

LETTERATURA LATINA AUTORI

Gian Biagio Conte

LIVIO ANDRONICO

- Vita** Giunse a Roma probabilmente da Taranto, era a tutti gli effetti un greco. Due tappe fondamentali attestate: il 240, quando una sua opera fu il primo testo drammatico rappresentato a Roma; e il 207, quando compose un *paternio* (canto di fanciulle) in onore di Giunone, destinato all'esecuzione in pubblico nel corso di cerimonie religiose.
- Opere** Tutto quello che ci è giunto si limita a una sessantina di frammenti. Ci restano i titoli di otto tragedie: *Achilles*, *Aegisthus*, *Equos Troianus*, ecc., tutte legate al ciclo della guerra di Troia. Compose anche palliate. L'opera più significativa di Andronico è per noi (a giudicare dai frammenti) la versione in saturni dell'*Odissea* di Omero, il cui titolo doveva suonare *Odusia*: ce ne sono giunti 36 frammenti.
- Fonti** Le informazioni sulla Vita da noi accolte si basano essenzialmente su Cicerone (*Bru_tus*) e Livio.

Nascita della tradizione poetica

I grandi classici romani del I secolo concordavano nell'indicare in Livio l'iniziatore della letteratura latina.

L'iniziativa di tradurre in lingua latina e in metro italico (il saturnio) l'*Odissea* di Omero ebbe una portata enorme. Si pensi che una cultura letteraria di somma raffinatezza e curiosità come quella greca non arrivò mai a concepire la traduzione di un'opera letteraria da una lingua straniera; l'operazione di Livio ebbe insieme finalità letterarie e finalità più genericamente culturali. Rese disponibile ai Romani un testo fondamentale della cultura greca. Naturalmente l'élite romana ellenizzata già leggeva Omero nell'originale: ma l'*Odusia* ebbe fortuna come testo scolastico; Andronico stesso era maestro di scuola, e nel suo lavoro riuscì insieme a divulgare cultura greca a Roma e a far progredire la cultura letteraria in lingua latina.

L'importanza di Livio nella storia letteraria sta nell'aver concepito la traduzione come operazione artistica: costruzione di un testo che stia accanto all'originale, da un lato fruibile come opera autonoma, dall'altro capace di conservare le qualità espressive del modello. Non avendo una tradizione epica alle spalle, Livio cercò per altre vie di dare solennità e intensità al suo linguaggio letterario. Forme come i genitivi in *-as* sono già arcaizzanti rispetto alla lingua in uso ai tempi di Andronico; così la lingua letteraria si stacca dal linguaggio quotidiano. Ecco quindi che si rivolge al formulario della tradizione religiosa, che dà elevatezza e profondità al suo linguaggio: e rende l'omerica "Musa" con l'antichissima *Camena*, divinità italica delle acque.

Omero parla di un eroe "pari agli dei", ma questa mozione non è accettabile alla mentalità romana: Andronico e traduce *summus adprimus*. Tipica della poesia romana, rispetto ai modelli greci, è la ricerca del pathos, della forza espressiva e della tensione drammatica.

Questa capacità di "drammatizzare" il racconto ci fa pensare che Andronico fu anche un significativo drammaturgo. Anche i testi drammatici di Livio avevano precisi modelli greci: ma nel campo teatrale i Romani furono, sin dall'inizio, più liberi nel trasformare i modelli.

Per il rapido sviluppo letterario che seguì la sua opera, Andronico passò molto presto di moda: non solo Cicerone e Orazio trovano primitiva la sua arte, ma già Ennio sembra polemizzare contro il suo predecessore. La letteratura scolastica di Andronico durò probabilmente più della sua fortuna letteraria: di lui restava, per così dire, il "busto" di un genitore.

NEVIO

- Vita** Gneo Nevio, cittadino romano di origine campana, sembra che fosse di origine plebea: pochi nella Roma arcaica i letterati di tale origine. Morì, forse in esilio, nel 204 o nel 201, lasciando un diffusa fama letteraria.

Opere	Numerose tragedie (fra cui almeno due <i>praetextate</i> , il <i>Romulus</i> e il <i>Clastidium</i>) e commedie. La sua opera principale è il <i>Bellum Poenicum</i> , in saturni: il poema doveva contenere 4000/5000 versi, ne restano appena una sessantina. Il poema narrava la storia di Enea che da Troia giunge nel Lazio e, nella sua parte principale, la storia della guerra punica, che Nevio aveva vissuto.
Fonti	Notizie occasionali ci vengono da Cicerone e da San Girolamo. Un indizio ci viene fornita da Plauto: nel <i>Miles Gloriosus</i> si parla di un poeta incarcerato e costretto al silenzio: Nevio?!

Tra mito e storia

Nevio è il primo letterato latino di cittadinanza romana, e ci appare come letterato vivacemente inserito nelle vicende contemporanee

Il forte impegno di Nevio della vita politica di Roma traspare dai caratteri originali della sua opera: il *Bellum Poenicum* è il primo testo epico latino che abbia un tema romano: ha caratteri di originali_ tà molto marcati, non solo la scelta di un tema storico quasi contemporaneo. Il suo racconto con un salto temporale, affondava nella preistoria di Roma: la fondazione di Roma si ricollegava alla caduta di Troia, e i viaggi per mare di Enea erano in qualche modo paralleli alle peregrinazioni di Odisseo. In questa fase Nevio doveva dare notevole spazio all'intervento divino: gli dei dell'Olimpo erano importantissimi nell'epica omerica, ma ora – nel nuovo poema nazionale roma_ no – il tradizionale apparato divino assumeva anche una missione storica, e sanzionava la fondazio_ ne di Roma. Questa saldatura tra mito e storia innestava l'ascesa di Roma in una specie di visuale cosmica, nutrita di cultura greca.

Non conviene staccare troppo Nevio dalla tradizione letteraria greca: il *Bellum Poenicum* presup_ pone Omero, e presuppone anche la tradizione ellenistica del poema storico-celebrativo. L'idea di intrecciare una storia di viaggi e una storia di guerra (il viaggio di Enea, la guerra romano-cartagi_ nese) sembra indicare un "incrocio" fra *Iliade* (la guerra di Troia) e *Odissea* (i viaggi di un eroe).

Certi aspetti di stile rivelano un'originale mescolanza di cultura poetica ellenistica e ispirazione nazionale. L'importanza delle figure di suono: ripetizioni, allitterazioni, assonanze tendono a formare la struttura portante del verso, in particolare il saturnio trovava una sua armatura formale proprio nelle ripetizioni foniche.

La sperimentazione si sviluppò in due direzioni principali. 1 la sezione "mitica" del poema impone_ va a Nevio una sfida del linguaggio poetico greco, con la sua inesauribile riserva di epiteti preziosi, Nevio sperimenta nuovi composti e nuove combinazioni sintattiche. 2 la sezione "storica" impone_ va altri problemi. Nevio adatta lo stile poetico a una lunga narrazione continua.

Nel complesso, il *Bellum Poenicum* appare come un'opera di forte sperimentalismo, in cui forse le diverse componenti stilistiche non trovano uno stabile equilibrio. Dopo il tramonto del saturnio, la fama del poema sarà sempre oscurata dagli *Annales* di Ennio. Quell'ideologia eroica che nella storia di Roma verrà spesso rievocata, anche in forma distorta o insincera, trova nell'opera di Nevio una delle espressioni più autentiche.

Di gran lunga più importante la produzione comica, che fa di Nevio il più autorevole predecessore di Plauto, e che suggerisce un talento letterario molto versatile.

PLAUTO

Vita	Plauto, come del resto quasi tutti i letterati latini di età repubblicana, non era di origine romana: certamente cittadino libero. La data di morte, il 184 a.C., è sicura; la data di nascita da una notizia di Cicerone: probabile una nascita tra il 255 e 250 a.C..
Opere e fonti	Plauto fu autore di enorme successo, immediato e postumo. Di Plauto furono condotte vere "edizioni" ispirate ai criteri di filologia alessandrina: le commedie furono dotate di didascalie, di sigle dei personaggi; i versi scenici furono impaginati da competenti, in modo che ne fosse riconducibile la natura. La fase critica nella trasmissione del <i>corpus</i> dell'opera plautina fa segnata dell'intervento di Varrone, il quale, nel <i>De comoediis Plautinis</i> , ritagliò nell'imponente corpus un certo numero di commedie (21, quelle giunte fino a noi), sulla cui autenticità c'era generale consenso. Queste sono opere da Varrone accettate totalmente e sicuramente genuine. La cronologia: alcune presuppongono vicende storiche: <i>Casina</i> allude chiaramente alla repressione dei Baccanali del 186.

1. Tipologia degli intrecci e dei personaggi

Per unanime riconoscimento, la grande forza di Plauto sta nel comico che nasce dalle singole situazioni, prese a sé una dopo l'altra, e dalla creatività verbale che ogni nuova situazione fa sprigionare.

Una costante, come dato di fondo, la fortissima prevedibilità degli intrecci e dei "tipi umani" incarnati dai personaggi. Plauto desidera proprio questa prevedibilità: non vuole porre interrogativi problematici sul carattere dei suoi personaggi.

I personaggi si possono ridurre a un numero limitato di "tipi": il servo astuto, il vecchio, il giovane amatore, il lenone, il parassita, il soldato vantone. Questi tipi sono inquadrati fin dai prologhi e il pubblico ha così fin dall'inizio una traccia su cui far scorrere la propria comprensione degli eventi scenici.

Ma ancora più caratterizzante in Plauto è la prevedibilità degli intrecci. Praticamente tutte le *pieces* si possono ridurre a una lotta fra due antagonisti per il possesso di "bene": generalmente una donna e/o una somma di denaro necessaria per accaparrarsela. La lotta si decide, naturalmente, con il successo di una parte e il danneggiamento di un'altra. E' buona norma che il vincitore sia il giovane, e che il perdente abbia in sé le giustificazioni della sconfitta (è un vecchio, un uomo sposato, un ricco trafficante di schiave...): così la vittoria finale trova piena corrispondenza nei codici culturali che il pubblico già possiede, confermandone le aspettative.

Adottando questo schema generativo dalle convenzioni della Commedia Nuova, Plauto può puntare il suo prevalente interesse su certe particolari forme di intreccio. Quella di gran lunga preferita è quella definita "commedia del servo", la cui ricetta: l'azione di conquista del bene messo in gioco è relegata dal giovane ad un servo ingegnoso; progressivamente, però, i suoi servi crescono di statura intellettuale e di libertà fantastica: creano inganni e persino li teorizzano. Al centro dell'azione sta nelle opere più mature un vero e proprio demiurgo: un artista della frode, un poeta che sotto gli occhi di tutti sceneggia la vicenda.

La coppia "giovane-desiderante servo-raggiratore" è quindi la più solida costante tematica del teatro di Plauto.

Per completare il quadro, manca un elemento: una forza onnipotente, la Fortuna, la *Tyche* che è regina incontrastata del teatro ellenistico. La sua presenza ha un grande valore stabilizzante. Il servo ha spesso bisogno di un'antagonista alla sua altezza; e la trama ha bisogno di uno scatto irrazionale, di un quoziente imprevedibile. Ma non è solo questo il valore della Fortuna.

Plauto afferma un'altra preferenza: commedie che ruotano su un riconoscimento, un'identità nascosta, mentita o perduta e poi rivelata. Si parla di "commedia degli equivoci": tutte hanno in comune la scatto furioso dell'agnizione conclusiva, del riconoscimento che scioglie le difficoltà.

Il contrasto fra messinscena e realtà non può durare per sempre, anche se è divertente: e qui entra in gioco la Fortuna. Così scopriamo che esiste una realtà per così dire autentica e sincera della realtà iniziale, quella su cui lo schiavo operava i suoi trucchi.

2. I modelli greci

La grandezza sta anche in altro aspetto: la maestria ritmica, i *numeri innumeri* (gli infiniti metri) di Plauto, sono parte integrante della sua arte. E' questo un aspetto in cui Plauto si distacca nettamente dai suoi modelli greci: anzi, proprio la predilezione per le forme "cantate" – estranee alla struttura del teatro menandro – è proprio uno dei fattori che regolano il *vertere*, la ricreazione in latino dei modelli greci.

Plauto si preoccupa molto poco di comunicare il nome ed eventualmente la paternità, della commedia greca su cui via via si è orientato. Alcuni modelli: Menandro, Difilo, Demofilo, ma Plauto non ha nessuna preferenza, ne deriva una conseguenza: lo stile è intrinsecamente vario e polifonico, ma varia piuttosto poco da commedia a commedia, e accostando le varie sue opere la coerenza di stile e maniera è pronunciata.

