supellex
gemmative tori passim pictive tapetes
Caesareos pascunt oculos, nec talia curat,
dum prope sidereo cunctis splendoribus ore
praeadiat vultuque movet Cleopatra superbo.
Hanc videt, huic oculis et pectore totus inhaeret
quoque magis cernit, magis ardet. Cetera, visu
splendida quae primo, sordent obiecta secundo.
Femineus decor augetur crescitque revisus.*

(*Suppl.* 2, 23-31)

Il Cesare di May appare diverso da quello di Lucano: laddove nella *Pharsalia* era lasciato ampio spazio alla descrizione della reggia allo scopo di mostrare come il lusso orientale avesse corrotto il condottiero tanto da indurlo a conquistare l'Egitto, nel *Supplementum* il Romano non ha occhi che per Cleopatra. La bellezza della giovane donna è descritta nei versi successivi sempre dal punto di vista di Cesare:

*Purpureas stupet ille comas et candida colla,
queis gemmis lux maior inest. Abscondere formam
divitiae eximiam, non exornare, videntur.
Quamvis non desunt Erythraeo e litore gemmae,
non spolia Eoi Gangis, non quidquid in undis
voluitur Assyriis aut dives mittit Hydaspes,
non Arabum ex petris viridi splendore smaragdus
nec lapis auratus, quem dat Mareotica tellus.
Sidereis adamas radiis hebetatur ocelli
quoque minus lucet, formae magis auget honorem.
Sapphirum pulchro pendentem pectore vincunt
caerulea venarum violaria. Labra rubinus
non rosea aequaret, nisi primo victa fuisset*

et pudor auget, quem dat natura ruborem.

(Suppl. 2, 32-45)

Rispetto a Lucano May non insiste tanto sugli oggetti preziosi e i gioielli indossati da Cleopatra, quanto piuttosto sulla sua bellezza straordinaria, in grado di offuscarne lo splendore: il suo candido collo è più lucente dell'acciaio, i suoi occhi superano la brillantezza del diamante²⁶, il rubino non è in grado di eguagliare il colore roseo delle sue labbra e del suo viso. Cesare non sembra qui avere una pura attrazione fisica, bensì pare veramente innamorato di Cleopatra; il suo stato d'animo è descritto infatti con i toni dell'infatuazione di Didone per Enea²⁷:

*Ausonius ductor iam dudum saucius ignem
concipit inde novum nimioque accenditur aestu
nec placidam celare studet, sed pascere, flammam.
'quaenam' inquit 'nostris obstare potentia votis
aut quae fama potest? Quid sic durissima virtus
oppugnata ageret? Facies absolveret ista
iudice raptorem caelo, nam talia quondam
stupra deis summis celebres tribuere poetae,
aethere qui toties posuere Tonantis amicas
et forma eximias facere heroidas astra.
Temporibus si visa illis Cleopatra fuisset,
non coma Niliacae Berenices aurea caelo
fulsisset, pulchrae nec Pleiades astra fuissent.
Non stupri pretium radiantia plaustra tulisset
Callisto, aut Bacchi coniunx formosa coronam,
donec partem aliquam Cleopatrae stella sereni
nobilis poli certam dignata fuisset.
Iuppiter exemplum mihi sit, quem saepe coegit
saevus amor magno furtim descendere caelo,
vel potius nostra absolvant delicta Tonantem,
Caesaremque Iovi veniam det nomen amoris'.*

(Suppl. 2, 46-66)

²⁶ Ci sembra significativo l'uso del diminutivo *ocelli*, termine elegiaco del tutto estraneo al lessico lucaneo.

²⁷ Cfr. ad esempio v. 46-47, dove Cesare è definito *saucius* con la consueta metafora della ferita d'amore.

Stordito dalla bellezza di Cleopatra, Cesare dichiara di prendere a modello Giove, che spesso per un amore violento scese dal cielo, e gli chiede perdono per questa sua debolezza. Dal canto suo Cleopatra cerca di sedurre Cesare solo perché mossa dalla sua sete di potere, come afferma il poeta in un'apostrofe al Romano, in cui la accusa di *regni insana cupido* (vv. 73-82).

Se nel *Supplementum* Cesare appare realmente innamorato, Cleopatra conserva ancora i tratti lucanei dell'inganno e della simulazione. Il contrasto diventa ancora più chiaro durante l'addio alla regina del condottiero, che deve partire per soffocare la rivolta di Farnace. Durante la notte Cesare comunica la sua partenza a Cleopatra, già incinta di Cesarione (*Suppl. 2, 261: reginaeque tument vitiati pondera ventris*), dichiarando di essere strappato così dal suo amore: *avellor amore, / non ad bella vocor* (*Suppl. 2, 274-275*). Nemmeno la gloria di un successo militare e del trionfo potrà compensare questa perdita (vv. 278-279: *non ipsa, ... / ... tantum pensabit gloria damnum*); Cesare sarà sempre triste senza Cleopatra: *a te discedam tristis, pulcherrima rerum, / a te, quae fusca Aegypti lucentibus arva / irradias oculis et splendidiora deorum / tramite caelesti, cui lactea nomina Graeci / antiqui tribuere, facis, sine qua mihi tellus / nulla placet, triste exsilium Roma ipsa videtur* (vv. 280-285). Infine le promette che a conclusione della guerra civile farà ritorno in Egitto: *uteri per cara tumentis / pignora, civilis belli post fata revertar* (vv. 304-305).

Alle parole appassionate di Cesare Cleopatra finge dolore, con la sua consueta abilità di simulazione:

*At blandis Cleopatra dolis instructa, venustas
cui niveae frontis tanta est, ut luctus et ipsae
vel lacrimae deceant, lacrimis sic infit obortis:
'non tanti facio, Caesar, mea vota precesque,
ut decreta ducis tanti mutare valerent,
a quibus humani generis fortuna per orbem
pendet, queis stellae, queis numina cuncta vacabunt.
Audax religio nimium pietasque superba
censetur, quae magna optat mutare deorum
consilia. Ah, potius flammae votisque resistam
ipsa meis, dulcemque sibi Cleopatra negabit
Caesaris aspectum, quam tanta negotia totque
bellorum laurus tardabit nostra voluptas.
Sed tamen ignoscas, paulum si, Caesar, amori*

*indulget Cleopatra suo, si vivere tecum
 exoptat, si castra sequi victricia. Non pax
 tutior ulla mihi, quam classica Caesaris essent.
 Quo propius bellum sub te ductore secuta,
 hoc magis a belli fuero terrore remota.
 Sed iam iussa sequar Phariisque videbor in oris
 tutela secura tua magnique putabo
 Caesaris occiduis Alcidae a Gadibus usque
 Eoum Gangen victricem extendere dextram,
 a Thule ad populos austri. Tam dissita mundo
 litora nulla iacent, ut iam divortia longa
 inter nos faciant, si sit tam Caesar amando
 quam vincendo celer.' Lacrimas tum sponte cadentes
 combibit ore avido Caesar repetitaque iungit
 oscula.*

(Suppl. 2, 306-333a)

La scena di separazione fra Cleopatra e Cesare è descritta da May con toni molto simili a quella fra Cornelia e Pompeo nella *Pharsalia*, anche se la regina egiziana finge di essere triste per la partenza del comandante romano: come in Lucano Cleopatra è *blandis... dolis instructa* (v. 306) e simula il pianto: *lacrimis sic inquit abortis* (v. 308). Queste false lacrime Cesare bacerà pieno di desiderio al momento del congedo: *lacrimas tum sponte cadentes / combibit ore avido Caesar repetitaque iungit / oscula* (vv. 331-333). Cleopatra esprime il suo desiderio di seguire il condottiero con parole che ci ricordano le richieste di Marzia e Cornelia: al lettore della *Pharsalia* suona piuttosto strano che Cleopatra desideri seguire l'accampamento romano (v. 321: *castra sequi victricia*)²⁸, nella convinzione che non vi sia posto più sicuro delle trombe di Cesare (vv. 321-322: *non pax / tutior ulla mihi, quam classica Caesaris essent*); ma infine promette che obbedirà ai suoi voleri: *sed iam iussa sequar* (v. 325)²⁹.

5. Giulia

²⁸ Cfr. la richiesta che Marzia rivolge a Catone in *Phars.* 2, 348: *da mihi castra sequi*. Si noti qui che Cleopatra è convinta della vittoria di Cesare (parla infatti di *castra victricia*); al contrario Cornelia si separa da Pompeo in *Phars.* 5, 722ss. con un brutto presentimento sull'esito della guerra: *ut nolim servire malis, sed morte parata / te sequar ad manes: feriat dum maesta remotas / fama procul terras, vivam tibi nempe superstes* (vv. 773-775).

²⁹ Cfr. Marzia a Catone in *Phars.* 2, 338-339: *Dum sanguis inerat, dum vis materna, peregi / iussa, Cato, et geminos excepi feta maritos*.

Come abbiamo visto la giovane figlia di Cesare viene ricordata da Dante nel canto IV dell'*Inferno* (v. 128) assieme ad altre due donne virtuose della *Pharsalia*, Marzia e Cornelia, in quanto “dolce e sfortunata eroina della pace”³⁰. Nella menzione dantesca vi è dunque il ricordo della funzione mediatrice che Giulia avrebbe potuto esercitare fra padre e marito se non fosse morta prematuramente. Fu invece ispirato dalla scena del sogno di Pompeo in *Phars.* 3, 8-40³¹ Francesco Petrarca, che nel suo *Triumphus Cupidinis* (III, 32-33) accentuò nel suo breve accenno a Giulia il motivo della gelosia nei confronti di Cornelia: *Quell'altra è Giulia, e duolsi del marito, / ch'a la seconda fiamma più s'inchina*. Giulia è implicitamente ricordata anche nel *Canzoniere* in un sonetto in cui il poeta lamenta l'insensibilità dell'amata all'amore. Più sensibile di Laura fu perfino Cesare, che pianse alla vista del capo troncato di Pompeo:

*Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fattezze conte.*

(RVF XLIV, 1-4)

Il poeta non nomina Cesare per nome, bensì, dopo averlo introdotto con una perifrasi, lo ricorda per il suo rapporto di parentela con Pompeo: è qui che si inserisce il tragico ricordo di Giulia³².

5. Cesare e la Patria sulle rive del Rubicone

³⁰ Pastore Stocchi 1984a p. 220.

³¹ Come ha notato Narducci 2002 p. 481, la scena del sogno potrebbe avere ispirato anche Alessandro Manzoni nel terzo atto dell'*Adelchi*, quando Carlo Magno cerca di scacciare l'immagine della moglie Ermengarda, da lui ripudiata: *e perché dunque / ostinata così mi stavi innanzi, / tacita, in atto di rampogna, afflitta, / pallida e come del sepolcro uscita?* (vv. 300-303). Si ricordi tra l'altro che il longobardo Desiderio e Carlo Magno erano suocero e genero, proprio come Cesare e Pompeo.

³² In *De viris illustribus* XX Petrarca ricorda la funzione pacificatrice che Giulia avrebbe potuto esercitare se non fosse morta prematuramente: *Erant Rome multi viri ingentes, quorum quisque sibi animo primum locum glorie vindicaret: inter imo ante alios, magnus nomine re autem maximus vir, Pompeius, cui Cesar ut amicum illum sibi faceret filiam Iuliam optimam et viri amantissimam matrimonio collocarat. Sed ad odium pronas mentes ad amandum detorquere difficile. Valere tamen poterat ad publicam pacem, si aut ipsa vixisset, aut conceptum filium subita consternatione non effudisset abortivum.*

L'apparizione dell'*imago* di Roma a Cesare in *Phars.* 1, 183ss. non ha mancato di ispirare opere letterarie e artistiche nei secoli successivi. In particolare la scena ha suggestionato i poeti della Pleiade: durante le guerre di religione in Francia l'episodio lucaneo viene riproposto da Étienne Jodel nel suo *Discours de Jules César avant le passage du Rubicon* (1562); da parte propria Pierre Ronsard nella *Continuation du Discours* (1563) descrive la Francia in preda al dolore in toni simili a quelli della Patria nella *Pharsalia* (T. XI, p. 54)³³:

*M'apparut tristement l'idole de la France,
... Faible et sans confort,
comme une pouvre femme atteinte de la mort.*

Nel suo poema *The Civil Wars*³⁴ Samuel Daniel descrive così il momento in cui a Bolingbroke (che come abbiamo visto può essere considerato il "Cesare" di Daniel) compare la prima notte dopo il suo ritorno dall'esilio il Genio dell'Inghilterra. Questo rimprovera il duca per la sua eccessiva ambizione, che ha trascinato il paese nella guerra civile:

*... in reuerent form appeare
a faire and goodly woman all distrest;
Which, with full-weeping eyes and rented haire,
Wringing her hands (as one that griev'd and prayd)
With sighes commixt with words, unto him said:
'O! Whither dost thou tend, my unkinde Sonne?*

.....

*'Stay here thy foote, thy yet unguilty foote,
that canst not stay when thou art farther in'.*

L'imitazione del celebre passo lucaneo è ben chiara: il Genio dell'Inghilterra appare con l'aspetto di una donna affranta, che fra la lacrime e le preghiere cerca di fermare Bolingbroke apostrofandolo come figlio (*my unkinde Sonne*). Gli ultimi due versi da noi riportati sono chiarissimo calco di *Phars.* 1, 192: *huc usque licet*.

³³ Sull'uso ideologico di Lucano in Francia durante le guerre civili si veda Bailbé 1980.

³⁴ Per una breve introduzione al poema si veda il § 4.

Nell'ambito delle arti figurative l'episodio lucaneo ha ispirato il dipinto di Richard Westall (1765-1836), *The Goddess Roma Appearing to Julius Caesar at the Bank of the Rubicon* (1793 ca., fig. 2).



Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

Figura 1: il Mecherino, *Marcia*, 1520



Figura 2: R. Westall, *The Goddess Roma Appearing to Julius Caesar at the Bank of the Rubicon*, 1793 ca.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni della *Pharsalia*

M. Annaei Lucani Pharsalia, edited with English Notes by C. E. Haskins, with an Introduction by W. E. Heitland, London 1887.

M. Annaei Lucani Pharsalia, cum commentario critico edidit C. M. Francken, Lugduni Batavorum 1896-1897.

M. Annaei Lucani Belli Civilis libri decem, editorum in usum edidit A. E. Housman, Oxonii 1926.

M. Annaei Lucani De bello civili libri X, edidit D. R. Shackleton Bailey, Stutgardiae 1988.

Lucani opera, ed. R. Badali, Roma 1992.

Edizioni degli scolii

Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum, edidit Berthe M. Marti, Roma 1958.

M. Annaei Lucani Commenta Bernensia, edidit H. Usener, Hildesheim 1967.

Supplementum adnotationum super Lucanum, edidit G. A. Cavajoni, Milano 1979.

Risorse online

[www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Gesamtbibliographie_chronol_\(im Aufbau\).pdf](http://www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Gesamtbibliographie_chronol_(im_Aufbau).pdf) (bibliografia lucanea complessiva in ordine cronologico)

[www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Gesamtbibliographie_alpha_\(im Aufbau\).pdf](http://www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Gesamtbibliographie_alpha_(im_Aufbau).pdf) (bibliografia lucanea complessiva in ordine alfabetico)

www.klassphil.uni-mainz.de/Dateien/Lucanbibliographie_Rezeption.pdf (bibliografia sul *Nachleben* lucaneo)

www.stoa.org/diotima (Materials for the Study of Women and Gender in the Ancient World: utile database sulle donne del mondo antico, con materiale e bibliografia)

www.cnr.edu/home/sas/araia/companion.html (The Online Companion to the Worlds of Roman Women)

Commenti ai singoli libri della *Pharsalia*¹

Lejay 1894

M. Annaei Lucani De bello civili liber primus, publié avec Apparat critique, Commentaire et Introduction par P. Lejay, Paris 1894.

Wuillemer-Le Bonniec 1962

Lucain, M. A. Lucanus, Bellum Civile Liber Primus, édition, introduction et commentaire de P. Wuillemer et H. Le Bonniec, Paris 1962.

Getty 1979

M. Annaei Lucani De bello civili liber I, New York 1979.

Gagliardi 1989

M. A. Lucani, *Belli civilis liber primus*, testo critico, introduzione e commento a cura di D. Gagliardi, Napoli 1989.

Van Campen 1991

M. Annaei Lucani De bello civili liber II, Een commentaar door F. H. M. van Campen, Amsterdam 1991.

Fantham 1992

Lucan, De bello civili Book II, ed. by Elaine Fantham, Cambridge 1992.

Hunink 1992

M. Annaeus Lucanus, *Bellum Civile Book III*, a Commentary by V. Hunink, Amsterdam 1992.

Steen Duo 1961

O. Steen Duo, *Lucans De Bello Civili IV. Bog*, indledet, oversat og kommenteret, diss. Aarhus 1961.

Van Amerongen 1977

R. Van Amerongen, *Drie scenes uit het voorspel tot Pharsalus. Een commentaar op Lucanus, Bellum Civile V 1-373*, diss. Utrecht 1977.

Barratt 1979

M. Annaei Lucani Belli Civilis Liber V, a Commentary by Pamela Barratt, Amsterdam 1979.

Conte 1988

G. B. Conte, *La guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino 1988.

¹ I commenti sono elencati per libro e disposti in ordine cronologico.

Korenjak 1996

M. Korenjak, *Die Erichthoszene in Lukans Pharsalia: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Bern / Frankfurt am Main 1996.

Dilke 1965

M. Annaei Lucani *De bello civili liber VII*, revised from the edition of J. P. Postgate, Cambridge 1965.

Gagliardi 1975

M. Annaei Lucani, *Belli civilis liber septimus*, Firenze 1975.

Mayer 1981

Lucan. Civil War VIII, ed. with a Commentary by R. Mayer, Warminster 1981.

Kubiak 1985

D. P. Kubiak, *Bellum Civile IX*, Bryn Mawr College 1985.

Raschle 2001

C. R. Raschle, *Pestes Harenae. Die Schlangenepisode in Lucans Pharsalia (IX 587-949)*, Frankfurt am Main 2001.

Seewald 2002

M. Seewald, *Lucan. 9,1-604: ein Kommentar*, diss. Göttingen 2002 (reperibile online in <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2002/seewald.pdf>)

Wick 2004

Claudia Wick, *M. Annaeus Lucanus Bellum Civile Liber IX*, Band I: Einleitung, Text und Übersetzung; Band II: Kommentar, München / Leipzig 2004.

Schmidt 1986

M. G. Schmidt, *Caesar und Cleopatra. Philologischer und historischer Kommentar zu Lucan 10, 1-171*, Frankfurt am Main 1986.

Berti 2000

M. Annaei Lucani Bellum Civile liber X, a cura di E. Berti, Firenze 2000.

Letteratura secondaria

Adatte 1965

J. M. Adatte, *Catone e l'impegno del saggio nella guerra civile*, "EL" 8 (1965), p. 232.

Ahl 1969

F. Ahl, *Appius Claudius and Sextus Pompeius in Lucan*, "C&M" 30 (1969), pp. 331-346.

Ahl 1976

F. Ahl, *Lucan. An Introduction*, Ithaca / London 1976.

Ahl 1994

F. Ahl, *Apollo: Cult and Prophecy in Ovid, Lucan and Statius*, in *Apollo. Origins and Influences*, ed. by J. Solomon, Tucson and London 1994, pp. 113-134.

Aly 1989

A. A. Aly, *Cleopatra and Caesar at Alexandria and Rome*, in Pugliese Caratelli 1989, pp. 47-61.

Ambühl 2005

Annemarie Ambühl, *Thebanos imitata rogos (BC 1, 552). Lucans Bellum civile und die Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreis*, in Walde 2005, pp. 261-294.

Ambühl 2007

Annemarie Ambühl, *Lucan's 'Iliouperis'.* Narrative Patterns of the Fallen City in Book 2 of the *Bellum Civile*, relazione al Convegno Internazionale *Lucans Bellum Civile zwischen Tradition und ästhetischen Innovation*, 28-30 giugno 2007, Università di Rostock (atti in corso di pubblicazione).

Arcellaschi 1990

A. Arcellaschi, *Médeé dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma 1990.

Ariemma 2004

E. M. Ariemma, *Lo spettro della fame, l'arsura della sete (Sil. II 461-474)*, in Esposito – Ariemma 2004, pp. 153-191.

Armisen-Marchetti 2003

Mireille Armisen-Marchetti, *Les liens familiaux dans le Bellum Civile de Lucain*, in Gualandri - Mazzoli 2003 pp. 245-258.

Arredondo 1952

A. Arredondo, *Un episodio de magia negra en Lucano*, "Helmantica" 3 (1952), pp. 347-362.

Arweiler 2006

A. Arweiler, *Erichtho und die Figuren der Entzweiung – Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans Bellum Civile*, "Dictynna" 3 (2006), pp. 3-69 (disponibile online: in <http://halma-pipel.recherche.univ.lille3.fr/Dictynna/Articles/3Articlepdf/Arweiler.pdf>)

Aymard 1951

J. Aymard, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain*, Montpellier 1951.

Backhaus 2005

B. Backhaus, *Das Supplementum Lucani von Thomas May*. Einleitung, Edition, Übersetzung, Kommentar, Trier 2005.

Baertschi – Fögen 2006

Annette M. Baertschi – T. Fögen, *Zauberinnen und Hexen in der antiken Literatur*, “Gymnasium“ 113 (2006), pp. 223-251.

Baier 1874

G. Baier, *De Livio Lucani in carmine de bello civili auctore*, diss. Breslau 1874.

Bailbé 1980

J. Bailbé, *Lucain en France à l'époque des guerres civiles*, “BAGB” 4 (1980), 74-94.

Baldini Moscadi 1976

Loretta Baldini Moscadi, *Osservazioni sull'episodio magico del VI libro della Farsaglia di Lucano*, “SIFC” 48 (1976), pp. 140-199 (ora anche in L. Baldini Moscadi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna 2005, pp. 15-89).

Baldini Moscadi 1999

Loretta Baldini Moscadi, *Conterrita virgo. Da Lucano a Valerio Flacco: Un itinerario della memoria*, “Invigilata Lucernis”, 21 (1999), pp. 43-53 (ora anche in L. Baldini Moscadi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna 2005, pp. 149-162).

Baldini Moscadi 2005

Loretta Baldini Moscadi, *Rivisitando Eritto*, in L. Baldini Moscadi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna 2005, pp. 91-100.

Balducci 2004

M. A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze 2004.

Bannon 1997

Cynthia Bannon, *The Brothers of Romulus: fraternal Pietas in Roman Law, Literature and Society*, Princeton 1997.

Barchiesi 1988

Seneca, *Le Fenicie*, traduzione e commento a cura di A. Barchiesi, Venezia 1988.

Barchiesi 1992

P. Ovidii Nasonis, *Epistulae heroidum 1-3*, a cura di A. Barchiesi, Firenze 1992.

Bartsch 1997

Shadi Bartsch, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge Mass. 1997.

Batinski 1991

J. Batinski, *Cato and the Battle with the Serpents*, "SyllClass" 3 (1992), pp. 71-80.

Batinski 1993

J. Batinski, *Julia in Lucan's Tripartite Vision of the Dead Republic in Woman's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, ed. by Mary de Forest, Wauconda 1993, pp. 264-278.

Bauman 1992

R. A. Bauman, *Women and Politics in Ancient Rom*, London / New York 1992.

Bayet 1946

J. Bayet, *La mort de la Pythie: Lucan, Plutarque et la cronologie delphique*, in *Mélanges dédiés a la mémoire de Félix Grat*, vol. I, Paris 1946, pp. 53-76.

Becher 1966

Ilse Becher, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, Berlin 1966.

Bellandi 2003

F. Bellandi, *Eros e matrimonio romano. Studi sulla satira VI di Giovenale*, Bologna 2003.

Berno 2004

Francesca Romana Berno, *Un truncus, molti re. Priamo, Agamennone, Pompeo (Virgilio, Seneca, Lucano)*, "Maia" 56 (2004), pp. 79-84.

Berno 2006

Francesca Romana Berno, *Lettere a Lucilio libro VI: le lettere 53-57*, Bologna 2006.

Berti 2004

E. Berti, *Aspetti del moralismo nell'epica di Lucano*, in *Esposito – Ariemma* 2004, pp. 109-135.

Bessone 1997

P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII. Medea Iasoni, a cura di Federica Bessone, Firenze 1997.

Bessone 2002

Federica Bessone, *Voce femminile e tradizione elegiaca nella Tebaide di Stazio*, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale Torino 21-22 febbraio 2001, Bologna 2002, pp. 185-217.

Bettenworth 2004

Anja Bettenworth, *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik*, Hypomnemata 153, Göttingen 2004.

Bianchi 2004

A. Bianchi, *La paura nel Bellum Civile di Lucano: un percorso di studio*, in *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, a cura di M. Gioseffi, Milano 2004, pp. 79-112.

Billerbeck 1986

Margarethe Billerbeck, *Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit*, "ANRW" II, 32, 5 (1986), Berlin-New York, pp. 3116-3149.

Biondi 1984

G. G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.

Biondi 2003

G. G. Biondi, *Laudatio e damnatio di Nerone: L' aenigma del proemio lucaneo*, in Gualandri – Mazzoli 2003, pp. 265-276.

Bocciolini Palagi 2007

Laura Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007.

Bohnenkamp 1979

K. E. Bohnenkamp, *Zu Lucan 1, 674-695*, "Gymnasium" 86 (1979), pp. 171-177.

Borgo 1976

Antonella Borgo, *Aspetti della psicologia di massa in Lucano ed in Tacito*, "Vichiana" 5 (1976), pp. 243-257.

Bosco – Reggio

Dante Alighieri, *La Divina Commedia, con pagine critiche*. A cura di U. Bosco e G. reggio, 3 voll., Firenze 1993.

Bouquet 2001

J. Bouquet, *Le songe dans l'épopée latine d'Ennius à Claudien*, Coll. Latomus, Bruxelles, vol. 260, 2001 (su Lucano pp. 81-94).

Brazouski 1990

Antoinette Brazouski, *Lovers in Elysium*, "CB" 66 (1990), pp. 35-36.

Briscoe 1981

A Commentary on Livy, Books XXXIV-XXXVII, by J. Briscoe, Oxford 1981.

Broccia 1948

S. Broccia, *L'apparato magico del VI libro della Farsaglia*, "AFMC" 15 (1948), pp. 201-235.

Brouwers 1989

J. H. Brouwers, *Lucan über Cato Uticensis als exemplar virtutis*, in *Fructus centesimus. Mélanges offerts à Gerard J. M. Bartelink à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, publ. par A.A.R. Bastiaensen - A. Hilhorst - C.H. Kneepkens, Instrumenta patristica No. 19, Steenbrugge, 1989, pp. 49-60.

Brown 1995

R. Brown, *Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia*, "TAPhA" 125 (1995), pp. 171-181.

Bruère 1950

R. T. Bruère, *The Scope of Lucan's Historical Epic*, "CPh" 45 (1950), pp. 217-235 (anche in Rutz 1970 pp. 217-256).

Bruère 1951

R. T. Bruère, *Lucan's Cornelia*, "CPh" 46 (1951), pp. 221-236.

Bruère 1964

R. T. Bruère, *The Helen episode in Aeneid 2 and Lucan*, "CPh" 59 (1964), pp. 267-268.

Burck 1984

E. Burck, *Silius Italicus. Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer*, Mainz 1984.

Cancik 1970

H. Cancik, *Ein Traum des Pompeius* in W. Rutz (ed.), *Lucan*, "WdF" 235, Darmstadt 1970, pp. 546-552 (anche in H. Cancik, *Verse und Sachen. Kulturwissenschaftliche Interpretationen römischer Dichtung*, hrsg. von R. Faber und B. Von Reibnitz, Würzburg 2003, pp. 169-173).

Cantarella 1985²

Eva Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1985².

Cantarella 1995

Eva Cantarella, *Marzia e la locatio ventris* in Raffaelli 1995, pp. 251-258.

Cantarella 1996

Eva Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano 1996.

Capdeville 2000

G. Capdeville, *La magie de Manto*, in *La magie. Du monde babylonien au monde hellénistique*, Actes du Colloque International de Montpellier, 25-27 mars 1999, Montpellier 2000, pp. 119-175.

Casali 1995

P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula IX. Deianira Herculi, a cura di S. Casali, Firenze 1995.

Casamento 1999

A. Casamento, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 1999.

Casamento 2005

A. Casamento, *La parola e la guerra. Rappresentazioni letterarie del Bellum Civile in Lucano*, Bologna 2005.

Castagna 2002

L. Castagna, *Le guerre civili ed altri temi della poesia neroniana*, in *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne*, ed. par J.-M. Croisille et Y. Perrin, Bruxelles 2002, pp. 455-471.

Cazzaniga 1957

I. Cazzaniga, *L'episodio dei serpi libici in Lucano e la tradizione dei Theriaka nicandrei*, "Acme" 10 (1957), pp. 27-41.

Cenerini 2002

Francesca Cenerini, *La donna romana*, Bologna 2002.

Christ 2003

K. Christ, *Annibale*, Roma 2003 (titolo originale *Hannibal*, Darmstadt 2000. Trad. it. di L. Dorelli).

Ciani 1999

Medea. Variazioni sul mito, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia 1999.

Comparelli 2003

F. Comparelli, *Plena deo*, "RCCM" 45 (2003), pp. 69-81.

Conte 1966

G. B. Conte, *Il proemio della Pharsalia*, "Maia" 18 (1966), pp. 42-53.

Conte 1985²

G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985².

Conte 2006

G. B. Conte, *Questioni di metodo e critica dell'autenticità: discutendo ancora l'episodio di Elena*, "MD" 56 (2006), pp. 157-174.

Cremona 1987

V. Cremona, *Due Cleopatre a confronto. Properzio replica a Orazio*, "Aevum" 61 (1987), pp. 123-131.

Cristofoli 2005

R. Cristofoli, *Properzio e la battaglia di Azio*, in Santini – Santucci 2005, pp. 187-205.

Croisille 1982

J. M. Croisille, *Caton et Sénèque face au pouvoir: Lucain, Pharsale, II*, v. 234-325 ; IX, v. 186-217, in *Neronia 1977. Actes du 2e Colloque de la Société Internationale des études néroniennes* (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977), publ. par J.M. Croisille et P. M. Fauchère, Clermont-Ferrand 1982, pp. 75-82.

D'Alessandro Behr 2007

Francesca D'Alessandro Behr, *Feeling History. Lucan, Stoicism, and the Poetics of Passion*, Ohio State University 2007.

Danese 1992

R. M. Danese, *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'Inferno virgiliano (Lucano, Phars. 6, 333ff.)*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, IX 3.3, Roma 1992, pp. 193-263.

Danese 1994

R. M. Danese, *Eritto, la belva umana*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma: Atti del Convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994*, a cura di R. Raffaelli, Ancona 1995, pp. 425-434.

Dangel 2006

Jacqueline Dangel, *Rhétorique et poétique au féminin à Rome: figures emblématiques des femmes*, "Euphrosyne" 34 (2006), pp. 163-188.

De Angelis 1993

Violetta De Angelis, '... e l'ultimo Lucano', in Iannucci 1993, pp. 145-203.

Della Corte 1971

F. Della Corte, *Plena deo*, "Maia" 23 (1971), pp. 102-106.

Della Corte 1973

F. Della Corte, *La Medea di Ovidio*, in F. Della Corte, *Opuscula IV*, Genova 1973, pp. 85-89.

De Nadaï 2000

J. C. De Nadaï, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain-Paris 2000.

Dick 1963

B. F. Dick, *The Technique of Prophecy in Lucan*, "TAPhA" 94 (1963), pp. 37-49.

Dick 1965

B. F. Dick, *The Role of the Oracle in Lucan's De Bello Civili*, "Hermes" 93 (1965), pp. 460-466.

Dickie 2001

M. W. Dickie, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London 2001.

Dimundo 1990

Rosalba Dimundo, *Properzio 4, 7. Dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari 1990.

Dodds 1951

E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley / Los Angeles 1951.

Domenicucci 2002

P. Domenicucci, *Il catalogo delle forme di divinatio in Lucan. 6, 423-434, in Terpsis. In ricordo di Maria Laetitia Coletti*, a cura di Maria Silvana Celentano, Alessandria 2002, pp. 197-211.

Dubourdieu 1951

H. Dubourdieu, *Le passage du Rubicon d'après Suétone, César et Lucain*, "L'Information Littéraire" 3 (1951), pp. 122-126 e 162-165.

Duplain Michel 1997

Natalia Duplain Michel, *Bacchatur demens aliena per antrum: Les modèles littéraires de la Pythie chez Lucain*, in *Nomen Latinum: Mélanges de langue, de littérature et de civilisation latines offerts au professeur André Schneider à l'occasion de son départ à la retraite, textes recueillis et éd. par D. Knoepfler, Recueil de travaux publiés par la Faculté des Lettres de Neuchâtel*, Genève 1997, pp. 109-119.

Durry 1970

Lucain. Sept exposés suivis de discussions, Entretiens préparés et présides par M. Durry, Fondation Hardt, Vandoeuvres – Genève 1970.

Eldred 2000

Katherine O. Eldred, *Poetry in Motion: the Snakes of Lucan*, "Helios" 27 (2000), pp. 63-74.

Erasmus 2005

M. Erasmus, *Mourning Pompey: Lucan and the Poetics of Death Ritual*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, ed. by C. Deroux, vol. 12, Bruxelles 2005, pp. 344-360.

Erskine 1998

A. Erskine, *Cato, Caesar and the Name of the Republic in Lucan, Phars. 2, 297-303*, "Scholia" 7 (1998), pp. 118-120.

Esposito 1985

P. Esposito, *Sui colori nella Pharsalia*, "Vichiana" 14 (1985), pp. 85-105.

Esposito 1987

P. Esposito, *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli 1987.

Esposito 1995

P. Esposito, *Lucano e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, pp. 57-76.

Esposito 1996a

P. Esposito, *Lucrezio come intertesto lucaneo*, "BStudLat" 26 (1996), pp. 517-544.

Esposito 1996b

P. Esposito, *La morte di Pompeo in Lucano*, in *Pompei exitus. Variazioni sul tema dall'Antichità alla Controriforma*, a cura di G. Brugnoli e F. Stok, Pisa, 1996, pp. 75-123.

Esposito 1999

P. Esposito, *Alcune priorità della critica lucanea*, in Esposito – Nicastrì 1999, pp. 11-37.

Esposito 2004

P. Esposito, *Lucano e la "negazione per antitesi"*, in Esposito – Ariemma 2004, pp. 39-67.

Esposito – Ariemma 2004

Lucano e la tradizione dell'epica latina, a cura di P. Esposito – E. M. Ariemma, Napoli 2004.

Esposito – Nicastrì 1999

Interpretare Lucano. Miscellanea di studi, a cura di P. Esposito e L. Nicastrì, Università degli Studi di Salerno, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Napoli 1999.

Etman 1992

A. Etman, *Cleopatra and Egypt in the Augustan Poetry*, in Pugliese Carratelli 1989, pp. 161-175.

Evans 1991

J.K. Evans, *War, Women and Children in Ancient Rome*, London /New York 1991.

Fantham 1992

Elaine Fantham, *Lucan's Medusa-Excursus: Its Design and Purpose*, "MD" 29 (1992), pp. 95-119.

Fantham 1999a

Elaine Fantham, *The Role of Lament in the Growth and Eclipse of Roman Epic*, in *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, ed. by Margaret Beissinger – Jane Tylus and Susanne Wofford, Berkeley 1999, pp. 221-235.

Fantham 1999b

Elaine Fantham, *Lucan and the Republican Senate: Ideology, Historical Record and Prosopography*, in Esposito – Nicastrì 1999, pp. 109-125.

Fauth 1975

W. Fauth, *Die Bedeutung der Nekromantie - Szene in Lucans Pharsalia*, "RhM" 118 (1975), pp. 325-344.

Fedeli 1976

P. Fedeli, *Ideologia e stile: i poetismi e gli arcaismi liviani*, "Quad. St." 3 (1976), pp. 256-283.

Fedeli 1985

P. Fedeli, *Properzio. Il terzo libro delle elegie*, Bari 1985.

Fedeli 2003

P. Fedeli, *L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista*, in *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, a cura di R. Gazich, Milano 2003, pp. 3-33.

Feeney 1986

D. Feeney, *Stat magni nominis umbra. Lucan on the greatness of Pompeius Magnus*, "CQ" 36 (1986), pp. 239-243.

Feeney 1991

D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.

Fehrle 1983

R. Fehrle, *Cato Uticensis*, Darmstadt 1983.

Feeney 1986

D. Feeney, 'Stat magni nominis umbra': *Lucan on the Greatness of Pompeius Magnus*, "CQ" 36 (1986), pp. 239-243.

Finiello 2005

Concetta Finiello, *Der Bürgerkrieg: Reine Männersache? Keine Männersache! Erichtho und die Frauengestalten im Bellum Civile Lucans*, in Walde 2005, pp. 155-185.

Fischli 1944

- W. Fischli, *Studien zum Fortleben der Pharsalia des M. Annaeus Lucanus*, Beilage zum Jahresbericht der kantonalen höheren Lehranstalten, Luzern pro 1943/44, Schöpfheim, 1944.
- Flacelière 1976
R. Flacelière, *Caton d'Utique et les femmes* in *Mélanges Jacques Heurgon*, vol. I *L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, Roma 1976, pp. 293-302.
- Fögen 2006
T. Fögen, *Tränen in der römischen Liebeslegie*, "Zeitschrift für Semiotik" 28 (2006), pp. 1-22.
- Fontenrose 1978
J. Fontenrose, *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations*, Berkeley / Los Angeles 1978.
- Fraenkel 1932
E. Fraenkel, *Selbstmordwege*, "Philologus" 87 (1932) (= *Kleine Beiträge I*, Roma 1964, pp. 465-467).
- Fraenkel 1964
E. Fraenkel, *Lucan als Mittler des antiken Pathos*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 4 (1924), pp. 229-257 (anche in E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. II, Roma 1964, pp. 233-266).
- Frings 1995
Irene Frings, *Die Klage der Roma. Lukan 1, 186ff. in der literarischen Tradition*, "Eos" 83 (1995), pp. 115-132.
- Fucecchi 1990
M. Fucecchi, *Il declino di Annibale nei Punica*, "Maia" 42 (1990), pp. 151-166.
- Gagliardi 1977
D. Gagliardi, *Maestus in Lucano e il problema testuale di Pharsalia III, 632*, "RCCM" 19 (1977), pp. 393-397.
- Gagliardi 1980
D. Gagliardi, *Il testamento di Pompeo (nota a Phars. IX 87-97)*, "Vichiana" 9 (1980), pp. 329-331.
- Gagliardi 1987
D. Gagliardi, *Il banchetto in Lucano (note a Phars. 10, 104-171)*, "SICC" 5 (1987), pp. 186-192.
- Gagliardi 1990
D. Gagliardi, *Il successo negato. Considerazioni in margine all'episodio di Amicla in Lucano*, "A&R" 35 (1990), pp. 169-175.

Galimberti Biffino 2002

Giovanna Galimberti Biffino, *Caesar - Pompeius. Interpretationen zur Darstellung des Antihelden in Lucans Pharsalia*, in *Pervertere - Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, hrsg. von L. Castagna - G. Vogt-Spira unter Mitw. v. G. Biffino Galimberti - B. Rommel, München, 2002, S. 79-96.

Ganiban 2007

R. T. Ganiban, *Statius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge 2007.

Gazich 1995

R. Gazich, *Exemplum ed esemplarità in Properzio*, Milano 1995.

Gelzer 1963

M. Gelzer, *Cato Uticensis* in *Kleine Schriften* vol. II, Wiesbaden 1963, pp. 257ss.

Gentili 2000

Sonia Gentili, *La negromanzia di Eritone da Lucano a Dante*, in *Dante e il "locus Inferni". Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, a cura di Simona Foa e Sonia Gentili, Roma 2000, pp. 13-43.

Gentili – Perusino 2000

Medea nella letteratura e nell'arte, a cura di B. Gentili e Franca Perusino, Venezia 2000.

George 1991

D. B. George, *Lucan's Cato and Stoic Attitudes to the Republic*, "ClAnt" 10 (1991), pp. 237-258.

Goar 1987

R. Goar, *The Legend of Cato Uticensis from the First Century b.C. to the Fifth Century a.D.*. Collection Latomus 197, Brussels 1987.

Gordon 1933

Hattie L. Gordon, *The Eternal Triangle, first century b. C.*, "CJ" 28 (1933), pp. 574-578.