D'altra parte, i tratti costanti e dominanti dello stile plautino non riguardano l'intreccio delle singole commedie, ma le attraversano tutte quante: giochi di parole, bisticci, metafore e similitudini, bizzarri paragoni mitologici, enigmi, doppi sensi... Questo compatto registro di stile è senza dubbio un'iniziativa originale di Plauto.

Per quanto riguarda le linee generali dell'intreccio, sono significative: la ristrutturazione metrica e la cancellazione della divisione in atti, poi la completa trasformazione del sistema onomastico. Plauto non dà mai a un personaggio il nome che l'originale gli attribuiva.

Guardando ai risultati, la trasformazione dei modelli dà quasi un'impressione distruttiva. Plauto ha lavorato con tenacia per assimilare e i singoli modelli e tutto il loro codice formativo. D'altra parte ha lavorato a distruggere molte qualità di modelli scelti: coerenza drammatica, sviluppo psicologico, realismo linguistico, serietà di analisi... Il problema è capire perché Plauto operò in questo senso.

3. Il "lirismo comico"

Quando, come nel caso di Plauto, i modelli sono perduti, l'interpretazione resta soggetta a un movimento circolare: dal testo ci si fa un'idea del modello, e su questa idea si misura poi il quid originale che Plauto ha espresso nella sua trasformazione dall'originale. Il punto più delicato di questa analisi è sempre nella formazione di questa "idea" di modello.

Le analisi comparative dimostrano che Plauto trasforma i suoi modelli secondo tendenze che sono in sé coerenti, orientate in un senso preciso. Plauto tende a trascurare la severa coerenza dell'azione drammatica e le sottili sfumature nel carattere dei personaggi. Preferisce, e costruisce un altro teatro. I "difetti" (mancanza di continuità e di coerenza drammatica, dispersività dell'azione, schematicità psicologica) sono piuttosto da inquadrare come sacrifici.

Fra tutti i personaggi della Commedia Nuova Plauto ha chiaramente un suo favorito: è il servo, ribaldo, amorale, creatore di inganni, risolutore di situazioni. Questa figura in Plauto prende uno spazio del tutto eccezionale. E' quasi sempre lui a gestire lo sviluppo dell'intreccio: suo è il piano ingannatore che dovrà dare al giovane padrone la fanciulla desiderata.

La posizione del servo astuto, che regge le fila dell'intreccio, ne fa spesso quasi un equivalente del poeta drammatico: come se il teatro plautino trovasse in questa figura uno spazio di rispecchiamento, un modo per giocare con se stesso (il cosiddetto "metateatro"). Non a caso il servo è il personaggio che più di ogni altro gioca con le parole: creatore di immagini, di metafore, di doppi sensi...il portavoce più vero dell'originale creatività verbale di Plauto. Pur essendo il personaggio socialmente più debole, sulla scena è la figura centrale e il punto di attrazione. Plauto addirittura assimila altri personaggi al ruolo di servo ed al suo livello: vecchi e giovani padroni sono giocati dal servo, ma giocano anche con se stesso, come è tipico del servo briccone.

Nei suoi momenti migliori utilizza dunque gli intrecci dei suoi modelli come materia, in sé già dotata di significato, ma disponibile a significati nuovi ed imprevedibili. Il miracolo di Plauto sta nell'equilibrio con cui questo gioco (che potrebbe, al limite, dissolvere l'azione drammatica) viene sviluppato senza fratture nette. Il comico originale di Plauto sta appunto nel contatto fra la materia dell'intreccio – che prende dai Greci – e l'aprirsi di occasioni in cui l'azione si fa libero gioco creativo, diventa "lirismo comico", secondo la formula di M. Barchiesi.

4. Le strutture degli intrecci e la ricezione del teatro plautino

La preferenza per un certo schema di intreccio è comunque, di per sé, un indizio significativo. Quasi sempre la messa in gioco di un "bene" si tramuta in una fase critica dove possono vacillare i valori sociali e familiari di riconosciuta importanza: liberi trattati come schiavi, padri che insidiano donne desiderate dai figli... le commedie minacciano una sovversione di ciò che il pubblico accetta come normale e naturale. Qui possono nascere conflitti, in cui si scontrano valori e aspettative legittime: ad esempio quando un figlio trama contro l'autorità paterna mentre, al contempo, il padre utilizza il suo potere familiare ed economico per un fine immorale, come nella *Casina*. Questi conflitti sono trattati entro il piano comico dell'intreccio, senza mai assumere direttamente un valore di riflessione critica e di rinnovamento della mentalità tradizionale.

Lo scioglimento tipico della commedia consiste in un "rimettere a posto le cose". La punizione del lenone, la sconfitta del vecchio libertino, lo scioglimento dell'equivoco, la ricostruzione della giusta identità personale, non sono altro che diverse esecuzioni di questo schema obbligato. E' chiaro che il pubblico trova in questo movimento dal disordine all'ordine un particolare piacere: tanto più che il quadro sociale e materiale messo in gioco dalla commedia è perfettamente comparabile con l'esperienza del pubblico romano. Il corpo dell'intreccio tocca problemi reali e quotidiani, quali la disponibilità della donna e l'uso del denaro nella famiglia.

Nessuna pretesa moraleggiante o educativa, basta a mostrarcelo il primato dello schiavo furbo: personaggio davvero incompatibile con la trasmissione di un serio messaggio morale o culturale. La fonte principale del divertimento, il personaggio più fantastico del cast teatrale: in cui meno il pubblico può riconoscere un fondamento realistico; il personaggio, infine, che più spesso marca il distacco di Plauto dalla traccia dei suoi modelli.

Orientata alla riconferma di un ordine e di una normalità sociale, la commedia plautina ha ben poco di sovversivo, e anche il protagonismo dello schiavo non vuole in nessun modo discutere e corrode i dogmi della vita sociale; per converso, l'azione imprevedibile e amorale del servo ingegnoso porta nella trama un quoziente di disordine che arriva quanto meno a sospendere la normalità irreggimentata dalla vita quotidiana. Plauto non propone, non lo vuole, una chiara scelta tra realismo e finzione. I suoi personaggi sono così propensi a giocare con se stessi, da proibire al pubblico qualsiasi identificazione. Proprio in questo genere letterario che ha fondamenti quotidiani e realistici i Romani imparano da Plauto a riconoscere le inesauribili ambiguità della finzione poetica.

5. Fortuna del teatro plautino

Le “venti commedie” che risalivano alla scelta canonica di Varrone continuarono ad essere ricopiate per tutto il Medioevo, ma la lettura diretta di Plauto rimase per tutto questo periodo un fatto eccezionale. A partire dalla generazione di Petrarca una parte delle commedie cominciarono ad avere una buona diffusione. A partire dal 1429 tornano in circolazione tutte le commedie “varroniane”: rinasce la passione per questo autore intesa come fatto puramente teatrale. La commedia umanistica vive appunto di adattamenti e libere interpretazioni dei modelli plautini: si sviluppa un teatro in latino e poi, nel Cinquecento, un teatro italiano che vuole liberamente inserirsi nel codice scenico costituito dalla *palliata* romana: non solo il teatro comico dell’Ariosto, ma anche un’opera come la *Mandragola* vanno comprese in questa tendenza, e devono molto all’assimilazione del teatro plautino.

Tra Cinquecento e Settecento la fortuna di Plauto è sempre intrecciata con lo sviluppo del teatro comico europeo: Ariosto, Shakespeare, Moliere, Ruzante, Goldoni...sono tutti collegati dalla traccia della tradizione plautina. E’ certamente, anche oggi, il più rappresentato di tutti i poeti latini.

A differenza di Terenzio, Plauto rimase lungamente estraneo alla tradizione dell’insegnamento. Le ragioni: lingua, stile, metrica, risultano troppo difficili; inoltre l’insegnamento normativo della grammatica si basava su altri autori; per di più, i temi e le trame delle commedie si prestavano male a un insegnamento rivolto a fornire esempi di moralità e di serietà.

CECILIO STAZIO

Vita	Stazio era un libero di origine straniera. Veniva, pare da Milano, ed era perciò un Gallo Insubre. La data di nascita potrebbe essere tra il 230 e il 220. Morì nel 168.
Opere	Ci restano una quarantina di titoli, tutti di commedie palliate, e frammenti per quasi trecento versi. La commedia di gran lunga meglio conosciuta è il <i>Plocium</i> .
Fonti	Informazioni del <i>Chronicon</i> di S. Girolamo, che risalgono dal <i>De Poetis</i> di Varrone. Tra i giudizi: Cicerone; Orazio ; Gellio.

Un grande commediografo

Le ragioni per cui Cecilio Stazio è trattato o come un minore sono del tutto accidentali e dipendono dalla perdita dei suoi testi. Grandi intellettuali e letterati valutano Cecilio come un autore di primo rango, per niente inferiore a Plauto o Terenzio.

La posizione storica di Cecilio suggerisce una sorta di intermediazione fra Plauto e Terenzio. Qualche indizio conferma questa posizione mediana. Gran parte dei frammenti che abbiamo si iscrive perfettamente nell’atmosfera del teatro plautino: grande ricchezza di metri, vivace fantasia comica, sanguigno gusto per il farsesco. Rispetto a Plauto, però, Cecilio sembra in un certo senso più vincolato al modello della Commedia Nuova ateniese.

Interesse per Menandro, più sorvegliata adesione al modello greco sono tratti che accostano Cecilio a Terenzio e lo staccano da Plauto. Non abbiamo invece prova alcuna che Cecilio anticipasse aspetti fondamentali tipici della nuova maniera terenziana, quali la rinuncia a certe varietà metriche, la riduzione degli effetti farseschi, l’approfondimento psicologico. Del resto, sappiamo che Terenzio rimase un isolato nella tradizione della palliata.

ENNIO

Vita	Quinto Ennio nacque nel 239 a.C. a Rudiae (presso Lecce). Svetonio definisce Ennio <i>semigraecus</i> , il poeta stesso amava sottolineare la sua natura “trilingue”, divisa tra il Latino, il Greco, e l’Osco. Nel 189 accompagna il generale Marco Fulvio Nobiliore in Grecia, con l’incombenza di illustrare con i suoi versi la campagna militare: l’operazione propagandistica sarà duramente criticata da Catone. Sarà favorito dalla famiglia di Nobiliore e dagli Scipioni; riceverà tra l’altro la cittadinanza romana. Nell’ultima parte della sua vita si dedicò alla fatica degli <i>Annales</i> , il poema epico che gli darà fama perpetua a Roma.
Opere	Di tutti i suoi testi abbiamo solo frammenti di tradizione indiretta. Delle sue tragedie ci restano 200 frammenti, circa 400 versi. Ma il capolavoro di Ennio sono gli <i>Annales</i> , poema epico in esametri che, in 18 libri, narra la storia di Roma: ce ne restano 437 frammenti per un totale di 600 versi.
Fonti	Per gran parte della storia letteraria romana Ennio è il più citato, ammirato, criticato e riesumato. Il dato più interessante è la probabilità che molte notizie riprese da autori più tardi siano autobiografiche. E’ significativo che di lui esista una tradizione figurativa: statue e pitture che lo effigiavano.

1. Il teatro

Ennio fu, nella produzione drammatica, essenzialmente poeta tragico: non a caso il modello preferito è Euripide, il più moderno dei grandi tragici ateniesi, il più aperto all'introspezione psicologica e alle situazioni di maggiore passionalità. Da Euripide, Ennio tradusse molte tragedie, soprattutto del ciclo troiano. Il rapporto con i modelli greci non sembra puramente emulativo: il poeta non cerca il confronto con gli originali per mostrare la sua bravura, piuttosto il progetto stesso della traduzione, così come Ennio la pratica (ampliamento e intensificazione patetica, libera contaminazione di modelli diversi) è l'impegno di un teatro "vivo".

Gli originali più famosi e più spesso rappresentati vennero così in gran parte riscritti, contaminati con nuovi brani o tratti da altre tragedie. La stessa nozione di "autentico" ancora non esisteva.

Quell'intensificazione patetica che sembra propria del *vertere* enniano non va attribuita al passionale gusto latino. Una retorica della commozione grandiosa che, e spesso non è nelle parole del modello, entra insistente nel testo enniano almeno come tratto di una *langue* drammatica greca: che riconosciamo soprattutto in espressioni ridondanti – più esternazione stilizzata di sentimenti che vero contenuto informativo - . Tutto un vocabolario della teatralità greca di cui la scena enniana si appropria.

Tale scelta risponde ad un'esigenza teatrale ben precisa: quella di produrre interesse nel pubblico, di coinvolgerlo emotivamente, di suscitare processi psicologici di identificazione. Per questo in Ennio poteva comparire ancora il coro: la ricerca di un'identificazione tra pubblico e personaggi, quel processo che ha nell'essere anonimo e comune del coro il suo tramite più forte e convincente. Nasce di qui l'effetto per cui gli spettatori possono vedere in quell'assemblea lo specchio di se stessi, e così riconoscere l'immagine di sé e dei propri capi nei personaggi rappresentati sulla scena.

2. Gli *Annales*: struttura e composizione

Gli *Annales* sono il più famoso testo epico romano sino all'età di Augusto, e una delle pochissime opere poetiche di età medio-repubblicana di cui possiamo farci un'idea, frammentaria, ma ricca e articolata. Una funzione celebrativa doveva essere fondamentale in tutta l'opera di Ennio: la pretesta *Ambracia* è dedicata alla campagna contro gli Etoi di Nobiliore. Poesia e panegirico si erano dunque saldati. Catone protestò contro questa iniziativa, vista come un atto di propaganda personale.

Ennio vedeva la sua poesia come celebrazione di gesta eroiche: si rifaceva da un lato ad Omero, dall'altro alla recente tradizione dell'epica ellenistica, di argomento storico e di contenuto celebrativo. Nella parte tarda della sua carriera, Ennio si avvicinò al grandioso progetto di una celebrazione di tutta la storia di Roma, svolta in un unico poema epico. Il piano si sviluppò in 18 libri, molte migliaia di esametri: i frammenti che ci restano assommano a qualche centinaio di versi.

Per ricchezza di struttura, il precedente più vicino era certamente il *Bellum Poenicum* neviano. Ennio decise di narrare senza stacchi e in ordine cronologico, anche se è chiaro che certe fasi storiche ebbero molto più risalto di altre. Un'innovazione importante fu l'articolazione del racconto in libri, concepiti come unità narrative accostate in un'architettura complessiva: la poesia epica alessandrina era così strutturata, e lo stesso Omero, a partire dal III secolo a.C., circolava diviso in libri. Ennio recepì questa strategia poetica, che restò una dominante in tutto lo sviluppo della poesia latina, e poi nella tradizione europea.

I-III dopo un proemio, si narrava la venuta di Enea in Italia, la storia della fondazione di Roma, e il periodo dei re.

IV-VI le guerre con i popoli italici e la grande guerra contro Pirro.

VII-X le guerre puniche.

X-XII le campagne in Grecia, successive alla vittoria su Annibale.

XIII-XVI le guerre in Siria, e nel XV, il trionfo di Nobiliore.

XVI- XVIII le campagne militari più recenti, forse alla data della morte del poeta.

Il titolo *Annales* fa riferimento agli *Annales Maximi*, le pubbliche registrazioni di eventi condotte anno per anno. Ennio è molto più selettivo di uno storico, e si occupa quasi esclusivamente di avvenimenti bellici: molto poco di politica interna.

Gli *Annales* utilizzano ampiamente fonti storiografiche, ma di natura incerta, l'unica deduzione sicura è che Ennio abbia conosciuto l'opera storica di Fabio Pittore. Tra le fonti poetiche primeggia Omero.

3. Ennio e le muse: la poetica

L'opera rimane contraddistinta da due grandi proemi, al libro I e libro VII: sono i momenti in cui il poeta prende più direttamente la parola e svela l'ispirazione e le ragioni del suo fare poesia.

Nel primo proemio il poeta raccontava di un suo sogno – il motivo è di derivazione greca – : era consuetudine che il poeta derivasse il suo canto da un incontro con le Muse. Tuttavia Ennio immaginò che nel sogno appariva l'ombra di Omero, e non solo gli faceva delle rivelazioni, ma addirittura gli garantiva di essersi reincarnato – secondo la dottrina pitagorica della metempsicosi, la reincarnazione ciclica e perpetua delle anime – proprio lui, nel poeta Ennio. Non si potrebbe indicare un simbolo più impressionante della volontà con cui i poeti romani si appropriano dei modelli greci, facendosi “incarnare” da essi!

Nel proemio al libro VII, Ennio dava più spazio alle divinità simboliche di tutta la sua poesia, le Muse che con lui prendevano cittadinanza a Roma. Ennio è raffigurato come il primo poeta *dicti studiosus*, cioè il primo poeta filologo, cultore della parola; il primo che può stare alla pari con la raffinata cultura alessandrina e con la poesia contemporanea di lingua greca. Sicuramente Ennio poteva riferirsi all'importanza di essere stato il primo ad adottare l'esametro dattilico, il verso regolare della grande poesia greca.

4. Lo sperimentalismo enniano: lingua, stile e metrica

I frammenti che abbiamo documentano la fisionomia di un poeta profondamente e audacemente “sperimentale”: accolse nel suo testo numerosi grecismi, non solo parole, ma persino desinenze greche. Scrisse esametri con pause sintattiche praticamente in qualsiasi punto del verso. Ideò versi tutti allitteranti, e tutti allitteranti nello stesso fonema: *o Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti* (“o Tito Tazio, tiranno, tu ti attirasti <disgrazie> tanto grandi!”).

L'allitterazione e la distribuzione dei suoni nel verso è di particolare interesse. Lo stile allitterante era istituzionale, tipico dei *carmina* più antichi, nei proverbi, nelle leggi, nelle formule sacrali... Ennio lo importò nell'esametro, sottoponendo così un verso greco agli effetti di uno stile tipicamente romano. Ma l'esametro era per sua natura e struttura un verso molto uniforme e regolare; applicato all'esametro lo stile allitterante suonava monotono e cadenzato. I poeti successivi faranno un uso più selettivo e misurato delle figure di suono nei loro esametri, cercando di motivarle, cioè di usarle solo con particolari finalità espressive. Virgilio ne farà un uso per far sentire nei suoi versi il codice di una poesia antica e tradizionale, ma ormai lontana.

5. Ennio e l'età delle conquiste

La visione del mondo che Ennio comunica nel suo poema è, per quanto possiamo capire, il trionfo dell'ideologia aristocratica. Gli *Annales* celebravano la storia di Roma come somma di imprese eroiche, dettate dalle *virtus* degli individui: individui eccellenti, i grandi nobili, i grandi magistrati. Ennio è dunque il più grande poeta di una cerchia aristocratica che “rilegge” la storia di Roma in funzione dei propri valori ed interessi.

Tipica del periodo è la ricerca di una concezione colta e umanistica della *virtus*: Ennio non elogia solo le virtù guerriere, ma anche, soprattutto, le virtù di pace: saggezza, moderazione, saper pensare e saper parlare. Il grande ruolo che Ennio tributava alla letteratura è del tutto coerente con questa tendenza umanistica e grecizzante: è la poesia che deve portare incivilimento.

Resta per molti secoli il poeta nazionale romano, raggiunto solo da Virgilio. Gli *Annales* non potevano già contenere una sintesi compiuta dell'imperialismo romano, perché Ennio non visse abbastanza: morì un anno prima della tappa più importante di questo processo, la battaglia di Pidna (168 a.C.). Il primo vero bilancio dell'imperialismo romano sarà tracciato da Polibio.

CATONE

Vita Marco Porcio Catone nacque nel 234 a.C. a Tusculum (vicino Frascati) da una famiglia plebea di agricoltori benestanti; combatté nella guerra contro Annibale, e nel 214 fu tribuno militare in Sicilia. Lucio Valerio Flacco lo aiutò nella carriera politica. Nel 195 L'*homo novus* Catone fu console insieme a Valerio Flacco: nel 184 è censore insieme a Valerio Flacco; esercitò la carica presentandosi come campione delle antiche virtù romane contro la degenerazione dei costumi e il dilagare di tendenze individualistiche influenzate dalla cultura ellenistica. Parallelamente alla polemica contro il lusso dei privati, Catone esaltava la ricchezza e la potenza dello stato, che doveva risaltare agli occhi di tutti: promosse, perciò, un programma di edilizia pubblica. La censura di Catone rimase celebre per l'intransigenza con la quale egli esercitò la carica, dando sfogo al suo rigore moralistico. Si fece promotore della III guerra punica.

Opere	Orazioni: Cicerone conosceva più di 150 orazioni di Catone. Possediamo diversi frammenti. Origines: un'opera storica in 7 libri composta in vecchiaia. Un trattato <i>De agri cultura</i> (conservato), il testo in prosa latina più antico che ci sia giunto intero.
Fonti	La <i>Vita di Catone</i> di Plutarco; La <i>vita di Catone</i> di Cornelio Nepote; il <i>Cato Maior de Senectute</i> di Cicerone; Tito Livio.

1. Gli inizi della storiografia senatoria

Catone scrisse le *Origines* in vecchiaia, dando inizio alla storiografia in latino; per l'annalistica romana in lingua greca, come quella di Aulo Postumio Albino, ostentava disprezzo. Il caso di Catone, cioè di un uomo politico di primo piano che scrive storia era destinato a restare un caso isolato nella cultura latina.

L'elaborazione ad opera di membri della classe dirigente conferisce alla nascente storiografia romana soprattutto un vigoroso impegno politico: nell'epoca di Catone avevamo largo spazio la preoccupazione per la dilagante corruzione dei costumi, e la rievocazione di battaglie personalmente condotte, in nome della saldezza dello stato, contro l'emergere di singoli personaggi con marcate tendenze al "culto della personalità". Perciò Catone accoglieva nel suo libro le proprie polemiche politiche, e vi riportava proprie orazioni, come quella contro Sulpicio Galba.

Il I libro era dedicato alla fondazione di Roma, il II e III alla origini delle città italiche, il IV narrava la prima guerra punica, il V la seconda, il VI e il VII gli avvenimenti fino alla pretura di Servio Sulpicio Galba, nel 152 a. C.

Nella visione di Catone la creazione dello stato romano era vista come l'opera collettiva del *populus Romanus* stretto intorno alla classe senatoria. Perciò in rottura con alcune tendenze della tradizione annalistica, spesso elaborato da membri di famiglie nobiliari, non faceva nomi dei condottieri, né romani né stranieri. Probabilmente Catone voleva oscurare il prestigio delle *gentes* con quello della *res publica*.

Per altri versi le *Origines* mostravano un'apertura di orizzonti. Forse per la sua provenienza extraurbana, metteva in rilievo il contributo delle popolazioni italiche alla grandezza di Roma. Dei Sabini, la propria gente, evidenziava la dirittura morale e la parsimonia, dovute alle origine spartane.

2. Il trattato sull'agricoltura

L'opera consiste, per la gran parte, in una serie di precetti esposti in forma asciutta e schematica, ma talora di grande efficacia. Per comprendere intenti e destinatario del *De agri cultura* è importante il proemio, dove Catone indica nell'agricoltura soprattutto un'attività acquisitiva, che vari motivi di opportunità sociale consigliano di preferire ad altre, come il prestito ad usura, immorale, o il commercio transmarino, troppo rischioso. L'agricoltura è più sicura e più onesta; per di più, è col lavoro agricolo che si formano i buoni cittadini e i buoni soldati.

Il *De agri cultura* costituisce una precettistica generale del comportamento del proprietario terriero. Lo stile è scarno e conciso, ma colorito di espressioni popolari e campagnole. All'effetto contribuisce la patina arcaizzante: allitterazioni, omoteleuti, ripetizioni si trovano in abbondanza.

Si possono cogliere qui nelle loro radici elementari i tratti salienti dell'etica catoniana, che sono poi gli stessi che la riflessione tardorepubblicana indicherà come costitutivi del *mos maiorum*: virtù come *parsimonia*, *duritia*, *industria*, il disprezzo per le ricchezze e la resistenza ai piaceri mostrano come il rigore catoniano rappresenti, soprattutto, il risvolto ideologico di un'esigenza genuinamente pragmatica: trarre dall'agricoltura vantaggi economici, anzi accrescere la produttività del lavoro schiavistico ad esso applicato.

3. La battaglia politico-culturale di Catone

Una famosa massima sembrerebbe sintetizzare le idee di Catone in fatto di retorica: *rem tene, verba sequuntur* ("abbi chiaro il contenuto, e le parole verranno da sé"): un ostentato rifiuto dell'ars, della techne retorica di matrice greca. Questo rifiuto dell'elaborazione stilistica va interpretato alla luce della costante polemica contro la penetrazione in Roma del costume e della cultura greca.

Personalmente impregnato di cultura greca, Catone non combatteva tanto quella cultura in sé, quanto certi suoi aspetti "illuministici", di critica dei valori sociali e dei rapporti tradizionali, lascito della riflessione sofistica; aspetti potenzialmente corrosivi delle basi etico-politiche della *res publica* e del regime aristocratico.

Nella sua opera letteraria, probabilmente si propose il compito di elaborare una cultura che, mantenendo ben salde le radici romane, sapesse accogliere gli apporti greci, senza tuttavia farne aperta propaganda.

4. La fortuna di Catone

Catone il Censore: l'appellativo lo irrigidisce e ne denuncia la trasformazione da personaggio a simbolo, simbolo del custode della tradizione e del conservatorismo. E come che figura assommava in sé le virtù fondamentali della Roma del passato Cicerone lo idealizzò soprattutto nel famoso dialogo *Cato maior de senectute*.