Gordon 1987

R. Gordon, *Lucan's Eriichto* in M. Whitby-Ph. Hardie- Mary Whitby (edd.), *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987 pp. 231-241.

Görler 1976

W. Görler, *Cesars Rubikon-Übergang in der Darstellung Lucans*, in *Studien zum antiken Epos*, hrsg. von H. Görgemanns und E. A. Schmidt, Meisenheim am Glan 1976, pp. 291-308.

Gourevitch – Raepsat-Charlier 2003

D. Gourevitch – Raepsat-Charlier, *La donna nella Roma antica*, Firenze-Milano 2003.

Gowing 2002

A. M. Gowing, *Pirates, witches and slaves: the imperial afterlife of Sextus Pompeius*, in Powell – Welch 2002, pp. 187-211.

Graf 1996

F. Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike*, München 1996.

Graindor 1931

P. Graindor, *La guerre d'Alexandrie*, Il Cairo 1931.

Grant 1972

M. Grant, *Cleopatra*, London 1972.

Grillone 1967

A. Grillone, *Il sogno nell'epica latina. Tecnica e poesia*, Palermo 1967.

Grisolia - Rispoli – Valenti 2004

R. Grisolia - G. M. Rispoli – R. Valenti (a cura di), *Il matrimonio tra rito e istituzione*, Napoli 2004.

Gruen 2003

E. Gruen, *Cleopatra in Rome: Facts and fantasies*, in *Myth, history and culture in Republican Rome. Studies in honor of T. P. Wiseman*, ed. by D. Braund & C. Gill. Exeter 2003, pp. 257-274.

Gualandri – Mazzoli 2003

Gli Anni. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale, Atti del Convegno internazionale di Milano – Pavia, 2-6 maggio 2000, a cura di Isabella Gualandri e G. Mazzoli, Como 2003.

Guastella 1985

G. Guastella, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, "MD" 15 (1985), pp. 49-123.

Guittard 1995

C. Guittard, *L'Etrusca disciplina chez Lucain*, in *Les écrivains et l'Etrusca disciplina de Claude à Traian*, Tours 1995, pp. 94-104.

Haffter 1957

H. Haffter, *"Dem schwanken Zünglein lauschend wachte Caesar dort"*, "MH", 14.2, 1957, pp. 118-126 (anche in Rutz 1970 pp. 264-276).

Haley 1985

Shelley P. Haley, *The Five Wives of Pompey the Great*, "G&R" 32 (1985), pp. 49-59.

Hamilton 1933

Marie Hamilton, *Chaucer's 'Marcia Catoun'*, "Modern Philology" 30.4 (1933), pp. 361-364.

Hannah 1996

R. Hannah, *Lucan Bellum Civile 1.649-65. The Astrology of P. Nigidius Figulus revisited*, in *Papers of the Leeds International Latin Seminar, Roman Poetry and Prose, Greek Poetry, Etymology, Historiography*, ed. by F. Cairns – M. Heath, vol. IX, Leeds 1996, pp. 175-190.

Hardie 1993

P. Hardie, *The Epic Successors of Vergil*, Cambridge 1993.

Hardie 2002

The Cambridge Companion to Ovid, ed. by P. Hardie, Cambridge 2002.

Harich 1990

Henriette Harich, *Catonis Marcia. Stoisches Kolorit eines Frauenportraits bei Lucan (II 326-350)*, "Gymnasium" 97 (1990), pp. 212-223.

Harrison 2002

S. Harrison, *Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist*, in Hardie 2002, pp. 79-94.

Heinen 1966

R. Heinen, *Rom und Ägypten von 51 bis 47 v. Chr. Untersuchungen zur Regierungszeit des 7. Kleopatra und des 13. Ptolemäers*, diss. Tübingen 1966.

Henderson 1998

J. Henderson, *Fighting for Rome. Poets and Caesars, History and Civil War*, Cambridge 1998 (= J. Henderson, *Lucan: the Word at War*, "Ramus" 16, 1987, pp. 122-164).

Hershkowitz 1998

Debra Hershkowitz, *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford 1998.

Hinds 2000

S. Hinds, *Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius*, in *Matrices of Genre*, edd. M. Depew-D. Obbink, Cambridge (Mass.) – London 2000, pp. 221-244.

Hohenwallner 2001

Ingrid Hohenwallner, *Venit odoratos elegia nexa capillos. Haar und Frisur in der römischen Liebeslegie*, Möhnesee 2001.

Hömke 1998

Nicola Hömke, *Ordnung im Chaos. Macht und Ohnmacht in Lucans Erictho-Episode*, in *Mousopolos Stephanos*. Festschrift für H. Görgemanns, hrsg. von M. Baumbach – H. Köhler – A. M. Ritter, Heidelberg 1998, pp. 119-137.

Hömke 2006

Nicola Hömke, *Die Entgrenzung des Schreckens: Lucans Erictho-Episode aus Sicht moderner Phantastick-Konzeptionen*, in *Fremde Wirklichkeiten. Litarische Phantastik und antike Literatur*, hrsg. von N. Hömke – M. Baumbach, Heidelberg 2006, pp. 161-185.

Hopwood 2005

Bronwyn Hopwood, *Heres esto: Property, Dignity, and the Inheritance Rights of Roman Women. 215 BC – AD 14*, Doctoral Thesis, University of Sidney 2005.

Hross 1958

H. Hross, *Die Klagen der verlassenen Heroiden in der lateinischen Dichtung*, diss. München 1958.

Hübner 1984

U. Hübner, *Episches und Elegisches am Anfang des dritten Buches der 'Pharsalia'*, "Hermes" 112 (1984), pp. 227-239.

Hübner 1987

U. Hübner, *Vergilisches in der Amyclasepisode der Pharsalia*, "RhM" 130 (1987), pp. 48-58.

Hughes Hallett 1990

L. Hughes Hallett, *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortion*, London 1990.

Iannucci 1993

Dante e la 'bella schola' della poesia. Autorità e sfida poetica, a cura di A. A. Iannucci, Ravenna 1993.

Iannucci 1999

A. A. Iannucci, *Virgil's Erichthean descent and the crisis of intertextuality*, "Forum Italicum" 33.1 (1999), pp. 13-26.

Jal 1963

P. Jal, *La guerre civile a Rome. Étude littéraire et morale*, Paris 1963.

Jal 1982

P. Jal, *La place de Lucain dans la litterature antique des guerres civiles*, in *Neronia 1977*. Actes du 2 collque de la Société Internationale d'Études Néroniennes publiés par J. –M. Croisille et P. –M. Fauchère, Clermont Ferrand 1982, pp. 83-91.

Johnson 1967

W. R. Johnson, *A Queen, a Great Queen? Cleopatra and the Politics of Misrepresentation*, "Arion" 6 (1967), pp. 387-402.

Johnson 1987

W. R. Johnson, *Momentary Monsters. Lucan and His Heroes*, Ithaca / London 1987.

Jung 1900

H. Jung, *Caesar in Aegypten. Historisch-kritische Untersuchung*. Programm d. Grossherzogl. Gymn. zu Mainz 1899 / 1900, Mainz 1900.

Kebric 1976

R. B. Kebric, *Lucan's Snake Episode (IX. 587-937). A Historical Model*, "Latomus" 35 (1976), pp. 380-382.

Keith 2000

Alison Keith, *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge 2000.

Keith 2006

Alison Keith, *Women's Network in Vergil's Aeneid*, "Dictynna" 3 (2006), pp. 211-234.

Kloss 1997

G. Kloss, *Cincinnatus an Kleopatras Tafel? Zu Lucan 10, 149-154*, "Philologus" 141 (1997), pp. 160-164.

Kölblinger 1971

G. Kölblinger, *Einige Topoi bei den lateinischen Liebesdichtern*, Wien 1971.

Kowalewski 2002

Barbara Kowalewski, *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*, München / Leipzig 2002.

Kubiak 1990

D.P. Kubiak, *Cornelia and Dido (Lucan 9, 174-179)*, "CQ" 40 (1990), pp. 577-578.

Landolfi 2000

L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000.

La Penna 1977

A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino 1977.

La Penna 1981

A. La Penna, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavi (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco)*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi*

Vespasiani, Rieti 1981, pp. 223-251 (ora in A. La Penna, *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Venezia 2000, pp. 37-65).

La Penna 1994

A. La Penna, *Me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia*, "Maia" 46 (1994), pp. 123-134.

La Penna 2000

A. La Penna, *Le Sabinae di Ennio e le Fenicie di Euripide*, "SIFC" 3.18 (2000), pp. 53-54.

Lausberg 1985

Marion Lausberg, *Lucan und Homer*, "ANRW" II 32.3, pp. 1565-1622.

Lebek 1976

W. D. Lebek, *Lucans Pharsalia. Dichtungsstruktur und Zeitbezug*, Göttingen 1976.

Le Bonniec 1970

H. Le Bonniec, *Lucaïn et la religion*, in Durry 1970, pp. 159-200.

Leclant 1958

J. Leclant, *Reflets de l'Égypte dans la littérature latine d'après quelques publications récentes*, "REL" (1958), pp. 81-85.

Lefèvre 1973

E. Lefèvre, *Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troja – Siegers in stoischer Sicht*, "Hermes" 101 (1973), pp. 64-91.

Lehman 1952

D. Lehman, *The Coriolanus Story in Antiquity*, "CJ" 47 (1952), pp. 329-336.

Leigh 1997

Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford / New York 1997.

Leigh 2000

M. Leigh, *Lucan and the Libyan Tale*, "JRS" 90 (2000), pp. 95-109.

Logan 1971

G.M. Logan, *Daniel's Civil Wars and Lucan's Pharsalia*, "Studies in English Literature 1500-1900" 11.1 (1971), pp. 53-68.

Longo 1988

V. Longo, *Oniromanzia e negromanzia nel Bellum Civile di Lucano*, "AALig" 41 (1988), pp. 331-342.

Loroux 1997

N. Loroux, *La guerre dans la famille*, "Clio" 5 (1997), pp. 21-62.

Lowe 2007

D. Lowe, *Medusa and Antaeus in Lucan: Myth, Confusion, and Caesar Libycus*, relazione al Convegno Internazionale *Lucans Bellum Civile zwischen Tradition und ästhetischen Innovation*, Università di Rostock, 29-30 giugno 2007 (atti in corso di pubblicazione).

Lucifora 1999

Rosa Maria Lucifora, *Voci politiche in Properzio 'erotico'. Ideologia e progetto elegiaco in II, 16 e III, 11*, Bari 1999.

Ludwig 1937

E. Ludwig, *Cleopatra, Geschichte einer Königin*. Amsterdam 1937.

Lufti – Yehya 1992

A. Lufti-W. Yehya, *Alexandria and Rome in Classical Antiquity. A Cultural Approach*, in Pugliese Caratelli 1992a, pp. 355-364.

Lugli 1987-1988

U. Lugli, *La formazione del concetto di stregoneria in Lucano*, "Sandalion" 10-11 (1987-1988), pp. 91-99.

Luisi 1983-1984

A. Luisi, *Il mito di Alessandro Magno nell'opera di Lucano*, "Invigilata lucernis" 5-6 (1983-1984), pp. 105-122.

Luisi 1993

A. Luisi, *Lucano e la profezia di Nigidio Figulo*, in *La profezia nel mondo antico*, a cura di M. Sordi, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Scienze Storiche 53, Contributi dell'Istituto di Storia Antica 19, Milano 1993, pp. 239-244.

Mack 2002

R. Mack, *Facing down Medusa: An Aetiology of the Gaze*, "Art History" 25 (2002), pp. 571-604.

Mac Leod 1982

C. W. Mac Leod, *Horace and his lyric models. A Note on Epode 9 and Odes 1, 37*, "Hermes" 110 (1982), pp. 371-375.

Mader 1989

G. Mader, *Heroism and Hallucination: Cleopatra in Horace C. 1.37 and Propertius 3.11*, "Graz. Beitr." 16 (1989), pp. 183-201.

Maes 2005

Y. Maes, *Starting something Huge: Pharsalia I 183-193 and the Virgilian Intertext*, in Walde 2005, pp. 1-25.

Maffii 1943

- M. Maffii, *Kleopatra, Weltgeschichte am Mittelmeer*, Leipzig 1943.
- Makowski 1977
J. F. Makowski, *Oracula mortis in the Pharsalia*, "CPh" 72 (1977), pp. 193-202.
- Malamud 2003
Martha Malamud, *Pompey's Head and Cato's Snakes*, "CPh" 98 (2003), pp. 31-44.
- Malcovati 1940
Enrica Malcovati, *M. Annaeo Lucano*, Milano, 1940.
- Malcovati 1945
Enrica Malcovati, *Clodia Fulvia Marzia Terenzia*, "Quaderni di studi romani", *Donne di Roma antica I*, Roma, 1945.
- Malcovati 1963
Enrica Malcovati, *Sulla fortuna di Lucano*, "A&R" 8 (1963), pp. 27-33.
- Malcovati 1970
Enrica Malcovati, *Zum Prolog der Pharsalia*, in: *Lucan*, hrsg. von W. Rutz (ed.), WdF Bd. 235, Darmstadt, 1970, pp. 299-308.
- Manzano Ventura 2004
Victoria Manzano Ventura, *La muerte de Catón en Útica: conclusión ideal de la Farsalia*, "EClás" 46.126 (2004), pp. 33-57.
- Manzoni 2002
G. E. Manzoni, *Giulia tra Cesare e Pompeo: il lessico del cuore*, "Humanitas" (Brescia), 57.1 (2002), pp. 29-38.
- Marastoni 1979
A. Marastoni, *Sull'episodio lucaneo della Thessala vates (6, 413-830) in Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, II, Roma 1979, pp. 777-788.
- Marshall 1975
A.J. Marshall, *Tacitus and the Governor's Lady. A Note on Annals III, 33-4*, "G&R" 22 (1975), pp. 11-18.
- Marti 1945
Berthe M. Marti, *The Meaning of Pharsalia*, "AJPh" 66 (1945), pp. 352-376.
- Marti 1970
Berthe M. Marti, *La structure de la Pharsale*, in Durry 1970, pp. 3-50.
- Martindale 1977
C. Martindale, *Three Notes on Lucan VI*, "Mnemosyne" 30 (1977), pp. 375-387.