Avrà l'onore di varie biografie, quella di Cornelio Nepote, quella di Plutarco. Livio ne apprezzò le doti, ma criticò l'intransigenza.

La più alta valutazione delle sue qualità letterarie si ebbe con Gallio, e con l'imperatore Adriano. Soltanto il *De agri cultura* sopravviverà integralmente in virtù della sua tecnicità e della sua funzione utilitaristica.

TERENZIO

Vita	Originario di Cartagine, sarebbe nato nel 185/184; più probabile una data di circa 10 anni anteriore. Sarebbe giunto a Roma come schiavo. Tutte le fonti antiche sottolineano i suoi stretti legami con Scipione Emiliano e Lelio, sicuramente suoi protettori. Terenzio sarebbe morto nel 159, o comunque ben prima della III guerra punica.
Opere	La cronologia delle opere è attestata con precisione. Si tratta di 6 commedie, integralmente tramandate a noi: <i>Andria</i> , <i>Hecyra</i> , <i>Adelphoe</i> , <i>Heautontimorumenos</i> , <i>Eunuchus</i> , <i>Phormio</i> . I modelli greci utilizzati e dichiarati nei prologhi appartengono alla Commedia Nuova attica: Menandro, Difilo.
Fonti	Il riferimento principale è la <i>Vita Terenti</i> contenuta nel <i>De viribus illustribus</i> di Svetonio (100 d.C. ca.), che utilizza ampiamente eruditi di età repubblicana. Il commento di Elio Donato (IV sec. d. C.) è una delle migliori opere del genere giunte fino a noi, e ha buone informazioni su questioni di tecnica teatrale e messa in scena delle commedie.

1. Lo sfondo storico

La data di Pidna, il 168 a. C., è uno spartiacque. In seguito alla vittoria di Emilio Paolo furono deportati mille ostaggi Achei, tra cui intellettuali quali lo storico Polibio. L'appropriazione del mondo greco si sviluppò dunque su più livelli distinti: modificazioni nel gusto e nella mentalità, crescita dei consumi di lusso e dei consumi di arte, interessi per nuovi modelli culturali e ideologici.

Il nuovo indirizzo portò, proprio con Terenzio, a innovazioni anche nella poesia scenica. Il teatro di Terenzio accetta l'inquadramento convenzionale e ripetitivo delle trame, ma la dominante è l'interesse per i significati: per la sostanza umana che è messa in gioco dagli intrecci della commedia. Il difficile tentativo di Terenzio è usare un genere fondamentalmente popolare per comunicare anche sensibilità e interessi nuovi, che sono maturati nel campo ristretto di una *élite*, sociale e culturale insieme.

Le vicende delle commedie terenziane sono sintomatiche del declino del teatro popolare latino e del progressivo divaricarsi dei gusti del pubblico di massa e della *élite* colta, nutrita di raffinata cultura greca. Il teatro di Terenzio mette in scena gli ideali di rinnovamento culturale dell'aristocrazia scipionica; all'autore interessa soprattutto l'approfondimento psicologico dei personaggi.

Gli intrecci terenziani sono quelli consueti alla Commedia Nuova e alla *palliata*: giovani innamorati, genitori che li contrastano, schiavi indaffarati; e alla fine il "riconoscimento" che risolve la situazione, ma la scelta innovativa è quella dell'approfondimento della psicologia del personaggio. Ma è bene intendersi: Terenzio più che al personaggio, sembra interessato alla rappresentazione psicologica del "tipo": il giovane innamorato, il padre tradizionalista, la prostituta capace di buoni sentimenti. Anche se "tipizzati" i personaggi sono spesso anticonvenzionali; va da sé che l'approfondimento psicologico comportava una notevole riduzione della comicità, che avrà senz'altro contribuito allo scarso successo presso il pubblico di massa.

2. Stile e lingua in Terenzio

Lo stile espressivo di Terenzio alla prima impressione appare uniformemente piatto, specialmente se messo a confronto con l'indiafolata officina verbale di Plauto.

In 6 commedie non compare più di due volte la parola "bacio". In Terenzio, gli innamorati non si baciano, e si parla poco in genere di corpi, di mangiare, di bere, di sesso; i personaggi non usano scambiarsi parole di inulto, né parole della lingua quotidiana. I personaggi "bassi" della *palliata*

- lo schiavo, il parassita – ci sono, ma non portano la loro particolare carica linguistica. Acquistano spazio invece le parole astratte, quelle che rendono possibile e interessante l'analisi psicologica. Questa restrizione o censura del linguaggio serve ad assicurare il predominio di certi contenuti. Ma l'elemento che più distingue Terenzio nel quadro della commedia latina è la sua costante e controllata preoccupazione per il *verosimile*.

Ciò non significa, assolutamente, che Terenzio, per essere "verosimile", riproduca realisticamente la parlata quotidiana. Si adegua in qualche modo ad una lingua realmente parlata, ma è una lingua settoriale: quella parlata dalle classi urbane di buona educazione e cultura. La restrizione e selezione del lessico ha il suo corrispettivo nella forte riduzione della varietà metrica rispetto a Plauto: sono scarse le parti propriamente liriche, mentre molto contenuta è l'estensione dei *cantica* (parti cantate o declamate con accompagnamento musicale) in rapporto ai *deverbia* (parti recitate).

3. I prologhi di Terenzio: poetica e rapporti con i modelli

Terenzio è uno dei letterati latini più professionali, più consapevoli degli aspetti tecnici del proprio lavoro. L'interesse per la Commedia Nuova attica, e per Menandro, mostra bene questa la coesistenza di questi due aspetti: Menandro offriva sia un modello *culturale* – collegato all'interesse di Terenzio per valori quali l'*humanitas* – sia un modello *letterario*: un raffinato esempio di stile e di tecnica drammatica.

Menandro era stato modello anche per Plauto. Ma per Plauto la verosimiglianza non era un valore assoluto: nella palliata plautina il gioco scenico finisce facilmente per rispecchiare se stesso, mettendo in crisi l'effetto di realtà dell'intreccio scenico.

Terenzio curò molto di più la coerenza e l'impermeabilità dell'illusione scenica. Lo sviluppo dell'azione non prevede mai sviluppi "metateatrali": in pratica, la palliata di Terenzio non apre al suo interno nessuno spazio di autocoscienza. Questi momenti di riflessione vengono tutti concentrati nello spazio del *prologo*.

L'importanza data al prologo come istituzione letteraria è la principale innovazione tecnica di Terenzio rispetto alla tradizione plautina. Nella tradizione risalente alla Commedia Nuova, il prologo era generalmente concepito come spazio espositivo, di informazione preliminare alla comprensione della trama (antefatti, anticipi dello sviluppo dello scioglimento della scena). Questo metteva il pubblico in posizione più attenta allo sviluppo dell'azione. Terenzio rifiuta questa funzione informativa dei prologhi, anche a costo di qualche oscurità nella conduzione dell'intreccio, Adopera, invece, i suoi prologhi come personali prese di posizione dell'autore: chiarisce il rapporto con i modelli greci utilizzati, e risponde alle critiche dei suoi avversari su questioni di poetica. E' evidente che questo presuppone un pubblico più avanzato, attento a problemi di gusto e di tecnica: senz'altro più ristretto e selezionato.

Il principale avversario, che Terenzio cita direttamente, ci è noto come poeta comico minore, Luscio di Lanuvio. Nel prologo dell'*Andria*, ribatte l'accusa di *contaminare fabulas*; e sottolinea che anche i rispettati Nevio, Plauto, Ennio non fecero diversamente con i loro modelli greci.

Le affermazioni programmatiche di Terenzio sull'uso dei modelli (adattamenti, contaminazioni...) sono per noi difficili da riscontrare, perché dei suoi originali non ci sono pervenuti che scarsi e casuali frammenti. Ciò che si riesce a distinguere, è che Terenzio se attiene piuttosto fedelmente alle linee degli intrecci menandrei, senza mai rinunciare ad approfondire gli interessi che più lo toccano: cioè, i caratteri ed i problemi di un'umanità "borghese".

4. Temi e fortuna dalle commedie di Terenzio

Terenzio sacrificò, rispetto alla tradizione della palliata, la ricchezza dell'inventiva verbale e delle trovate comiche estemporanee. La palliata latina era sempre stata, per sua natura, fortemente ancorata alle situazioni familiari: i suoi tipi fissi erano il giovane innamorato, e il vecchio padre ingannato; ma in Terenzio questi rapporti diventano veramente rapporti umani, sentiti con maggiore serietà problematica. Questo approfondimento risente di una sincera adesione al modello di Menandro, e della circolazione di ideali "umanistici" di origine greca. A questo si deve l'apparizione di un concetto-chiave come *humanitas* – influenzato dal greco *philantropia* – che è in piena sintonia con la cultura dell'età scipionica. Nel concetto ("riconoscere e rispettare l'uomo in ogni uomo" A. Traina) confluiscono vari filoni di pensieri greci, ma tipicamente romana è la sintesi, ispirato da pragmatismo attivo.

Non è certamente un caso che la commedia terenziana di maggior successo immediato (l'*Eunuchus*) –sia quella in cui meno si affacciano temi psicologici e umanistici. Si tratta del più riuscito tentativo di Terenzio in direzione della comicità plautina: la commedia inscena un romanzesco travestimento (un giovane si traveste da eunuco per avere in consegna l'amata) e un burlesco personaggio di soldato fanfarone.

Ma Terenzio continuò a tener la scena anche dopo la sua morte, ed ebbe sempre il favore dei critici più colti e sensibili, che apprezzarono la purezza della lingua e la raffinatezza dello stile. Cicerone attribuisce Terenzio un linguaggio scelto (*lecto sermone*) insieme a urbanità (*come loquens*) e a dolcezza del dire (*omnia dulia dicens*).

Moderazione dei sentimenti, valori etici apprezzati anche dai cristiani (S. Agostino), purezza di lingua che facevano di Terenzio un modello di stile: sono le cause che introdussero le sue commedie nella scuola.

LUCILIO

Vita	La data di morte 102 a.C. è sicura. Nato presumibilmente tra il 167/168. Era in una distinta famiglia originaria della Campania settentrionale: la sua biografia giovanile è legata al "circolo scipionico". È il primo letterato di buona famiglia che conduce una vita da scrittore, volontariamente appartata dalla vita politica.
Opere	Trenta libri di <i>satire</i> , di cui abbiamo i frammenti per circa 1300 versi. L'ordine era dato da un criterio metrico e non coincideva con quello cronologico di composizione. Così Lucilio si orientò progressivamente verso l'esametro (segno di provocazione ironica, vista che era il "verso eroico"); e l'esametro diventerà da Orazio in poi l'unico verso prescritto per la satira. Non è affatto sicura che il termine <i>Saturae</i> risalga a Lucilio stesso, ma Orazio usa il termine per designare quel genere di poesia inaugurata da Lucilio.
Fonti	Numero citazioni di grammatici e commentatori tardi. Cospicue allusioni nelle opere di Orazio. Fu letto con interesse in età imperiale; l'abbondanza di parole rarissime e difficili nella sua opera offrì molto materiale ai grammatici tra il II e il V sec. d.C.

Lucilio e la satira

Le origini del termine del termine *satura* sono piuttosto incerte. Sicuro che la *satura lanx* indicasse un piatto misto di primizie che venivano offerta agli dei; di qui anche una specialità gastronomica, e un tipo di procedimento giuridico *lex per saturam*, quando si riunivano stralci di vari argomenti in un singolo provvedimento legislativo. Dunque, è probabile che il valore di "mescolanza e varietà" fosse quello originario. Per quanti apporti greci la satira abbia accolto, l'impulso originario è specificamente romano.

Questo impulso si può riconoscere come la ricerca di un genere letterario disponibile ad esprimere una voce personale del poeta. Se consideriamo come riferimento l'epoca di Ennio si nota che nessun dei generi canonici della poesia prevede uno spazio di espressione "diretta", in cui il poeta possa rispecchiare il suo rapporto con se stesso e con la realtà contemporanea.

Varietà, voce personale, impulso realistico, sono caratteri che in qualche modo discerniamo anche dai frammenti delle satire enniane. È verosimile che i vari punti della tradizione biografica su Ennio derivino proprio dagli accenni autobiografici contenute nelle stesse sue satire. Anche per questo aspetto, Ennio ha un posto importante nello sviluppo di un' "autocoscienza" del poeta.

Comunque sia, questa forma di poesia varia si offrì a Lucilio come ideale mezzo espressivo da perfezionare: la sua grande importanza storica sta nell'essersi concentrato esclusivamente sul genere della satira. Lo sviluppo della satira significa anche la crescita di un nuovo pubblico, culturalmente avvertito, e desideroso di letteratura più aderente alla realtà contemporanea.

Trenta libri: per quanto ne sappiamo Lucilio affrontò uno spettro molto ampio di argomenti. Il libro I conteneva un'ampia composizione nota come *Concilium deorum*; attraverso una grande parodia dei concili divini, scena tipica dell'epos, Lucilio riprendeva un certo tipo invisibile agli Scipioni: gli dei lo facevano morire di indigestione.

In più di una satira si fornivano precetti culinari (come nella satira 2,4 di Orazio). Nel XXX si descriveva un sordido banchetto; più in generale, accenni alla gastronomia connessi con il tema polemico del lusso a tavola ricorrono più libri. Nel libro XX era narrato un banchetto organizzato da un parvenu, antenato letterario dei più famosi Nasidieno (Orazio, *Satire* 2,8) e Trimalcione.

Il libro XVI pare fosse dedicato alla donna amata: quindi Lucilio è anche un antesignano della poesia personale d'amore, tendenza che ritroveremo sempre più centrale negli epigrammi catulliani e nell'elegia augustea.

È chiara l'esistenza di un programma letterario decisamente unitario e innovativo, sostenuto da una personalità di vivace anticonformismo. La sua poesia rifiuta un unico livello di stile, e si apre in tutte le direzioni: amalgama il linguaggio elevato dell'epica, rivissuto come parodia, e i linguaggi specializzati che finora restavano esclusi dalla poesia latina: e forme di linguaggio di tutti i giorni, attinte ai diversi strati sociali. In questa prospettiva Lucilio è – con Petronio – quanto di più vicino al

realismo moderno offre la letteratura latina. La disarmonia dello stile di Lucilio è certamente una scelta meditata, rivolta a un preciso programma espressivo, che fonde insieme vita e arte. Come voce personale del genere satirico, Lucilio resterà un modello per tutti i poeti satirici latini, da Varrone in poi.

CATULLO

- Vita** Gaio Valerio Catullo nasce a Verona da una famiglia agiata. La data di nascita, Svetonio, è nell'87 a. C. A Roma conobbe e frequentò personaggi di spicco nell'ambiente politico e letterario ed ebbe una relazione d'amore con Clodia (la Lesbia dei suoi versi), quasi certamente sorella del tribuno P. Clodio Pulcro e moglie di Q. Cecilio Metello, console nel 60. Morì sui trent'anni.
- Opere** Di Catullo abbiamo 116 carmi (2300 versi) raccolti in un *liber*, diviso sommariamente su base metrica. Il gruppo primo (1-60) è costituito da componimenti di carattere leggero (le *nugae* "bagattelle"). Il secondo gruppo (61-68) abbraccia una serie di carmi di maggiore estensione e impegno stilistico: i cosiddetti *carmina docta*. La terza sezione (69-116) comprende carmi generalmente brevi in distici elegiaci, i cosiddetti "epigrammi".
I più credono che l'ordinamento della raccolta (secondo un criterio, non cronologico, ma metrico: un criterio da filologi) sia opera di altri, dopo la morte del poeta, quando sarà approntata un'edizione postuma dei suoi carmi (alcuni devono essere rimasti esclusi). Quindi, forse, il *libellus* dedicato a Catullo da Cornelio Nepote non corrisponde esattamente al *liber* rimastoci, ma ne costituisce solo una parte.
- Fonti** Le notizie biografiche ci vengono soprattutto dai suoi carmi; sulle relazioni della famiglia con Cesare ci informa Svetonio. Che Lesbia fosse uno pseudonimo per Clodia la sappiamo da Apulio; e sulla Clodia con cui abitualmente la si identifica molto ci dice Cicerone, che ne traccia un ritratto nella *Pro Caelio*, l'orazione in difesa di Celio Rufo, ex amante della donna e da lei tardi tratto in giudizio per veneficio.

1. I carmi brevi

Il nome e la poesia di Catullo sono tradizionalmente associati alla rivoluzione neoterica; ne sono anzi il documento più importante. Rivoluzione del gusto letterario, ma anche rivolta del carattere etico: mentre si sgretolano, nell'età della crisi della repubblica, gli antichi valori morali e politici della *civitas*, l'*otium* individuale diventa alternativa seducente alla vita collettiva, lo spazio in cui dedicarsi alla cultura, alla poesia, alle amicizie, all'amore. L'attività letteraria non si rivolge più all'epos o alla tragedia, bensì alla lirica, alla poesia individuale, introversa, adatta ad accogliere ed esprimere le piccole vicende della vita personale.

A questo progetto risponde quella parte della produzione di Catullo che si suole indicare come "carmi brevi": l'insieme dei polimetri e degli epigrammi, in cui l'esiguità dell'estensione rivela già essa stessa la modestia dei contenuti, occasioni e avvenimenti della vita quotidiana e favorisce il paziente lavoro di cesello, la ricerca della perfezione formale. Affetti, amicizie, odi, aspetti minori o minimi dell'esistenza, passioni, sono l'oggetto della poesia di Catullo. Ne risulta un'impressione di immediatezza, di vita riflessa, che ha dato luogo nella critica a un equivoco tenace, quello di una poesia ingenua e spontanea. In realtà è un'apparenza ricercata e ottenuta grazie a un ricco patrimonio di dottrina.

Non si dovrebbe dimenticare che il destinatario di ogni carme è per lo più rappresentante di una cerchia raffinata e colta: lui si attende un prodotto letterario che abbia veste stilistica e fattura formale di livello adeguato. Solide strutture formali costituiscono l'"ordito" su cui s'inscrive il gioco apparentemente tutto libero del poeta.

Si può scoprire allora che un bilanciato gioco di antitesi o di richiami simmetrici si cela dietro quella parole che vogliono apparire dettate dalla passione più immediata: così nel più celebre fra i "carmi dei baci" (c. 5):

Vivamus, mea lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
Soles uccidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
deinde mille altera, dein secunda centum,

deinde usque altera mille, deinde centum.
Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut nequis malus invidere possit,
cun tantum sciat esse basiorum.

La pausa riflessivo-sentenziosa dei vv. 4-6 costruisce il suo senso su di un contrasto, che ribadisce con suggestivi effetti fonosimbolici: vedi l'opposizione *brevis-perpetua*, la collocazione a risalto dei due monosillabi assonanti *lux-nox*, una in clausola, l'altro in incipit del verso. L'analisi rivela l'attenta costruzione di quel che appare espressione spontanea, incontrollata, di una rivolta esistenziale: anche la simmetria dell'alternarsi *deinde* e *dein* – nei vv. 7-10 – mostra come nulla sia lasciato ad una disposizione casuale degli effetti.

Lo sfondo della poesia di Catullo è costituito dall'ambiente letterario e mondano della capitale, di cui fa parte la cerchia degli amici neoterici, accomunati da un ideale di grazia brillantezza di spirito: *lepos, venustas, urbanitas* (grazia, eleganza, cortesia) sono i principi che fondano questo codice etico, che governa i rapporti reciproci ma ispira anche il gusto letterario. Su questo sfondo campeggia e risalta la figura di Lesbia, incarnazione della devastante potenza dell'eros, protagonista della poesia catulliana. Lo pseudonimo, che rievoca Saffo, la poetessa di Lesbo, crea già un alone idealizzante: grazia e bellezza, ma soprattutto intelligenza, cultura, spirito brillante affascinano e alimentano la passione di Catullo.

L'eros diventa centro dell'esistenza e valore primario, il solo in grado di risarcire la fugacità della vita, capace di riempirla e di darle senso. All'amore e alla vita sentimentale Catullo trasferisce tutto il suo impegno, sottraendosi ai doveri agli propri del civis romano. Il rapporto con Lesbia, nato come adulterino, nel farsi impegno esclusivo dell'impegno morale del poeta tende, paradossalmente, a configurarsi nelle aspirazioni di Catullo come un vincolo nuziale. Le recriminazioni per il *foedus* d'amore violato da Lesbia sono un motivo insistente, che ne accentua il carattere sacrale appellandosi a due valori fondanti, la *fides*, che garantisce il patto stipulato vincolando moralmente i contraenti, e la *pietas*, virtù propria di chi assolve ai suoi doveri nei confronti degli altri. Ma l'offesa ripetuta del tradimento produce in lui una dolorosa dissociazione fra la componente sensuale (*amare*) e quella affettiva (*bene velle*): celebre esempio di questo conflitto è il c. 72, che analizza la scomparsa di ogni affetto e stima per quella donna che continua, però, ad accendere la passione dell'innamorato (*iniuria talis/ cogit amare magis, sed bene velle minus, 7 seg.*).

La speranza sempre frustrata di un amore fedelmente ricambiato si accompagna in Catullo alla consapevolezza di non aver mai mancato al *foedus* d'amore con Lesbia.

2. I carmina docta

Lepidus, novus, expollitus: così intende i criteri di una nuova poetica, che rivela la sua ascendenza alessandrina, meglio callimachea. I veri intenditori apprezzeranno la nuova epica elaborata dai neoterici, l'*epillio*, il poemetto breve che per le sue stesse dimensioni favorisce il lavoro di cesellatura, teso a conferire asciuttezza e pregnanza, e permetta al poeta di dar sfoggio della sua dottrina.

Dottrina e impegno stilistico sono evidenti nella sezione dei carmi detti "dotti", in cui Catullo sperimenta anche nuove forme compositive. Come altri neoterici, anche lui si cimenta nel nuovo genere epico, l'*epillio*: il c. 64 ne costituirà quasi il modello esemplare per la cultura latina. Questo poemetto (408 esametri) narra il mito delle nozze di Peleo e Teti, ma nella vicenda principale contiene un'altra storia, quella dell'abbandono di Arianna Nasso da parte di Teseo. L'intreccio delle due vicende, istituisce fra di esse una serie di relazioni che hanno il loro nucleo nel tema della *fides*, quella *fides* di cui, nella lontana età degli eroi, gli stessi dei si facevano garanti e che nell'età presente è violata e vilipesa insieme agli altri valori religiosi e morali. Il mito si fa, cioè, proiezione e simbolo di aspirazioni del poeta, del suo bisogno sempre inappagato di ancorare un amore tanto precario a un vincolo più saldo, a un *foedus* duraturo.

Particolarmente complesso è il c. 68, che riassume i temi principali della poesia di Catullo, come l'amicizia e l'amore, l'attività poetica e la sua connessione Roma, il dolore per la morte del fratello. Il ricordo dei primi amori, con Lesbia sfuma nel mito, nella vicenda di Protesilo e Laodamia (unitisi prima che fossero celebrate le nozze e perciò puniti con la morte di lui appena sbarcato a Troia) che si fa archetipo esemplare della vicenda di Catullo e Lesbia, di un *coniugium* anch'esso imperfetto e precario.

Una menzione il c. 68 merita per il suo destino nella storia letteraria latina: il largo spazio concesso al ricordo e alla vita vissuta, proiettata miticamente, in un componimento che andava al di là delle dimensioni dell'epigramma, dovevano farlo apparire come il progenitore della futura elegia soggettiva latina.

3. Lo stile

La cultura letteraria di Catullo è ricca e complessa, in cui accanto all'influsso alessandrino, è sensibile anche quello della lirica greca arcaica. La lingua catulliana è il risultato di un'originale combinazione di linguaggio letterario e *sermo familiaris*: il lessico e le movenze della lingua parlata vengono assorbite e filtrate da un gusto aristocratico che la raffina e le impreziosisce. Particolarmente frequenti, fra i tratti del *sermo familiaris*, i diminutivi, che nella loro stessa mollezza fonica e formale sembrano rilevare l'adesione a quell'estetica del *lepos*, della grazia, che accomuna la cerchia degli amici e ne condiziona anche i modi espressivi, oltre a ridefinirne la gerarchia dei valori etici.

Una stile composito, con un'ampia gamma di modalità espressive. La vitalità del linguaggio espressivo e l'intensità del *pathos* non sono meno nei *carmina docta*; ma i vari elementi, come ad esempio la selezione di un lessico generalmente più ricercato e la presenza di stilemi e movenze della poesia "alta", della tradizione enniana concorrono a dare ai *carmina docta* un carattere più spiccatamente letterario.

4. La fortuna

Catullo ebbe un successo vasto ed immediato: esercitò un influsso profondo sui più grandi poeti dell'età augustea e di quella imperiale (Marziale). Fu invece pochissimo noto in Medioevo: nel secolo XI a Verona, il vescovo Raterio recuperò un codice contenente i carmi di Catullo. Dal secolo XII la sua fama fu sempre altissima: Petrarca, gli umanisti; più tardi Foscolo e il poemetto latino *Catullo calvos* con cui Pascoli gli rendeva omaggio.