Martindale 1980

C. Martindale, *Lucan's Nekyia*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History II*, Coll. Latomus 168, Bruxelles 1980, pp. 367-377.

Masters 1992

J. Masters, *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*, Cambridge 1992.

Mazzoli 2002

G. Mazzoli, *Giocasta in prima linea*, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale Torino 21-22 febbraio 2001, Bologna 2002, pp. 155-168.

Mazzoni 1965

F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla Commedia. Il canto IV dell'Inferno*, "Studi danteschi" 42 (1965), pp. 29-206.

Mc Closkey – Phinney Jr. 1968

P. Mc Closkey – E. Phinney Jr., *Ptolemaeus Tyrannus: the Typification of Nero in the Pharsalia*, "Hermes" 96 (1968), pp. 80-87.

McNelis 2007

C. McNelis, *Statius' Thebaid and the Poetics of Civil War*, Cambridge 2007.

Mencacci 1986

Francesca Mencacci, *Sanguis / cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, "MD" 17 (1986), pp. 25-91.

Merli 2000

Elena Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze 2000.

Meyer 1965

Ruth Meyer, *Die Bedeutung Aegyptens in der lateinischen Literatur der vorchristlichen Zeit*, Köln 1965.

Micozzi 1998

Laura Micozzi, *Pathos e figure materne nella Tebaide di Stazio*, "Maia" 50.1 (1998), pp. 95-121.

Micozzi 1999

Laura Micozzi, *Aspetti dell'influenza di Lucano nella Tebaide*, in Esposito – Nicastrì 1999, pp. 343-387.

Micozzi 2001-2002

Laura Micozzi, *Eros e pudor nella Tebaide di Stazio: lettura dell'episodio di Atys e Ismene (Theb. VIII 554-565)*, in *Incontri triestini di filologia classica*, a cura di L. Cristante, vol. I, Trieste 2003, pp. 259-282.

Micozzi 2002

Laura Micozzi, *Il tema dell'addio: ripetizione, sperimentalismo, strategie di continuità e altri aspetti della tecnica poetica di Stazio*, "Maia" 54 (2002), pp. 51-70.

Micozzi 2004

Laura Micozzi, *Memoria diffusa di luoghi lucanei nella Tebaide di Stazio*, in Esposito – Ariemma 2004, pp. 137-151.

Miltner

F. Miltner, *M. Porcius Cato Uticensis*, RE 22.1, pp.168-211.

Miura 1981

Y. Miura, *Zur Funktion der Gleichnisse im I. und VII. Buch von Lucans Pharsalia*, "GB" 10 (1981), pp. 207-232.

Monaco 1992

G. Monaco, *Connotazioni dell'Egitto negli autori latini*, in Pugliese Caratelli 1989, pp. 261-264.

Moretti 1999

Gabriella Moretti, *Catone al Bivio: via della virtù, lotta coi mostri e viaggio ai confini del mondo. Il modello di Eracle nel IX del Bellum Civile*, in Esposito – Nicastrì 1999, pp. 237-252.

Moretti 2007

Gabriella Moretti, *Patriae trepidantis imago. La personificazione di Roma nella Pharsalia fra ostentum e disseminazione allegorica*, "Camena" 2 (2007), pp. 1-18.

Morford 1967

M.P.O. Morford, *The Poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic*, Oxford 1967.

Mudry 1991

P. Mudry, *Le rêve de Pompée ou le temps aboli (Lucain, Pharsale VII, 1-44)*, "EL" 2 (1991), pp. 77-88.

Müller 1995

D. Müller, *Lucans Landschaften*, "RhM" 138 (1995), pp. 368-378.

F. Munari ed., *Mathei Vindocinensis Opera*, vol. III: *Ars versificatoria*, Roma 1988.

Murgatroyd 2007

P. Murgatroyd, *Mythical Monsters in Classical Literature*, London 2007.

Nagyllés 2006

J. Nagyllés, *Ovid-Allusion bei Lucan*, "ACD" 42 (2006), pp. 95-115.

Narducci 1973

E. Narducci, *Il tronco di Pompeo (Troia e Roma nella Pharsalia)*, "Maia", 25 (1973), pp. 317-325.

Narducci 1974

E. Narducci, *Sconvolgimenti naturali e profezia delle guerre civili. Phars. I, 522-695. Su alcuni problemi di tecnica allusiva nell'epica del primo secolo dell'impero*, "Maia" 26 (1974), pp. 97-110.

Narducci 1979

E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979.

Narducci 1980

E. Narducci, *Cesare e la patria (Ipotesi su Phars. I 185-192)*, "Maia" 32 (1980), pp. 175-178.

Narducci 1983

E. Narducci, *Pauper Amyclas (Modelli etici e poetici in un episodio della Pharsalia)*, "Maia" 35 (1983), pp. 183-194.

Narducci 1985

E. Narducci, *Ideologia e tecnica allusiva nella Pharsalia*, "ANRW" 32.3 (1985), pp. 1538-1564.

Narducci 1999

E. Narducci, *Deconstructing Lucan ovvero le nozze (coi fichi secchi) di Ermete Trismegisto e di Filologia*, in Esposito – Nicastri 1999, pp. 39-83.

Narducci 2001

E. Narducci, *Catone in Lucano (e alcune interpretazioni recenti)*, "Athenaeum" 89 (2001), pp. 171-186.

Narducci 2002

E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Bari 2002.

Narducci 2003

E. Narducci, *Osservazioni sui rapporti tra Lucano e le sue fonti storiche*, in *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 25-26 novembre 2002*, a cura di A. Casanova e P. Desideri, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità "G. Pasquali", Firenze 2003, pp. 165-180.

Narducci 2007

E. Narducci, *Rhetoric and Epic. Vergil's Aeneid and Lucan's Bellum Civile*, in *A Companion to Roman Rhetoric*, ed. by W. Dominik and J. Hall, Oxford 2007, pp. 382-395.

Nehrkorn 1960

Helga Nehrkorn, *Die Darstellung und Funktion der Nebencharaktere in Lucan's Bellum Civile*, diss. Baltimore 1960.

Neri 1986

V. Neri, *Dei, fato e divinazione nella letteratura latina*, "ANRW" II 16.3 (1986), pp. 1974-2051.

Newmyer 1983

S. Newmyer, *Imagery as Character Portrayal in Lucan*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. III, ed. by C. Deroux, Coll. Latomus 180, Bruxelles 1983, pp. 226-252.

Nicolai 1989

R. Nicolai, *La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo*, "MD" 23 (1989), pp. 119-134.

Nisard 1834

D. Nisard, *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, 3 voll., Paris 1834.

Nisbet – Hubbard 1970

A Commentary on Horace : Odes Book I, ed. by R.G.M. Nisbet and Margaret Hubbard, Oxford 1970.

Norbrook 1994

D. Norbrook, *Lucan, Thomas May and the Creation of a Republican Literary Culture*, in K. Sharpe – P. Lake (edd.), *Culture and Politics in Early Stuart England*, Basingstoke 1994, pp. 45-66.

Norbrook 1999

D. Norbrook, *Writing the English Republic. Poetry, Rhetoric and Politics 1627-1660*, Cambridge 1999.

Nosarti 2005

L. Nosarti, *Quale Cesare in Lucano?*, "ACD" 38-39 (2002-2003), pp. 169-203 (ora in L. Nosarti, *Le 'forme brevi' e altri saggi di letteratura latina*, Padova 2005, pp. 125-165).

Nosarti 2008

L. Nosarti, *Tessere lucanee in Draconzio e Corippo*, in Walde – Finiello 2008 (in corso di pubblicazione).

Nowak 1955

H. Nowak, *Lucanstudien*, diss. Wien 1955.

Ogden 2002

D. Ogden, *Lucan's Sextus Pompeius episode: its necromantic, political and literary background*, in *Sextus Pompeius*, in Powell – Welch 2002, pp. 249-271.

Ogilvie 1965

A Commentary on Livy Books I-V, ed. by R. M. Ogilvie, Oxford 1965.

O'Higgins 1988

Dolores O'Higgins, *Lucan as Vates*, "ClAnt" 7 (1988), pp. 208-226.

Opelt 1965

Ilona Opelt, *Die lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen*, Heidelberg 1965.

Otis 1968

B. Otis, *A reading of the Cleopatra Ode*, "Arethusa" 1 (1968), pp. 52-57.

Pailler 1997

J.M. Pailler, *Des femmes dans leur roles: pour une relecture des guerres civiles à Rome (Ier siècle av. J.C.)*, "Clio" 5 (1997), pp. 63-78.

Paladini 1958

M. L. Paladini, *A proposito della tradizione della battaglia di Azio*, "Latomus" 17 (1958), pp. 240ss.

Paoletti 1962

L. Paoletti, *La fortuna di Lucano dal Medioevo al Romanticismo*, "A&R" 7 (1962), pp. 144-157.

Paoletti 1963

L. Paoletti, *Lucano magico e Virgilio*, "A&R" 8 (1963), pp. 11-26.

Papaioannou 2005

Sophia Papaioannou, *Epic Transformation in the Second Degree: The Decapitation of Medusa in Lucan BC 9.619-889*, in Walde 2005, pp. 216-236.

Paratore 1936

E. Paratore, *L'elegia III, 11 e gli atteggiamenti politici di Propertio*, Palermo 1936.

Paratore 1965

E. Paratore, *Lucano e Dante*, in E. Paratore, *Antico e nuovo*, Caltanissetta – Roma 1965, pp. 165-210.

Paratore 1974

E. Paratore, *Seneca e Lucano, Medea ed Erichtho*, in *Hispania Romana*. Accademia nazionale dei Lincei (Roma) 1974, pp. 169-181 = E. Paratore, *Romanae Litterae*. Roma 1976, pp. 585-595.

Paratore 1976

E. Paratore, *Lucano e la concezione del pater patriae in Romanae litterae*, Roma 1976, pp. 597-603.

Paratore 1992

E. Paratore, *Lucano*, Roma 1992.

Parke – Wormell 1956

H. W. Parke – D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle*, Oxford 1956.

Pastore Stocchi 1984a

Manlio Pastore Stocchi, *Giulia* in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma 1984², p. 219-220.

Pastore Stocchi 1984b

Manlio Pastore Stocchi, *Marzia* in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma 1984², p. 850.

Paterni 1987

M. Paterni, *Il colore in Lucano (frequenza, termini, uso)*, "Maia" 39 (1987), pp. 105-139.

Pellegrino 2004

C. Pellegrino, *Immagini del rituale funebre nelle elegie di Propertio*, in *Propertio tra storia arte e mito. Atti del Convegno Internazionale di Assisi 24-26 maggio 2002*, a cura di C. Santini e F. Santucci, Assisi 2004, pp. 131-147.

Peluzzi 1999

Elisabetta Peluzzi, *Turrigero... vertice. La prosopopea della Patria in Lucano*, Esposito - Nicastrì, 1999, pp. 127-155.

Peppe 1984

L. Peppe, *Posizione giuridica e ruolo sociale della donna romana in età repubblicana*, Milano 1984.

Perutelli 1995

A. Perutelli, *Il sogno di Pompeo*, in *Il sogno raccontato. Atti del convegno internazionale di Rende (12-14 novembre 1992)*, a cura di N. Merola e C. Verbaro, Vibo Valentia 1995, pp. 69-80.

Perutelli 2006

A. Perutelli, *Ulisse nella cultura romana*, Firenze 2006.

Peter 1956

H. Peter, *Die Quellen Plutarchs in den Biographie der Römer*, Halle (rist. anast. Amsterdam 1956).

Petrone 1996

Gianna Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.

Petrone 1999

Lo sperimentalismo di Seneca, a cura di Gianna Petrone, Palermo 1999.

Phillips 2002

O. Phillips, *The witches' Tessaly*, in *Magic and ritual in the ancient world*, ed. by P. Mirecki and M. Meyer, Leiden 2002, pp. 378-386.

Piacentini 1963

U. Piacentini, *Osservazioni sulla tecnica epica di Lucano*, Berlin 1963.

Pichon 1912

R. Pichon, *Les sources de Lucain*, Paris 1912.

Piper 1971

Linda J. Piper, *Livy's Portrayal of Early Roman Women*, "CB" 48 (1971), pp. 26-28.

Pomeroy 1979

Sarah B. Pomeroy, *Donne in Atene e in Roma*, Torino 1979.

Pöschl 1991

V. Pöschl, *Nunc est bibendum*, in *Horazische Lyrik – Interpretationen*, 2. erweiterte Auflage, Heidelberg 1991, pp. 72-116.

Postl 1970

Brigitte Postl, *Die Bedeutung des Nil in der römischen Literatur. Mit besonderer Berücksichtigung der wichtigsten griechischen Autoren*, diss. Wien 1970.

Powell-Welch 2002

A. Powell – Kathrin Welch (edd.), *Sextus Pompeius*, London 2002.

Pugliese Caratelli 1992a

Roma e l'Egitto nell'Antichità Classica, Atti del I Congresso Internazionale Italo-Egiziano, a cura di G. Pugliese Caratelli, Cairo 6-9 febbraio 1989, Roma 1992.

Pugliese Caratelli 1992b

G. Pugliese Caratelli, *La imitatio Alexandri nel mondo romano*, in *Roma e l'Egitto*, pp. 299-304.

Quartana 1918

Maria Quartana, *Marzia e Cornelia nel poema di Lucano*, "A&R", 21 (1918), pp. 189-198.

Radicke 2004

J. Radicke, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*, Leiden 2004.

Raffaelli 2005

Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma, Atti del Convegno di Pesaro, 28-30 aprile 1994, a cura di R. Raffaelli, Ancona 1995, pp. 251-258.

Rambaud 1955

M. Rambaud, *L'apologie de Pompée par Lucain au livre VII de la Pharsale*, "REL" 33 (1955), pp. 278-296.

Rambaud 1985

M. Rambaud, *L'aruspice Arruns chez Lucain, au livre I de la Pharsale* (v. 584-638), "Latomus" 44 (1985), pp. 281-300.

Reggiani 2005

R. Reggiani, *Presenze femminili in Lucano*, in R. Reggiani, *Varia latina (satyrica – epica – tragica – historica). Dodici contributi*, Amsterdam 2005, pp. 83-126.

Rehm 1994

R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.

Rescigno 1995

A. Rescigno, *L'eclissi degli oracoli*, Napoli 1995.

Rizzelli 2000

G. Rizzelli, *Le donne nell'esperienza giuridica di Roma antica. Il controllo dei comportamenti sessuali. Una raccolta di testi*, Lecce 2000.

Rosati 1989

G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*. Introduzione a *Lettere di eroine*, Milano 1989, pp. 5-46.

Rosati 1991

G. Rosati, *Protesilao, Paride e l'amante elegiaco: un modello omerico in Ovidio*, "Maia" 43 (1991), pp. 103-114.

Rosati 1992

G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, "MD" 29 (1992), pp. 71-94.

Rosati 1996a

P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni, Hero Leandro, a cura di G. Rosati, Firenze 1996.

Rosati 1996b

G. Rosati, *Il modello di Aretusa (Prop. 4, 3): Tracce elegiache nell'epica del I sec. d.C.*, "Maia" 48 (1996), pp. 139-155.

Rosati 1999

G. Rosati, *L'addio dell'esule morituro (Trist. 1, 3): Ovidio come Protesilao*, in *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe M. Von Albrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Schubert, Band II, Frankfurt am Main 1999, pp. 787-796.

Rose 1913

H. J. Rose, *The Witch Scene in Lucan (VI 419 sqq.)*, "TAPhA" 44 (1913), pp. l-liii.

Rose 1970

H. J. Rose, *Der Traum des Pompeius*, "AClass" 1 (1958), pp. 80-84 (anche in Rutz 1970, pp. 477-485).

Rutz 1963

W. Rutz, *Die Träume des Pompeius in Lucans Pharsalia*, "Hermes" 91 (1963), pp. 334ss. (anche in Rutz 1970, pp. 509-524).

Rutz 1970

Lucan, "WdF" 235, hrsg. von W. Rutz, Darmstadt 1970.

Saiko 2005

Maren Saiko, *Cura dabit faciem. Kosmetik im Altertum. Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte*, Trier 2005.

Salemme 1999

C. Salemme, *Mundi ruina e funus nel II libro della Pharsalia*, in Esposito-Nicastri 1999, pp. 157-166.

Salemme 2002

C. Salemme, *Lucano: la storia verso la rovina*, Napoli 2002.

Salvadore 1990

M. Salvatore, *Due donne romane. Immagini del matrimonio antico*, Palermo 1990.

Sannicandro 2006

Lisa Sannicandro, *Catone, Cesare, Pompeo. Appunti su durus in Lucano*, "Sileno" 32 (2006), pp. 153-176.

Sannicandro 2007

Lisa Sannicandro, *Per uno studio sulle donne della Pharsalia: Marcia Catonis*, "MH" 64 (2007), pp. 83-99.

Sannicandro 2008

Lisa Sannicandro, *Fides fortibus, fraus formidolosis: Lucano, Sir Walter Raleigh e Sir Arthur Gorges*, in Walde – Finiello 2008 (in corso di pubblicazione).

Santoro L'Hoir 1992

Francesca Santoro L'Hoir, *The Rhetoric of Gender Terms. 'Man', 'Woman' and the Portrayal of Character in Latin Prose*, Leiden / New York / Köln 1992.

P. L. Schmidt 1993

P. L. Schmidt, *Livius-Rezeption und kaiserzeitliche Historiographie*, in *Livius. Aspekte seines Werkes* (= Xenia 31), hrsg. von W. Schuller, Konstanz 1993, pp. 189-201.

Schmitt 1995

A. W. Schmitt, *Die direkten Reden der Massen in Lucans Pharsalia*, Frankfurt am Main 1995.

Schnepf 1970

H. Schnepf, *Untersuchungen zur Darstellungskunst Lucans im 8. Buch der Pharsalia*, in Rutz 1970, pp. 380-406.

Schotes 1969

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

Schrempp 1964

O. Schrempp, *Prophezeiung und Rückschau in Lucans Bellum Civile*, diss. Winterthur 1964.

Schrijvers 1988

P. H. Schrijvers, *Deuil, désespoir, destruction (Lucain, la Pharsale II 1-234)*, "Mn" 41 (1988), pp. 341-354.

Skard 1967

E. Skard, *Concordia*, in *Römische Wertbegriffe*, hrsg. von H. Oppermann, Darmstadt 1967, pp. 173- 208.

Sklenář 2003

R. Sklenář, *The Taste for Nothingness. A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, Ann Arbor 2003.

Smelik – Hemelrijk 1984

K. A. D. Smelik – E. A. Hemelrijk, 'Who knows not what monsters demented Egypt worships?'. *Opinions on Egyptian animal worship in Antiquity as part of the ancient conception of Egypt*, "ANRW" II 17.4 (1984), pp. 1852-2000.

Smethurst 1950

S. E. Smethurst, *Women in Livy's History*, "G&R" 19 (1950), pp. 80-87.

Smolenaars 2004

J. J. L. Smolenaars, *La Sfinge in Stat. Theb. 2, 496-523: un'analisi intertestuale*, in Esposito-Ariemma 2004, pp. 69-84.

Sonnabend 1986

H. Sonnabend, *Fremdenbild und Politik. Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Frankfurt am Main 1986.

Soubiran 1969

J. Soubiran, *De Coriolan à Polinyce: Tite-Live modèle de Stace*, in *Hommages à Marcel Renard*, vol. I, Brussel 1969, pp. 689-699.

Spoth 1993

F. Spoth, *Ovids Ariadne – Brief (her. 10) und die römische Liebeslegie*, "WJA" 19 (1993), pp. 239-260.

Stadelmann 1924

H. Stadelmann, *Kleopatra Ägypten letzte Königin*, Dresden 1924.

Stok 1996

F. Stok, *Il sogno e l'apoteosi (modelli e suggestioni del Pompeo di Lucano), in Pompei exitus. Variazioni sul tema dall'Antichità alla Controriforma*, a cura di G. Brugnoli e F. Stok, Testi e studi di cultura classica, 15, Pisa, 1996, pp. 35-73.

Strasburger 1983

H. Strasburger, *Livius über Caesar. Unvollständige Überlegungen*, in *Livius. Werk und Rezeption*, FS E. Burck, edd. E. Lefèvre und E. Olshausen, München 1983, pp. 274ss.

Suratteau 1980

M. M. Suratteau, *Méduse, un monstrum dans l'épopée*, in *Actes du Xe congrès*, Toulouse 8-12 avril 1978, Association Guillaume Budé, Paris 1980, pp. 168-172.

Syndikus 1958

H. P. Syndikus, *Lucans Gedicht vom Bürgerkrieg. Untersuchungen zur epischen Technik und zu den Grundlagen des Werkes*, diss. München 1958.

Szelest 1979

Hanna Szelest, *Crassus in Lucans Pharsalia*, "Eos" 67 (1979), pp. 111-116.

Tandoi 1985

V. Tandoi, *Il dramma stoico di Pacuvio: restauri e interpretazione*, in *Disiecti membra poetae*, vol. II, a cura di V. Tandoi, Foggia 1985, pp. 11-38.

Tartari Chersoni 1979

Marinella Tartari Chersoni, *Lucano e la tradizione epica virgiliana: ripresa e contrapposizione nel libro VI del Bellum Civile*, "BStudLat" 9 (1979), pp. 25-39.

Tasler 1972

W. Tasler, *Die Reden in Lucans Pharsalia*, Bonn 1972.

Tesoriero 2002

Charles Tesoriero, *Magno proles indigna parente: the Role of Sextus Pompeius in Lucan's Bellum Civile*, in Powell-Welch 2002, pp. 229-247.

Thierfelder 1934

A. Thierfelder, *Der Dichter Lucan*, "Archiv für Kulturgeschichte" 25.1 (1934), pp. 1-20 (= in Rutz 1970, pp. 50-69).

Thomas 1982

R. F. Thomas, *The Stoic Landscape of Lucan 9*, in R. F. Thomas, *Lands and Peoples in Roman Poetry. The Ethnographical Tradition*, Cambridge 1982, pp. 108-123.

Thome 1993

G. Thome, *Vorstellungen vom Böse in der lateinischen Literatur*, Stuttgart 1993.

Thompson 1984

Lynette Thompson, *A Lucanian Contradiction of Vergilian Pietas: Pompey's Amor in Lucan*, "CJ" 79 (1984), pp. 207-215.

Thompson – Bruère 1968

Lynette Thompson - R.T. Bruère, *Lucan's use of Vergilian reminiscence*, "CPh", 63, (1968), pp. 1-21.

Tommasi Moreschini 2005

Chiara Tommasi Moreschini, *Lucan's Attitude towards Religion: Stoicism vs. Provincial Cults*, in Walde 2005, pp. 130-154.

Toppani 1992

I. Toppani, *L'ambigua Cleopatra (Orazio, Odi 1, 37) e un'ipotesi di modello "dinamico"*, "Sileno" 18 (1992), pp. 183-189.

Torre 2000

Chiara Torre, *Il matrimonio del sapiens. Ricerche sul De matrimonio di Seneca*, Genova 2000.

Tränkle 1963

H. Tränkle, *Elegisches in Ovids Metamorphosen*, "Hermes" 91 (1963), pp. 459-476.

Treggiari 1991

Susan Treggiari, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford 1991.

Tschiedel 1981

H. J. Tschiedel, *Caesars Anticato. Eine Untersuchung der Testimonien und Fragmente*, Darmstadt 1981.

Tschiedel 1985

H. J. Tschiedel, *Lucan und die Tränen Caesars*, München 1985.

Tucker 1975

R. A. Tucker, *The Banquets of Dido and Cleopatra*, "CB" 52 (1975), pp. 17-20.

Tucker 1990

R. A. Tucker, *Love in Lucan's Civil War*, "CB" 66 (1990), pp. 43-46.

Tucker 1988

R. A. Tucker, *What actually happened at the Rubicon?*, "Historia" 37 (1988), pp. 245-248.

Tupet 1976

A. M. Tupet, *La magie dans la poésie latine I: des origines à la fin de la règne d'Auguste*, Lille 1976.

Tupet 1986

A. M. Tupet, *Rites magiques dans l'Antiquité romaine*, « ANRW » II.16.3 (1986), pp. 2591-2675.

Tupet 1988

M. Tupet, *La scène de magie dans la Pharsale. Essai de problématique*, in *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, publ. par D. Porte & J. P. Néraudau, Coll. Latomus No. 201, Bruxelles, 1988, pp. 454-464.

Ussani 1917

V. Ussani, *Dante e Lucano*, in *Lectura Dantis*, Roma, 1917.

Venini 1967

Paola Venini, *Ancora sull'imitazione senecana e lucanea nella Tebaide di Stazio*, "RIFC" 95 (1967), pp. 418-427.

Verberne 1988

J. Verberne, *Lucanus en Vergilius. De necromantie in Pharsalia VI in het licht van de katabasis van Aeneas in Aeneis VI*, "Lampas" 21 (1988), pp. 25-33.

Vernant 1987

J. P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. di Caterina Saletti, Bologna 1987.

Versluys 2002

J. M. Versluys, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, Leiden / Boston 2002.

Viansino 1974

G. Viansino, *Studi sul Bellum Civile di Lucano*, Salerno 1974.

Viarre 1982

S. Viarre, *Caton en Libye (Lucain, Pharsale, 9. 294-949)*, in *Neronia 1977*, Actes du 2e colloque de la Société Internationale d'Études Neroniennes, publ. par J. M. Croisille et P.M. Fauchère, Clermont-Ferrand 1982, pp. 103-110.

Vidén 1993

G. Vidén, *Women in Roman Literature. Attitudes of Authors under the Early Empire*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1993.

Vinchesi 1981

Maria Assunta Vinchesi, *La fortuna di Lucano fra tarda antichità e Medioevo*, "Cultura e scuola" 20.77 (1981), pp. 62-72; 20.78 (1981), pp. 66-75.

Vinchesi 2005

Maria Assunta Vinchesi, *Tipologie femminili nei Punica di Silio Italico: la fida coniunx e la virgo belligera*, in *Modelli letterari e ideologia nell'età flavia*, a cura di F. Gasti e G. Mazzoli, Pavia 2005, pp. 97-126.

Vögler 1968

G. Vögler, *Das neunte Buch innerhalb der Pharsalia des Lucan und die Frage der Vollendung des Epos*, "Philologus" 112 (1968), pp. 222-268.