LUCREZIO

Vita e Testimonianze	La notizia biografica più ampia su Lucrezio compare nella traduzione del <i>Chronicon</i> di Eusebio fatta da S. Girolamo: <i>Titus Lucretius poeta nascitur: qui postea amatorio poculo in furorem versus, cum aliquot libros per intervalla insaniae conscripsisset, quos postea Cicero emendavit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIV</i> . Non è facile datare questa notizia, e neppure accordarla con quella fornita da Donato: si può affermare con certezza solo che il poeta nacque negli anni 90, morì verso la metà degli anni 50. Oggi 98 e 55 sono generalmente ritenute le date pi verosimili, ma permangono notevoli incertezze. Va respinta la notizia geronimiana sulla follia di Lucrezio: l'accusa dovrebbe essere nata in ambiente cristiano nel IV secolo al fine di screditare la polemica di Lucrezio. L'unico riferimento a Lucrezio nell'opera di Cicerone è una lettera al fratello Quinto del 54.
Opere	Il poema in esametri <i>De rerum natura</i> , in 6 libri (un totale di 7415 esametri); dedicato a Memmio, verosimilmente Caio Memmio, amico e patrono di Cinna e Catullo. Il testo del <i>De rerum natura</i> è conservato integralmente da due codici del secolo IX (ora conservati a Leida). La prima edizione a stampa fu eseguita nel 1473 da Ferrando da Brescia.

1. Lucrezio e l'epicureismo romano

La via scelta dalla classe dirigente romana nei confronti della cultura greca era stata quella di un filtraggio attento: fu la via battuta dall'*elite* scipionica e poi da Cicerone. Proprio quest'ultimo erigerà in muro insormontabile nei confronti dell'epicureismo; visto come dissolutore della morale tradizionale soprattutto perché, predicando il piacere come sommo bene e suggerendo la ricerca della tranquillità, tende a distogliere i cittadini dall'impegno politico in difesa delle istituzioni. Non minori pericoli presentava la posizione epicurea sulle divinità: negando il loro intervento negli affari umani, tendeva a creare impicci a una classe dirigente che usava la religione ufficiale come strumento di potere.

Nel I secolo l'epicureismo era riuscito a effettuare una discreta diffusione negli strati elevati della società romana: un personaggio di rango consolare come Calpurnio Pisone Cesonino si presentava come protettore dei filosofi epicurei. Meno sappiamo della penetrazione delle dottrine epicuree nelle classi inferiori. In effetti, lo stesso Epicureo raccomandava l'estrema chiarezza e semplicità dell'espressione: senza cedere ad antistoriche forzature in senso "democratico", va ricordato che

l'universalismo del messaggio epicureo, che intendeva rivolgersi a persone di ogni rango sociale, e anche – cosa inaudita nell'antichità – alle donne.

Lucrezio per divulgare la dottrina epicurea in Roma scelse la forma del poema didascalico. Nella sua scelta fu probabilmente guidato dal desiderio di raggiungere gli strati superiori della società con un messaggio che non avesse nulla da invidiare alla “bella forma” di cui talora si ammantavano le altre filosofie. Quasi all'inizio del poema, Lucrezio afferma che suo proposito è “cospargere col miele delle muse” una dottrina apparentemente amara.

L'eccezionalità della forma poetica, che faceva della sua opera un unicum nella letteratura epicurea, spingeva Cicerone a non tenere conto di Lucrezio (preferiva rifarsi direttamente alla fonti greche dell'epicureismo), ma il motivo determinante di tale silenzio si dovrà riconoscere nella volontà di non concedere spazio e credibilità di interlocutore a chi aveva scritto un'opera con forti valenze disgregatrici per la società aristocratica cui Cicerone si rivolgeva.

2. Il poema didascalico

Il titolo del poema lucreziano, *De rerum natura*, traduce fedelmente quella dell'opera più importante di Epicuro, il perduto *Peri physeos*. La data di composizione non è sicura.

Il *De rerum natura* è articolato in 3 gruppi di 2 libri (diadi). Nel I libro, dopo l'*ouverture* con l'inno a Venere, personificazione della forza generatrice della Natura, sono esposti i principi della fisica epicurea: gli atomi (parti minime della materia, indistruttibili, immutabili) muovendosi nel vuoto infinito si aggregano modi diversi e danno origine a tutte le realtà esistenti; successivamente avviene la disgregazione. Nascita e morte sono costituite da questo processo di continua aggregazione e disgregazione.

Nel II libro è illustrata la teoria del *clinamen*: nel moto degli atomi interviene una “inclinazione” minima che permette una grande varietà di aggregazioni (e rende ragione della libertà del volere umano). I mondi possibili sono molti, e sono oggetti al ciclo della vita e della morte.

Il libro III e IV costituiscono una seconda coppia, che espone l'antropologia epicurea. Il libro III spiega come il corpo e l'anima siano entrambi costituiti da atomi aggregati, ma di forma diversa; l'anima non può perciò sottrarsi al processo di disgregazione, di conseguenza essa muore con il corpo e non c'è da attendersi un destino ultraterreno di premio o di punizione. Il libro IV prende in esame il procedimento della conoscenza, trattando la teoria dei *simulacra*: una specie di membrane, composte dagli atomi, che si staccano dai corpi di cui mantengono la forma e arrivano agli organi di senso. La testimonianza dei sensi è sempre veritiera, e l'errore può derivare solo da una sua errata interpretazione. Poi Lucrezio introduce una celebre digressione sulla passione d'amore e in versi carichi di sarcasmo indica la causa di questa passione nella attrazione fisica.

La terza coppia ha per oggetto la cosmologia: il libro V dimostra la mortalità del nostro mondo – uno degli innumerevoli mondi esistenti - ; viene quindi trattato il problema del moto degli astri e delle sue cause: una sezione famosa tratta delle origini ferine dell'umanità. Il libro VI si sforza di fornire spiegazioni naturali di fenomeni fisici, quali fulmini e terremoti, estromettendone la volontà divina. Con la narrazione della peste di Atene del 430 l'opera si conclude bruscamente. Lucrezio potrebbe aver voluto contrapporre l'*ouverture* e il finale come una sorta di “trionfo della vita” e di “trionfo della morte”, per mostrare come non esista alcuna conciliazione del contrasto eterno di queste due potenze.

Prima del *De rerum natura* la letteratura latina non aveva mai prodotto opere di poesia didascalica di grande impegno.

La tradizione latina non offriva dunque esempi di poesia didascalica di grande respiro; d'altra parte, Lucrezio ambisce a descrivere, ma soprattutto a spiegare, ogni aspetto importante della vita del mondo e dell'uomo, e di convincere il lettore della validità della dottrina epicurea. La tradizione ellenistica, che rivive nelle *Georgiche* di Virgilio, ricerca invece una sua ispirazione in argomenti tecnici e in gran parte sprovvisti di implicazioni filosofiche.

La consapevolezza dell'importanza della materia determina il tipo di rapporto che Lucrezio instaura con il lettore-discepolo, il quale viene esortato, affinché segua con diligenza il percorso formativo che l'autore propone.

L'ethos del genere didattico ellenistico era stato un ethos puramente encomiastico: rendeva lode alle cose. Al contrario, in Lucrezio, *non est mirandum* e *nec mirum* sono le formule che spesso articolano l'argomentazione: non c'è da meravigliarsi davanti a questo o a quel fenomeno perché esso è connesso necessariamente con questa o quella regola oggettiva, e non può trarre stupore che abbia capito i principi delle cose. Alla “retorica del mirabile”, Lucrezio sostituisce la “retorica del necessario”; e così *necesset est* sarà un'altra formula usata di frequente nelle argomentazioni lucreziane. Il destinatario, fatto direttamente responsabile, con le sue reazioni all'insegnamento, diventa consapevole della propria grandezza intellettuale: è questa la radice del *sublime* lucreziano.

Il sublime diventa non solo una forma stilistica che rispecchia una forma di interpretazione del mondo; ma, anche, una forma di percezione delle cose. Il sublime coinvolgendo il lettore, gli suggerisce un bisogno morale. Il sublime funziona come un invito all'azione: attraverso la rappresentazione del sublime il poeta esprime con ansia un'esortazione al lettore: che scelga per sé, un modello di vita, anche forte.

Nel progetto didascalico lucreziano il genere stesso diventa una forma problematica: il testo prevede un lettore antagonistico capace di fare di se stesso e delle proprie reazioni emotive un contenuto del poema. La nuova forma, che il genere didascalico assume in Lucrezio, trova il suo necessario corrispettivo nella creazione di un destinatario che sappia adeguarsi alla forza sublime di un'esperienza sconvolgente. Forma sublime del testo e forma sublime del destinatario (l'immagine che il testo si fa del suo lettore ideale) sono i segni della trasformazione che il genere didascalico ha dovuto accettare quando ha scelto di farsi mezzo per comunicare un iter morale. Quel che nel genere didascalico tradizionale è una cornice – rapporto docente-allievo – diventa nel *De rerum natura* un centro di tensione e un tema problematico. La traduzione del genere in discorso didascalico è continuamente inseguita dal dubbio della propria irrealizzabilità.

Da questo discendono alcune caratteristiche del poema, prima fra tutte la rigorosa struttura argomentativa. Tra i procedimenti adottati il sillogismo, strumento principe dell'argomentazione filosofica; l'analogia, grazie alla quale si tende a ricondurre al noto, al visibile, ciò che è troppo lontano e piccolo per essere osservato direttamente.

Il libro che più di ogni altro testimonia la perizia argomentativa di Lucrezio è il III, dedicato alla confutazione del timore della morte. La parte centrale divisa in due sezioni: prima si dimostra che l'anima è materiale, composta di atomi e vuoto (vv. 94-416); si affronta poi il problema-chiave: se materiale, l'anima dev'essere anche mortale, come tutti corpi (vv. 417-829). In questi 400 versi Lucrezio propone ben 29 diverse prove per sostenere il suo assunto: il loro accumularsi, il dispiego di strumenti retorici, creano un insieme di innegabile forza persuasiva.

Ma Lucrezio si rende conto che questo non è sufficiente a distogliere l'uomo dal dolore di dovere abbandonare la vita. Per convincerlo dà la parola, nel finale (vv. 830-1094) alla Natura stessa, che si rivolge direttamente all'uomo: se la vita trascorsa è stata colme di gioie questi può starsene come un convitato sazio dopo un banchetto; se, al contrario, è stata segnata da dolori e tristezze, perché desiderare che essa prosegua? Solo gli *stulti* vogliono continuare a vivere, anche se nulla nuovo li può attendere.

3. Studio della natura e serenità dell'uomo

Lucrezio si rivolge al lettore invitandolo a riflettere su quanto crudele e veramente empia fosse la *religio* tradizionale. La religione è in grado di opprimere sotto il suo peso la vita degli uomini, turbare ogni loro gioia con la paura: ma se gli uomini sapessero che dopo la morte non c'è che il nulla, se diventassero perciò insensibili alle minacce di pene eterne, smetterebbero di essere succubi della superstizione religiosa. A tal fine è necessaria una conoscenza sicura delle leggi che regolano l'universo, e rivelano la natura materiale e mortale del mondo, dell'uomo e dell'anima stessa.

Superstizione religiosa, timore della morte e necessità di speculazione scientifica: il suo messaggio sarà di fatto ignorato non solo per l'intrinseca difficoltà dell'opera, ma anche perché potenzialmente in grado di mettere in discussione i fondamenti culturali – e, indirettamente sociali e politici – dello stato romano, che della *religio* aveva fatto un essenziale elemento di coesione.

Lucrezio resta fedele alle teorie di Epicuro in materia di religione. Il filosofo greco era stato il primo uomo che "osò levare gli occhi contro la religione che incombeva minacciosa dal cielo" (I 66); per questo egli può essere venerato quasi come un dio: tranne il II e il IV tutti libri si aprono con una appassionata celebrazione dei meriti di Epicuro. Esclusa l'ipotesi che l'uomo fosse soggetto agli dei in un rapporto di dipendenza, che da essi, suoi padroni, egli potesse attendersi benefici o punizioni. Anche Lucrezio recupera questo senso intimo della religiosità, intesa come capacità di vivere serenamente e contemplare ogni cosa con mente sgombra da pregiudizi.

Nell'ambito del V libro una sezione è dedicata alla nascita del timore religioso, che sorge spontaneo per ignoranza delle leggi meccaniche che governano l'universo.

4. Il corso della storia

Lo sforzo di Lucrezio è di evitare che su argomenti di grande rilievo la mancanza di spiegazioni razionali in termini epicurei, riconduca il lettore ad accettare le spiegazioni tradizionali della mitologia e della superstizione. Lucrezio dedica un'ampia parte dell'opera alla storia del mondo, del quale era stata anzitutto chiarita la natura mortale, atomica. Tutta la seconda metà del libro V tratta invece dell'origine della vita sulla terra e della storia dell'uomo. Né gli animali né l'uomo sono stati creati da un dio, ma si sono formati grazie a particolari circostanze: il terreno umido e il calore

hanno spontaneamente generato i primi essere viventi. I primi uomini conducevano una vita agreste, al di fuori di ogni vincolo sociale: la natura forniva il poco di cui c'era davvero bisogno.

Fra le tappe del progresso umano che Lucrezio tratta in seguito, quelle positive – la scoperta del linguaggio, quella del fuoco e dei metalli, della tessitura e dell'agricoltura – sono alternate ad altre di segno negativo come l'inizio dell'attività bellica o il sorgere del timore religioso. Comunque, caso e bisogno materiale sono i fattori di avanzamento della civiltà.

E' evidente in tutta la trattazione il desiderio del poeta di contrapporsi alle visioni teleologiche del progresso umano diffuse nella cultura del tempo. Il progresso materiale, fin quando ispirato al soddisfacimento dei bisogni primari, è valutato positivamente, mentre le riserve si concentrano sull'aspetto di decadenza morale che il progresso ha portato con sé: il sorgere della guerra, delle ambizioni e cupidigie personali ha corrotto la vita dell'uomo. A questi problemi l'epicureismo è in grado di fornire una risposta invitando a riscoprire che "di poche cose ha davvero bisogno la natura del corpo." Epicuro aveva prescritto di evitare i desideri non naturali non necessari e di badare solo al soddisfacimento di quelli naturali e necessari: "Grida la carne: non aver fame non aver sete non aver freddo; che abbia queste cose e spera di averle in futuro, anche con Zeus può gareggiare in felicità".

Si comprende come l'epicureismo sia stato spesso considerato già in antico, una forma di edonismo sfrenato, non cogliendo lo spirito dei suoi precetti fondamentali, tutti volti alla limitazione dei bisogni e alla ricerca di piaceri naturali e semplici. Il "progetto sociale" di Epicuro e Lucrezio è coerente con queste premesse: il saggio abbandoni le inutili ricercatezze, si allontani dalle tensioni della vita politica, si dedichi a coltivare lo studio della natura con gli amici più fidati, somma ricchezza della vita umana.

5. L'interpretazione dell'opera

La confusione tra la figura storica dell'autore e l'immagine del "narratore" che prende la parola all'interno del poema continua a nuocere alla lettura critica del *De rerum natura*: le due figure non devono essere sovrapposte meccanicamente. Anche solo per questo motivo non possono essere accettate le tesi di quanti hanno affannosamente cercato nell'opera tracce di uno squilibrio mentale di Lucrezio, ora nella forma di crisi maniaco-depressive, ora come generica angoscia di vivere.

Una lettura preconcepita induce a constatare che la tensione dell'autore è sempre rivolta a conseguire il convincimento razionale del suo lettore, a trasmettergli i precetti di una dottrina di liberazione morale nella quale egli stesso profondamente crede. L'accesa confutazione della tesi stoica di una natura provvidenziale, ad esempio, spiega perché Lucrezio insiste a lungo sull'idea che la natura è del tutto incurante delle esigenze dell'uomo.

Quando, nel finale del IV libro, si scaglia contro le insensatezze della passione amorosa, è probabilmente mosso dalla volontà di ribadire che il saggio epicureo deve tenersi lontano da una passione irrazionale che non ha alcuna giustificazione nei dettami della natura. In questo caso avranno agito anche stimoli culturali diversi, quali la volontà di contrapporsi all'ideologia erotica dei neoterici.

Il problema del pessimismo di Lucrezio non manca di occupare tuttavia un ruolo centrale in una buona parte della critica, e si deve ammettere che non è facile giungere ad una valutazione equilibrata. Lucrezio ripete spesso che la *ratio* da lui esposta è foriera di serenità e libertà interiori, che traggono origine dalla comprensione dei meccanismi di vita e di morte. Offre al lettore la possibilità di guardare tutt'intorno con occhio indifeso e invita all'accettazione consapevole di ogni cosa in quanto esistente.

Ma questo razionalismo, a tratti, mostra i suoi limiti. Sull'angoscia dell'uomo di fronte all'idea che la sua vita deve avere un termine Lucrezio si irrigidisce: se la vita trascorsa è stata piacevole, nulla di diverso può essere esperito in futuro, conviene semmai allontanarsi come un convitato sazio; in caso contrario, meglio comunque concludere un'esperienza ricca solo di dolore. Proprio questa rigidità, il supporre che il non essere mai nati non sarebbe stato un male per l'uomo, l'insistere sull'idea che la prolungare la vita non sottrae neppure un giorno alla morte che ci attende, l'invito epicureo al *carpe diem* (V 957), contrastano con la precisa descrizione dell'uomo in preda all'angoscia irrazionale che Lucrezio stesso ci offre verso la fine del libro.

6. Lingua e stile di Lucrezio

Cicerone (vedi la *vita*) ammirava in Lucrezio non solo l'acutezza del pensatore, ma anche grandi capacità di elaborazione artistica. La critica moderna ha lungo esitato a sottoscrivere la seconda delle affermazioni, giudicando lo stile del poeta troppo rude e legato all'uso arcaico, a tratti prosaico e ripetitivo, ma da qualche tempo gli studiosi hanno modificato questa prospettiva, ricollocando Lucrezio e Virgilio nella loro giusta dimensione storica.

Anche lo stile, come l'organizzazione complessiva della materia, doveva piegarsi al fine di persuadere il lettore. Si spiegano in questa luce le frequenti ripetizioni. Anche l'invito all'attenzione

del lettore doveva essere reiterato spesso; e alcuni termini tecnici della fisica epicurea, nonché i nessi logici di grande uso (le formule di transizione tra argomenti diversi: *quod, paeterea, denique*) dovevano restare il più possibile fissi per consentire la lettore di familiarizzare con un linguaggio non certo facile. Alla lingua latina mancava la possibilità di esprimere certi concetti filosofici e Lucrezio si trovò costretto quindi a ricorrere a perifrasi nuove (quali *primordia* o *corpora prima* per designare gli atomi), a coniazioni, talvolta a calchi diretti dal greco.

La povertà della lingua non si estendeva però al di fuori del lessico strettamente tecnico: Lucrezio sfrutta una gran mole di vocaboli poetici della tradizione arcaica (soprattutto enniana): trae le più caratteristiche forme dell'espressione: un intensissimo uso di allitterazioni, di assonanze, di costrutti arcaici propri del gusto espressivo-patetico dei più antichi poeti di Roma.

In campo grammaticale i due fenomeni più vistosi sono il gran numero di infiniti passivi in *-ier* (più arcaico di *-i*), ed il prevalere della desinenza bisillabica *-ai* bel genitivo singolare della prima declinazione (anziché *-ae*), esclusa ormai ai tempi di Lucrezio dalla lingua d'uso.

L'esametro lucreziano si differenzia nettamente da quello arcaico di Ennio, rispetto al quale predilige l'incipit dattilico che sarà usuale nella poesia augustea. Un segno di scarsa capacità di sfruttamento della possibilità espressive dell'ordine delle parole è stato spesso visto nella tendenza a comporre il verso in due parti quasi sempre equivalenti, o a ricercare un ordine chiasmico (del tipo ab-ba), molto diffusi in Virgilio ed Ovidio.

Ma certamente il tratto distintivo dello stile lucreziano vi è individuato nella concretezza dell'espressione. Evidenza e vivacità descrittiva, visibilità e percettibilità degli oggetti intorno a cui si ragiona, "corporalità" dell'immaginario: effetti obbligati da una mancanza di un linguaggio astratto già pronto. Ma le immagini così evocate per spiegare pensieri ed idee, non restano solo mezzi atti ad illustrare l'argomentazione astratta: diventano il risvolto emozionale di un discorso intellettuale che sceglie di farsi soprattutto descrizione di grande efficacia.

Anche se i livelli di stile sono molto diversi, il registro che li unifica è uno solo e continuo: è il registro dell'*enthusiasmòs* poetico al servizio di una missione didattica vissuta con ardore eccezionale.

7. La fortuna di Lucrezio

E' sicuramente strana la completa assenza del poeta dalle opere filosofiche di Cicerone, dove pure la confutazione dell'epicureismo ha larga parte: forse volontà di ignorare il *De rerum natura* e sminuirne così il valore?

Gli autori cristiani leggono Lucrezio e ne criticano apertamente le posizioni. Nel 1418 Poggio Bracciolini scopre in Alsazia un manoscritto nel *De rerum natura* e lo invia a Firenze perché sia copiato: è l'inizio della rinnovata fortuna dell'opera in epoca moderna; prima edizione a stampa a Brescia 1473. Nel 500 compaiono le prime "confutazioni di Lucrezio", opere che riprendono da vicino la lingua e lo stile latino dell'autore per propugnare però tesi opposte.

La prima traduzione italiana dell'opera è di Alessandro Manzoni, pubblicata a Londra nel 1717 dopo il divieto ricevuto in patria. Non certa una lettura integrale di Lucrezio da parte di Giacomo Leopardi, ma citazioni dirette (i vv. 111-114 della *Ginestra*: "Nobil natura è quella/ che a solevar s'ardisce/ gli occhi mortali al comun fato", riprendono forse I, 65-66 *Graius homo mortali tollere contra/ est oculo ausus primusque obsistere contra*).

Nel 1850 l'edizione critica del *De rerum natura* di Karl Lachmann, banco di prova del moderno metodo filologico.

CICERONE

Vita

Marco Tullio Cicerone nasce ad Arpino nel 106 a. C. da agiata famiglia equestre; compie ottimi studi di retorica e filosofia a Roma. Nell'89 presta servizio militare nella guerra sociale, agli ordini di Pompeo Strabone, padre del Grande. Nel 81 debutta come avvocato. Nel 69 è edile; nel 66 pretore; nel 70 sostiene trionfalmente l'accusa dei siciliani contro l'ex governatore Verre, e si conquista la fama di oratore principe. Nel 63 è console, e reprime la congiura di Catilina. Dopo la formazione del I triumvirato, il suo astro inizia a declinare; nel 58 deve recarsi in esilio, con l'accusa di avere mandato a morte senza processo i complici di Catilina. Allo scoppio della guerra civile, nel 49, aderisce con lentezza alla causa di Pompeo; dopo la sua sconfitta, ottiene il perdono di Cesare. Nel 44, dopo l'uccisione di Cesare, torna alla vita politica; inizia la lotta contro Antonio (*Filippiche*). Dopo il voltafaccia di Ottaviano, che, abbandona la causa del senato, e stringe in triumvirato Antonio e Lepido, il nome

di Cicerone finisce nella liste di proscrizione. Viene ucciso dai sicari di Antonio nel dicembre del 43.

Opere	Orazioni: <i>De imperio Cn. Pompei o pro lege Manilia</i> (66); <i>Catilinarie</i> (63); <i>Pro Milone</i> (52); <i>Philippicae</i> (44-43)... Opere retoriche: <i>De oratore</i> (55); <i>Brutus</i> (46); <i>Orator</i> (46)... Opere politiche: <i>De re publica</i> (54-51); <i>De legibus</i> (52-?). Opere filosofiche: <i>Cato maior di senectute</i> (44); <i>Laelio de amicitia</i> (44); <i>De Officiis</i> ; Epistolario: <i>Ad Quintum fratrem</i> ; <i>Ad Atticum</i> ; <i>Ad Familiarem</i> ...
Fonti	Per la conoscenza della vita e delle opere, le fonti principali sono rappresentate dalle sue stesse opere, soprattutto l'epistolario, dal <i>Brutus</i> , da diverse orazioni. Importante anche la biografia di Cicerone scritta da Plutarco.

1. Tradizione e innovazione nella cultura romana

Cicerone è protagonista e testimone della crisi che porta al tramonto della repubblica; egli elabora un progetto nel vano tentativo di porvi rimedio. La sua rimane un'ottica di parte, legata al progetto di egemonia di un blocco sociale (sostanzialmente i ceti possidenti): un'ottica che, per rendersi accetta, deve saper sfruttare anche degli artifici che possono offrire le tecniche di comunicazione. Cicerone mette a frutto tali artifici nelle orazioni e li teorizza nei trattati retorici: ricollocata nel proprio tempo la sua *ars dicendi* si spoglia dei tratti di vana ampollosità di cui l'ha rivestita il ciceronianesimo scolastico, per rivelarsi una tecnica produttiva e sapiente, funzionale al dominio dell'uditorio e alla regia delle sue passioni.

Procedendo negli anni ha progressivamente sentito sempre più forte la necessità di riflettere, rifacendosi al pensiero ellenistico sui fondamenti della politica e della morale.