Volkman 1953

H. Volkman, *Kleopatra. Politik und Propaganda*, München 1953.

Von Albrecht 1999

M. Von Albrecht, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, Leiden / Boston 1999.

Von Moos 1975

P. Von Moos, *Cornelia and Héloïse*, "Latomus" 34 (1975), pp. 1024-1059.

Vottero 1992

L. Anneo Seneca, *I frammenti*, a cura di D. Vottero, Bologna 1992.

Wahl 1956

R. Wahl, *Kleopatra, eine Historie*, Düsseldorf 1956.

Walcot 1990-1991

P. Walcot, *On Widows and their Reputation in Antiquity*, "SO" 65-66 (1990-91), pp. 5-26.

Walde 2001

Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München-Leipzig 2001.

Walde 2003

Christine Walde, *Le partisan du mauvais goût oder: Anti-Kritisches zur Lucan-Forschung*, in *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, hrsg. von Bianca Jeanette und J. P. Schröder, München-Leipzig 2003, pp. 127-152.

Walde 2005

Lucan im 21. Jahrhundert, hrsg. von Christine Walde, München-Leipzig 2005.

Walde – Finiello 2008

Lucanrezeption, hrsg. von Christine Walde und Concetta Finiello, Trier 2008 (in corso di pubblicazione).

Walsh 1967

P. G. Walsh, *Livy. His Historical Aims and Methods*, Cambridge 1967.

Walsh 1990

Livy, Book XXXVI (Liber XXXVI). Ed. with an Introduction, Translation and Commentary by P. G. Walsh, Warminster 1990.

Wardle 2006

Cicero: On Divination Book I, translated with Introduction and Commentary by D. Wardle, Oxford 2006.

Weigall 1924

A. Weigall, *The Life and Times of Cleopatra Queen of Egypt*, London 1924²

Wertheimer 1930

O. Wertheimer, *Kleopatra. Die genialste Frau der Weltgeschichte*, Wien 1930.

Wheeler 2002

S. Wheeler, *Lucan's Reception of Ovid's Metamorphoses*, "Arethusa" 35.3 (2002), pp. 361-380.

Wilk 2000

S. R. Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, New York 2000.

Wright 2004

Gillian Wright, *What Daniel really did with the Pharsalia: The Civil Wars, Lucan, and King James*, "The Review of English Studies" 55.219 (2004), pp. 210-232.

Wurzel 1941

F. Wurzel, *Der Krieg gegen Antonius und Kleopatra in der Darstellung der augusteischen Dichter*, Borna-Leipzig 1941.

Wyke 1992

M. Wyke, *Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority*, in *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, ed. by A. Powell, Bristol 1992, pp. 98-140.

Wyke 2002

M. Wyke, *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002.

Zwierlein 1974

O. Zwierlein, *Caesar und Kleopatra bei Lucan und in späterer Dichtung*, "A&A" 20 (1974), pp. 54-73.

Zwierlein 1986

O. Zwierlein, *Lucans Caesar in Troja*, "Hermes" 114 (1986), pp. 460-478.

INDICE DEI LUOGHI CITATI

Le opere dei singoli autori sono disposte in ordine alfabetico.

Appiano

civ. **2, 413** (pp. 74-75 n. 13)

Cassio Dione

42, 5, 7 (p. 68 n. 86); **51, 12, 1** (p. 106 n. 61)

Cesare

civ. **3, 110, 1-2** (p. 120 n. 97); **3, 112, 10-11** (p. 126 n. 1)

Cicerone

Rab. Post. **35** (p. 93 n. 22)

Ennio

scaen. **370 V.** ²(p. 18); **71 V.** ²(p. 102 n. 52)

Euripide

Alc. **252-257** (p. 22 n. 43)
Bacch. **1122-1124** (p. 146 n. 25); **1267** (p. 149 n. 32)

Floro

epit. **2, 13, 13** (p. 7); **2, 13, 55-57** (p. 108 n. 69)

Hom.

Il. **6, 440-446** (p. 38 n. 23); **6, 490-493** (p. X)
Od. **11, 633-635** (p. 207); **11, 636-638** (p. 207)

Livio

1, 13, 1-4 (p. 14); **2, 40, 5-9** (p. 228); **26, 9, 7-8** (p. 237 n. 13); **27, 50, 5** (p. 237 n. 13); **36, 11, 1-4** (pp. 116-117); **36, 17, 7-8** (p. 117); **36, 15, 1** (p. 117)

per. **106** (p. 7 n. 10); **112** (p. 185 n. 1)

Lucano

1, 1-2 (p. 130 n. 6); **1, 67-69** (p. 11); **1, 84-85** (p. 16); **1, 98-111** (pp. 11-12); **1, 111-120** (p. 8 e 12); **1, 135-143** (p. 77 n. 22); **1, 151-157** (p. 216); **1, 183-192** (p. 221); **1, 186-190** (p. XXIII n. 48); **1, 192-203** (p. 223); **1, 257-261** (p. 233); **1, 522-525** (p. 129 n. 1); **1, 549-552** (p. XX n. 39 e 18); **1, 572-577** (p. 210); **1, 580-583** (p. 21 n. 41); **1, 630-638** (p. 129); **1, 634-637** (p. XVIII n. 28); **1, 639-641** (p. 130); **1, 666-670** (p. XVIII n. 29); **1, 666-672** (p. 130); **1, 673-674** (p. 131); **1, 674-695** (pp. 131-132); **2, 1-4** (p. 231); **2, 16-19** (p. 87 n. 45 e 232); **2, 20-28** (p. 233); **2, 28-36** (p. 236); **2, 36-42** (p. 238); **2, 234-238** (p. 239 n. 19); **2, 239-241** (p. 76 n. 18); **2, 289-292** (p. 231); **2, 297-303** (p. 76); **2, 326-337** (p. 79); **2, 333-337** (p. XXIII n. 46); **2, 338-349** (p. 81 n. 74); **2, 343-345** (p. 40 n. 27); **2, 346-349** (p. 83); **2, 348-349** (p. XXI e 32); **2, 350-353** (p. 85); **2, 354-380** (p. 86); **2, 380-391** (p. 78); **2, 642-644** (p. 65 n. 81); **2, 725-736** (pp. 20-21); **2, 728-731** (p. 43 n. 33); **3, 8-11** (p. 21); **3, 12-19** (p. 22); **3, 20-23** (p. XVIII n. 32); **3, 20-35** (p. 24); **3, 36-40** (p. 28); **3, 145-147** (p. 77 n. 20); **3, 603-608** (p. 82 n. 33 e 236); **3, 733-736** (p. 235); **3, 748-751** (p. 235); **3, 756-761** (p. 234); **4, 373-381** (p. 113 n. 79); **4, 548-556** (p. 213); **5, 20-22** (p. 139 n. 9); **5, 57-61** (p. 92 n. 15); **5, 64-70** (p. 139); **5, 73-74** (pp. 144-145 n. 21); **5, 102-111** (p. 140 n. 14); **5, 114-120** (p. 141); **5, 120-123** (p. 141); **5, 123-127** (p. 142); **5, 128-140** (p. 142); **5, 141-157** (p. 143); **5, 157-169** (p. 144); **5, 169-174** (p. 145); **5, 177-182** (p. XIX n. 34); **5, 190-197** (p. 146); **5, 198-203** (p. XIX n. 35 e 147); **5, 208-224** (p. 148-149); **5, 224-236** (pp. 149-150); **5, 333-340** (p. 52 n. 56 n. 60); **5, 468-475** (p. 9); **5, 508-510** (p. 152); **5, 515-518** (p.

152 n. 44); **5, 557-559** (p. 153); **5, 656-660** (p. 153 n. 48); **5, 672-677** (p. 154); **5, 668-671** (p. 154); **5, 591-592** (p. 152); **5, 722-727** (p. 35); **5, 727-731** (p. 36); **5, 731-738** (p. 36); **5, 739-753** (p. 37-38); **5, 754-759** (p. 39); **5, 759-765** (p. 40); **5, 766-772** (p. 40); **5, 773-778** (p. 42); **5, 778-790** (p. 43); **5, 790-798** (p. 43); **5, 799-815** (p. 43-44); **6, 434-442** (p. 163); **6, 443-451** (p. 163); **6, 492-499** (p. 164); **6, 507-509** (p. 165); **6, 510-515** (pp. 165-166); **6, 515-522** (p. 166); **6, 523-526** (p. 167); **6, 527-537** (p. 168); **6, 538-549** (p. 168); **6, 550-553** (p. 169); **6, 579-588** (p. 171); **6, 611-623** (p. 172); **6, 624-631** (p. 172); **6, 355-359** (p. 210); **6, 438-442** (p. 214); **6, 654-656** (p. 172); **6, 685-694** (p. 173); **6, 695-706** (p. 173); **6, 706-711** (p. 174); **6, 725-727** (p. 174 n. 52); **6, 744-749** (p. 175); **6, 770-774** (p. 175); **6, 802-805** (p. 176); **6, 812-816** (pp. 176-177); **7, 192-200** (p. 130 n. 3); **7, 376-379** (p. 53 p. 57); **7, 567-571** (p. 216); **7, 677-682** (p. 53); **7, 772-780** (p. 211); **8, 40-49** (p. 46); **8, 50-54** (p. 47); **8, 54-62** (p. 47); **8, 63-76** (pp. 47-48); **8, 76-85** (pp. 48-49); **8, 78-81** (p. 61 n. 72); **8, 90-105** (p. 49); **8, 102-105** (p. XIX n. 33 e 26); **8, 105-108** (p. 51); **8, 110-114** (p. 55); **8, 132-133** (p. 55); **8, 146-158** (p. 56); **8, 322-325** (p. 223 n. 8); **8, 410-419** (p. 57); **8, 577-579** (p. 58); **8, 579-595** (p. 59); **8, 632-635** (p. 59-60); **8, 583-584** (p. 42 n. 31); **8, 637-647** (p. 60); **8, 647-650** (p. 32 e 60); **8, 651-662** (p. 61); **8, 739-742** (p. 62 n. 78); **8, 813-815** (p. 98 n. 38); **8, 831-832** (p. 91 n. 12); **9, 15-18** (p. 62 n. 76); **9, 19-24** (p. 84 n. 38); **9, 51-53** (p. 62); **9, 51-62** (pp. 62-63); **9, 62-72** (p. 63); **9, 73-82** (p. 64); **9, 84-100** (p. 65); **9, 101-116** (pp. 66-67); **9, 167-179** (pp. 68-69); **9, 276-278** (p. 57 n. 66); **9, 368-373** (p. 185 n. 2); **9, 379-394** (p. 186); **9, 402-406** (p. 187); **9, 406-410** (p. 187-188 n. 10); **9, 426-430** (p. 189); **9, 431-437** (p. 188); **9, 515-521** (p. 189); **9, 564-565** (p. 149 n. 34); **9, 581-584** (p. 149 n. 34); **9, 598-600** (p. 98 n. 38); **9, 601-604** (p. 78); **9, 604-607** (p. 190); **9, 607-610** (p. 191); **9, 619-623** (p. 192); **9, 624-635** (p. 196); **9, 636-641** (p. 198); **9, 642-658** (p. 199-200); **9, 659-670** (p. 200); **9, 671-674** (p.

201); **9, 675-683** (p. 202); **9, 684-699** (p. 202); **9, 850-851** (p. 187 n. 10); **9, 859-869** (p. 204); **9, 869-871** (p. 205); **9, 1043-1046** (p. 54 n. 60); **9, 1046-1051** (p. 10); **9, 1064-1071** (p. 100 n. 46); **10, 53-60** (pp. 101-102); **10, 60-62** (p. 102); **10, 63-67** (p. 103); **10, 70-81** (pp. 104-105); **10, 77-81** (p. 10); **10, 82-85** (p. XXIII n. 47); **10, 82-103** (pp. 105-106); **10, 104-106** (p. 108); **10, 107-110** (p. 110); **10, 136-143** (p. 111); **10, 151-154** (p. 113); **10, 155-171** (pp. 112-113); **10, 353-370** (p. 122); **10, 402-406** (p. 93 n. 21); **10, 439-448** (p. 119); **10, 454-459** (p. 119 e 215); **10, 460-464** (p. 126 n. 1); **10, 471-474** (p. 93 n. 21); **10, 519-524** (p. 125)

Lucrezio

6, 1283-1286 (p. 234 n. 10)

Manilio

1, 384-386 (p. 107 n. 64); **1, 915-918** (p. 104 n. 56)

Orazio

carm. **1, 37, 20-32** (pp. 95-96)

epod. **9, 11-16** (p. 95 n. 27); **16, 1-2** (p. 132 n. 9)

sat. **1, 8, 23-26** (p. 167 n. 36)

Orosio

hist. **6, 15, 11** (p. 137 n. 1)

Ovidio

ars **3, 153-154** (p. 106 n. 61)

epist. **1, 78-79** (p. 44 n. 36); **1, 83-84** (p. 82 n. 35); **2, 93-95** (p. 37 n. 16); **2, 117-120** (p. 50 n. 47); **2, 121-124** (pp. 45-46 n. 40); **5, 61-64** (p. 46 n. 40); **6, 69-70** (p. 46 n. 40); **7, 193** (p. 82 n. 135); **10, 49-50** (p. 45 n. 40); **11, 115-119** (p. 63 n. 79); **13, 13** (p. 43 n. 32); **13, 122** (p. 37 n. 16); **13, 135-146** (p. 84); **16, 317-318** (p. 44 n. 36); **18, 27-28** (p. 44 n. 34);

fast. **3, 202-228** (p. 15).

met. **4, 617-620** (p. 202 n. 45); **4, 784-785** (p. 201 n. 44); **4, 790-803** (p. 195); **11, 471** (p. 44 n. 35); **15, 824** (p. 132 n. 9)

trist. **1, 2, 37-44** (p. 39 n. 24); **1, 3, 69** (p. 43 n. 32)

Plutarco

Caes. **14, 7** (p. 5); **49, 2** (p. 101 n. 50); **49, 3** (p. 101 n. 50); **49, 4** (p. 109 n. 72); **49, 10** (p. 105 n. 59)

Cato mi. **25, 1-2** (p. 73); **25, 5-6** (p. 74 n. 11); **37, 9** (p. 75 n. 14); **53, 1** (p. 87 n. 46)

Pomp. **47, 10** (p. 5); **48, 8** (p. 5); **53, 3-5** (p. 6); **55, 1-3** (p. 33); **55, 4** (p. 33 n. 9); **74, 6** (p. 50); **76, 9** (p. 58 n. 68); **80, 6** (p. 68 n. 86)

Properzio

3, 11, 29-49 (pp. 96-97); **3, 11, 51** (p. 99); **4, 3, 45-46** (p. XIII e 83); **4, 6, 57-66** (p. 99); **4, 7, 7-10** (p. 23 n. 46); **4, 7, 93-94** (p. 23 e 27 n. 54)

Quintiliano

inst. **3, 5, 11** (p. 74 n. 11); **10, 5, 15** (p. 74 n. 11)

Seneca

Ag. **182-187** (p. 25 n. 49e 118 n. 91); **709-719** (p. 146 n. 25)

Cons. Helv. **16, 1-2** (pp. 80-81 n. 31)

Cons. Marc. **14, 3** (p. 7 n. 13)

Const. **2, 1-3** (p. 190 n. 19 e 206); **15, 5** (p. 85 n. 41)

epist. **51, 3** (p. 91 n. 9); **104, 33** (p. 189 n. 15)

Troades **178-181** (p. 21 n. 41)

Svetonio

Iul. **31-33** (p. 224 n. 13); **77, 1** (p. 77 n. 20)

Tacito

ann. **3, 32, 3** (p. XIV n. 21); **3, 34, 4** (p. XIV n. 22)

Valerio Massimo

1, 8, 10 (p. 137); **4, 6, 4** (p. 6)

Velleio Patercolo

2, 47, 2 (p. 7)

Virgilio

georg. **1, 489-492** (p. 132 n. 9)

Aen. **1, 290-296** (p. 131 n. 7); **1, 479-482** (p. 237 n. 11); **2, 557-558** (p. 133 n. 10); **2, 601-603** (p. 102 n. 52); **2, 673-678** (pp. 58-59 n. 70); **4, 66-68** (p. 44 n. 37); **4, 261-264** (p. 115 n. 84); **4, 191-194** (p. 116 n. 89); **4, 266-269** (p. 104 n. 57); **4, 412** (p. 36 n. 15); **4, 622-627** (p. 65); **4, 469-473** (p. 211 n. 7); **6, 45-46** (p. 143 n. 18); **6, 67-69** (p. 144 n. 21); **8, 387-388** (p. 37 n. 17); **6, 830-831** (p. 41 n. 30); **8, 685-688** (p. 94); **8, 707-713** (pp. 94-95)

INDICE DEGLI AUTORI MODERNI

Ahl VII, 121 n. 100, XV n. 24 e 25, 72 n. 5, 77 n. 23, 79 n. 27, 138 n. 3 e 4, 139 n. 8, 149 n. 34, 150 n. 35 e 36, 153 n. 46, 158 n. 4, 218 n. 25

Ambühl XX n. 38, 17, 209 n. 1 e 2, 210 n. 5, 213 n. 13

Arweiler 162

Aymard XIX n. 36, XX n. 42, 77 n. 22, 216 n. 18

Backhaus 250 n. 23 e 24

Bailbé 256 n. 33

Balducci 207 n. 60

Barchiesi 12 n. 21, 17, 18 n. 31, 19 n. 33, 23 n. 44, 46 n. 40, 50 n. 47

Becher 89, 94 n. 24

Berno 133 n. 10, 206 n. 57

Berti 90 n. 7, 111 n. 74, 115 n. 84 e n. 86, 119 n. 94, 122 n. 102, 205 n. 54, 215 n. 17

Bianchi 51 n. 52

Billerbeck 87 n. 47

Biondi 11 n. 19

Bocciolini Palagi 132 n. 8, 144 n. 21

Borgo 55 n. 62

Bruère VII, 27 n. 54, 31, 36 n. 14, 39 n. 24, 41 n. 29, 56 n. 63, 158

Casamento 75 n. 15, 130 n. 4

Cazzaniga 192

Citroni Marchetti 111 n. 74

Conte 161

Danese 158, 167 n. 38, 168 n. 40, 169 n. 41 e 43, 174 n. 52

De Angelis 241 n. 2, 245 n. 13

Dick 134 n. 16, 140 n. 12

Eldred 193 n. 25,

Esposito XV n. 24, XIX n. 36, 86 n. 42, 152 n. 40, 233 n. 7

Fantham 85 n. 40, 119 n. 9, 185 n. 6, 186 n. 6, 197 n. 29, 203 n. 49, 205 n. 53, 232 n. 5, 234 n. 9, 238 n. 16

Fedeli 44 n. 35, 48 n. 45, 96 n. 30

Feeney 148 n. 30, 223

Finiello VII n. 5, 3, 6, 73 n. 8, 82 n. 35, 157 n. 1, 162, 241 n. 1

Francken 193 n. 24

Gagliardi XIX n. 36, 80 n. 29, 104 n. 57, 135 n. 18, 151 n. 38

Gentili 243 n. 7 e 8

Getty 133 n. 12

Gordon 159

Hardie 160

Harich 72 n. 6, 80 n. 30, 84 n. 38

Henderson 121 n. 7, 131 n. 7, 161 n. 20

Hershkowitz 138 n. 5, 145 n. 22,

Hömke 157, 161, 162, 166 n. 35, 180 n. 60, 181 n. 62

Hübner 23 n. 45, 151 n. 38

Hunink 24

Iannucci 241 n. 3, 243 n. 7

Jal 14 n. 25

Johnson 39-40 n. 26, 159 n. 12, 193 n. 25

Keith X n. 9, XXI

Korenjak 138 n. 7, 160, 165 n. 34, 167 n. 36, 180 n. 61, 181 n. 64

La Penna XIII, 14 n. 26, 19 n. 34

Lebek 133 n. 12 e 13

Leigh 130 n. 3, 189 n. 15,

Malcovati 11 n. 19

Marti VIII n. 4, XIV, XV n. 24, 75 n. 16

Masters 158 n. 4, 161 n. 23, 226 n. 18

Mayer 48 n. 44

Micozzi 54 n. 59, 209 n. 2, 212 n. 12

Moretti 187 n. 7, 190 n. 19, 206 n. 59, 225, 226 n. 21

Morford 153 n. 47

Murgatroyd 194 n. 26, 205 n. 52

Narducci XII, XVI n. 26, XX n. 40, 3, 7 n. 12, 19 n. 35, 20 n. 39, 52 n. 54, 53 n. 58, 66 n. 83, 76 n. 17 e 18, 121 n. 100, 133 n. 10, 139 n. 8 e 10, 149 n. 34, 150 n. 35, 151 n. 38, 255 n. 31, 158 n. 4, 159 n. 11, 161 n. 20, 177 n. 56, 189 n. 15, 193 n. 25, 209 n. 1, 222 n. 5, 227 n. 24, 237 n. 12

Nisard 31 n. 2, 71, 72 n. 1

Nosarti 12 n. 21, 115 n. 84, 217 n. 24, 241 n. 2, 245 n. 13

Paoletti 158, 181 n. 63

Papaioannou 185 n. 6, 203 n. 48

Paratore 96 n. 30, 97 n. 32, 242 n. 5 e 6, 78 n. 26, 160, 243, 249 n. 21

Pastore Stocchi 244 n. 10, 255 n. 30,

Petrone 14 n. 26

Pichon XII

Radicke XII, 157 n. 3

Raschle 185 n. 5

Rosati 35 n. 13, 37 n. 21, 43 n. 33, 45 n. 38, 247 n. 17, XI n. 12

Rutz 19 n. 35, 28 n. 54

Salemme 3 n. 1, 138 n. 7, 152 n. 43, 231 n. 2

Schmitt 55 n. 61

Sklenář 72 n. 7, 82 n. 35, 84 n. 38

Szelest 11 n. 20

Thierfelder 177

Thompson 52 n. 54

Treggiari 87 n. 46

Ussani 241 n. 2

Vernant 205 n. 51

Viansino 8 n. 14

Vinchesi 241 n. 2

Walde 3, 19 n. 35, 20 n. 40, 21 n. 42, 24 n. 47, 26 n. 51, 27 n. 53, 28 n. 55, 152 n. 39, 210 n. 6, 241 n. 1

Wick 185 n. 5, 191 n. 20, 197 n. 33 e 34, 199 n. 40

Zwierlein 87 n. 44, 89, 104 n. 57, 116 n. 88, 120 n. 96

INDICE DEI NOMI PROPRI

- Absirto 215, 217
- Achilla 93, 121-123, 125
- Alcione 31 n. 4, 35, 41 n. 29, 62 n. 77
- Alessandria 109, 123
- Alessandro Magno 92-93, 97-98, 185 n. 1
- Amiclate 150ss.
- Annibale 120-121
- Antioco III, 114ss.
- Antonio 93-94, 105
- Apollo 144 n. 21, 145
- Appio Claudio XVII, XIX, 137ss.
- Aretusa XIII-XIV, XVI, 31
- Argo 234-235
- Arrunte XVII, 129, 135
- Briseide X
- Bruto 66, 75-76, 231
- Calcide 116-117
- Canace 63 n. 79
- Canopo 97
- Capua 120-121
- Catone: colloquio con Bruto 75-77, 231; *laudatio* di C. 78; marcia nel deserto 185ss.; matrimonio con Marzia 85ss.; C. come *pater patriae* 78; nel tempio di Giove Ammone 149 n. 34, 189-190
- Cesare, C. e Amiclate, 150ss.; passaggio del Rubicone, XXIII, 221ss.; soggiorno in Egitto 100ss.
- Cordo 62 n. 78 63, 68
- Crasso 5, 12, 24, 33
- Creusa XI
- Didone XI, XV, 39 n. 26, 65, 120, 252
- Elena X, XX, 102
- Enea XV, 120, 138, 177-178, 252
- Eracle XXI, 206, 208
- Farsalo XVIII, 45, 52-54, 132, 237
- Filippi, XVIII, 132-133, 237
- Floro 7, 108 n. 69
- Giocasta 17-19
- Gneo Pompeo 65 n. 82, 67
- Laodamia 39 n. 26, 84
- Lavinia XI
- Lentulo 57-58
- Lesbo 34, 45ss., 54, 60
- Libia 186-191
- Nigidio Figulo XVII, 130, 135;
- Oreste 210
- Ortensio 73-75, 79
- Ottaviano 93-94, 105
- Penteo 209-210
- Perseo XXI, 200ss., 208
- Pompeo: apoteosi di P., 62, 66; matrimoni di P. 4-5; ricerca del plauso del popolo 39, 55; personalità di P. XIV-XVII, 51ss.; sogni di P. 19ss., 255
- Potino 93, 121-123, 125, 214, 217
- Sabine 13ss., 19
- Sesto Pompeo XVII, 65, 67, 107 n. 63, 169ss.
- Sibilla 146 n. 25, 243
- Tarcondimoto 57 n. 66
- Tolomeo 91-93, 100-101, 107, 122-123, 126 n. 1, 216
- Ulisse 206-208
- Veturia 228-230
- Vulteio 212-213

ABSTRACT

La presente tesi di dottorato consiste in uno studio complessivo sui personaggi femminili della *Pharsalia* di Lucano, tema che non ha goduto di particolare attenzione da parte della critica: queste figure sono state infatti considerate per lungo tempo dagli studiosi come meri elementi di decoro dei personaggi maschili. Dopo un'introduzione di carattere generale vengono esaminate nella prima parte le figure storiche (Giulia, Cornelia, Marzia, Cleopatra, Arsinoe); la seconda parte è dedicata a tre personaggi di invenzione che svolgono la funzione di profetizzare l'infausto destino di Roma (un'anonima matrona invasata da Apollo, la Pizia Femonoe, la strega Eritto); oggetto della terza parte sono invece le figure mitologiche (Medusa, Medea, Agave). In capitoli a parte sono state trattate la personificazione di Roma che compare a Cesare sulle rive del Rubicone e il gruppo di anonime matrone che si abbandonano ai lamenti allo scoppio della guerra civile. Dall'analisi è emerso che le figure femminili della *Pharsalia* sono complesse ed elaborate e hanno un ruolo attivo nell'azione. La loro importanza è dimostrata anche dalla notevole fortuna di cui godettero in epoche successive nella letteratura e nelle arti figurative, come si è cercato di mettere in evidenza nell'ultimo capitolo.

The PhD thesis at issue is a global study on female characters in Lucan's *Pharsalia*: actually the subject has been for long time disregarded by scholars. Female characters were simply nothing but mere and decorative elements for male characters. After a general introduction, in the first section the historical characters i.e. Giulia, Cornelia, Marzia, Cleopatra and Arsinoe are analysed; in the second section more space is given to the three characters that Lucan made up: an ordinary matron instigated by Apollo in a frenzied way, the Pythian Phemonoe and the witch Erictho. They play the role of foreseeing Rome's unfortunate destiny: its downfall; in the third section the mythological characters Medusa, Medea and Agave are taken into consideration. In two chapters aside more space is given respectively to the personification of Rome appearing to Caesar at the Rubicon's shores and to the group of ordinary matrons letting themselves go for sorrow when the civil war starts all of a sudden. On the whole, (it has been evinced) it appears clearly that in *Pharsalia* women are elaborate and sophisticated characters and they play an active role in the whole action. Their importance is also demonstrated by the fortune they achieved and enjoyed afterwards in following literature and figurative arts, as we tried to highlight in the last chapter.