Il fine delle sue opere filosofiche è lo stesso che ispira alcune delle orazioni più significative: dare una solida base ideale, etica, politica ad una classe dominante il cui bisogno di ordine non si traduca in ottuse chiusure, il cui rispetto per il *mos maiorum* non impedisca l'assorbimento della cultura greca; una classe dominante che l'assolvimento dei doveri verso lo stato non renda insensibile ai piaceri di un *otium* nutrito di arti e letteratura, né, in generale, di quello stile di vita garbatamente raffinato che si riassume nel termine *humanitas*.

2. L'egemonia della parola: carriera politica e pratica oratoria

L'attività oratoria di Cicerone si intreccia indissolubilmente con le vicende politiche di Roma nell'ultimo cinquantennio della repubblica.

Rientrato a Roma dopo la morte di Silla, ricoprì la questura in Sicilia nel 75. Si conquistò fama di governatore onesto e scrupoloso, tanto che, nel 70, i siciliani gli proposero di sostenere l'accusa nel processo da essi intentato contro l'ex governatore Verre, il quale aveva sfruttato la provincia con incredibile rapacità. Dopo solo pochi giorni dal dibattimento, Verre schiacciato dalle accuse, fuggì dall'Italia e venne condannato in contumacia.

Cicerone successivamente pubblicò la cosiddetta *Actio secunda in Verrem*, che rappresenta fra l'altro un documento storico di grande importanza per conoscere i metodi di cui si serviva l'amministrazione romana nelle province. Gli aristocratici romani avevano bisogno di ingenti quantità di denaro per finanziare le forme di "liberalità" (cioè corruzione) necessarie a promuovere la loro carriera politica.

Lo stile delle *Verrine* è già pienamente maturo; Cicerone ha eliminato alcune esuberanze e ridondanze. Il periodo è per lo più armonioso, ma complesso; la sintassi è estremamente duttile, e non rifugge, quando è il caso ad un fraseggio conciso e martellante. La gamma dei registri è dominata con piena sicurezza, dalla narrazione semplice e piana al racconto ricco di colore, dall'ironia arguta al pathos tragico.

Entrato in senato dopo la questura, Cicerone nel 66, l'anno della pretura, parlò del favore progetto di legge del tribuno Manilio che prevedeva la concessione a Pompeo di poteri straordinari su tutto l'Oriente: un provvedimento reso necessario dall'urgenza di affrontare Mitridate, Re del Ponto.

Cicerone insisté soprattutto sull'importanza dei vectigalia (tributi) che affluivano dalle province orientali: di tale beneficio la popolazione di Roma sarebbe stata privata se Mitridate avesse continuato nella sua azione. Nella *De imperio Cn. Pompei*, poi ripudiata dallo stesso Cicerone, si è voluto vedere il suo punto massimo di avvicinamento alla politica dei *populares*. In realtà più che agli interessi del popolo, Cicerone difendeva tuttavia quelli dei pubblicani, i titolari delle compagnie di appalto delle imposte. I pubblicani costituivano un gruppo laeder all'interno dell'ordine equestre, dal

quale proveniva Cicerone. Ma è vero piuttosto che egli aveva bisogno del loro sostegno per cementare quella concordia dei ceti abbienti nella quale incominciava a scorgere la via d'uscita dalla crisi che minacciava la repubblica.

Ma le più celebri tra le orazioni consolari sono le quattro *Catilinarie*, con le quali Cicerone, durante il suo consolato nel 63, svelò le trame sovversive che il nobile decaduto Catilina aveva ordito una volta vistosi sconfitto nella competizione elettorale, lo costrinse a fuggire da Roma e giustificò la propria decisione di far giustiziare i suoi complici senza processo. Sul piano letterario, spicca la I *Catilinaria*, nella quale Cicerone attacca Catilina di fronte al senato; fece ricorso a un artificio retorico che in precedenza non aveva mai impiegato: l'introduzione di una "prosopopea" ("personificazione") della Patria, che è immaginata rivolgersi a Catilina con parole di aspro biasimo. Da allora in poi, sarebbe stato il teorizzatore di quella *concordia ordinum* che lo aveva portato al potere.

Negli anni successivi Cicerone non cessò di esaltare la funzione storica del proprio consolato e della lotta contro Catilina. Il I triumvirato segnò tuttavia un declino delle sue fortune politiche. Un tribuno Clodio, presentò nel 58 una legge in base alla quale doveva essere condannato all'esilio chi avesse fatto mettere a morte dei civis romani senza processo. La legge mirava a colpire l'operato di Cicerone. Non più sostenuto dalla nobiltà e da Pompeo, Cicerone dovette abbandonare Roma. Richiamato dall'esilio nel 57, trovò la città in preda all'anarchia: si fronteggiavano, in continui scontri di strada, le opposte bande di Clodio e di Milone (difensore della causa degli ottimati e amico di Cicerone).

In questo contesto elaborò una nuova versione della propria teoria sulla concordia dei ceti abbienti. In quanto la semplice intesa fra il ceto senatorio ed equestre, la *concordia ordinum*, si era rivelata fallimentare: Cicerone ne dilata ora il concetto in quello di *consensus omnium bonorum*, cioè la concordia attiva di tutte le persone agiate e possidenti, amanti dell'ordine politico e sociale, pronte all'adempimento dei propri doveri nei confronti della patria e della famiglia.

Dovere dei *boni* sarà non rifugiarsi egoisticamente nel perseguimento dei propri interessi provati, ma fornire sostegno attivo agli uomini politici che rappresentano la loro causa. L'esigenza largamente avvertita in Roma di un governo più autorevole, spinge tuttavia Cicerone a desiderare che il senato e i *boni*, per superare le loro discordie si affidino alla guida di personaggi eminenti, di grande autorevolezza: una teoria che verrà approfondita nel *De re publica*. In quest'ottica si spiega probabilmente l'avvicinamento ai triumviri che Cicerone compie in questi anni, nella speranza di condizionare l'operato, e di far sì che il loro potere non prevarichi su quello del senato ma si mantenga nei limiti delle istituzioni repubblicane.

Gli scontri fra le bande di Clodio e di Milone si protrassero a lungo: nel 52 Clodio rimane ucciso. Cicerone si assunse la difesa di Milone (*Pro Milone*). L'orazione è considerato uno dei suoi capolavori, per l'equilibrio delle parti e l'abilità delle argomentazioni, basate sulla tesi della legittima difesa e sulla esaltazione del "tirannicidio". Ma, nella forma in cui ci è conservata, si tratta di un radicale rielaborazione compiuta successivamente.

Dopo l'uccisione di Cesare, che salutò con giubilo, Cicerone tornò ad essere un uomo politico di primo piano. I pericoli per la repubblica non erano finiti: ma la manovra politica di Cesare tendeva a staccare Ottaviano da Antonio e a riportare il primo sotto le ali protettrici del senato; per indurre il senato a dichiarare guerra ad Antonio e a dichiararlo nemico pubblico Cicerone pronunciò contro di lui, dal 44, le orazioni Filippiche, forse in numero di 18. La manovra politica di Cicerone era destinata al fallimento. Con un brusco voltafaccia, Ottaviano si sottrasse alla tutela del senato, e strinse un accordo con Antonio e un altro capo cesariano, Lepido (II triumvirato). Antonio pretese e ottenne la testa di Cicerone.

Nonostante le molte oscillazioni, la carriera politica di Cicerone seguì un filo coerente. L'*homo novus* si accostò alla nobilitas nel contesto di un generale avvicinamento fra senato ed *equites*, ed anche in seguito, rimase fedele all'ideale della concordia e alla causa del senato; il tentativo di collaborazione con i triumviri fu una risposta al diffuso bisogno di un governo autorevole, e anche in questo caso Cicerone si preoccupò da salvaguardare il prestigio e le prerogative del senato.

3. L'egemonia della parola: le opere retoriche

Quasi tutte le opere retoriche sono state scritte dopo il ritorno dall'esilio; esse nascono dal bisogno di una risposta politica e culturale alla crisi.

Il *De oratore* venne composto nel 55; in forma di dialogo, è ambientato nel 91, e ci prendono parte alcuni tra i più insigni oratori dell'epoca, fra i quali Marco Antonio, nonno del triumviro, e Lucio Licinio Crasso (sostanzialmente il portavoce dello stesso Cicerone). Nel libro I Crasso sostiene, per l'oratore, la necessità di una vasta formazione culturale. Antonio gli contrappone l'ideale di un oratore più istintivo e autodidatta, la cui arte si fonda sulla fiducia nelle proprie doti naturali, sulla

pratica del foro e sull'esempio degli oratori precedenti. I libri II e III passano alla trattazione di questioni più analitiche.

La scelta del 91 ha un significato preciso: precede di poco lo scoppio della guerra sociale e di lunghi conflitti civili tra Mario e Silla. La crisi dello stato è un'ossessione incombente su tutti i partecipanti al dialogo.

Cicerone si è sforzato di ricreare l'atmosfera degli ultimi giorni di pace dell'antica repubblica. Il modello a cui si ispira è sostanzialmente quello del dialogo platonico: Cicerone ha saputo creare un'opera viva e interessante, che, per quanto basata su una perfetta conoscenza della letteratura specialistica greca, si nutre dell'esperienza romana e conserva uno stretto rapporto con la pratica forense. A sintetizzare le tesi principale dell'opera potrebbe valere un'espressione di Sulpicio, uno dei partecipanti al dialogo: "non l'eloquenza è nata dalla teoria retorica, ma la teoria retorica dalla eloquenza" (I. 146).

In quest'ottica, il talento, la tecnica della parola e del gesto e la conoscenza delle regole retoriche non possono ritenersi bastevoli per la formazione dell'oratore: si richiede, invece, una vasta formazione culturale. Crasso insiste perché *probitas* e *prudencia* siano saldamente radicate nell'animo di chi dovrà apprendere l'arte della parola. La formazione dell'oratore viene in tal modo a coincidere con quella dell'uomo politico della classe dirigente: un uomo di cultura non specialistica, ma di vasta cultura generale, capace di padroneggiare l'arte della parola e di persuadere i propri ascoltatori.

Nel 46 Cicerone riprese le tematiche del *De Oratore* in un trattato più esile, l'*Orator*; disegnando il ritratto dell'oratore ideale, l'autore sottolinea i tre fini ai quali l'arte deve indirizzarsi: *probare* (prospettare la tesi con argomenti validi), *delectare* (produrre con le parole una piacevole impressione estetica), *flectere* (muovere le emozioni attraverso il pathos). Ai tre fini corrisponde i tre registri stilistici che l'oratore dovrà sapere alternare: umile, medio e elevato o "patetico".

La rivendicazione della capacità di muovere gli affetti come compito sommo dell'oratore nasceva dalla polemica nei confronti della tendenza "atticista", i cui sostenitori rimproveravano a Cicerone di non aver preso le distanze sufficienti dell' "asianesimo": le accuse si riferivano alla ridondanze del suo stile oratorio, al frequente uso di "figure"... Sul contrasto Cicerone prese posizione nel dialogo *Brutus*, dedicata Marco Bruto, uno dei principali esponenti delle tendenze atticistiche. Nel *Brutus* Cicerone, assumendosi il ruolo di principale interlocutore, disegna una storia dell'eloquenza greca e romana, dimostrando doti di storico della cultura e fine critico letterario. Dato il carattere fondamentalmente autoapologetico del *Brutus*, si comprende come la storia dell'eloquenza culmini in una rievocazione delle tappe della carriera oratoria di Cicerone. L'ottica con cui guarda al passato dell'oratoria è quella di una rottura degli schemi tradizionali che contrapponevano i generi di stile cui asiani ed atticisti erano tenacemente attaccati: il successo dell'oratore di fronte all'uditorio è il criterio fondamentale in base al quale valutare la riuscita stilistica. Gli atticisti sono criticati per il carattere troppo freddo e intellettualistico della loro eloquenza: essi ignorano l'arte di trascinare gli ascoltatori. La grande oratoria "senza schemi" ha il suo modello in Demostene: in lui si riconosce il più perfetto modello dell'eloquenza attica.

4. Un progetto di stato

Il modello del dialogo platonico ritorna con maggiore evidenza nel *De re publica*. Non cercò di costruire a tavolino uno stato ideale, come Platone fece nella *Repubblica*: Cicerone si proiettò nel passato, per identificare la migliore forma di stato nella costituzione romana del tempo degli Scipioni.

Il dialogo si svolge nel 129, nella villa di Scipione Emiliano che con l'amico Lelio è una dei principale interlocutori. La ricostruzione è ipotetica per le condizioni frammentarie concio il dialogo ci è stato conservato: una parte cospicua venne ritrovata, agli inizi dell'800, dal futuro cardinale Angelo Mai. Nel I libro Scipione parte dalla dottrina aristotelica delle tre forme fondamentali di governo (monarchia, aristocrazia, democrazia) e della loro necessaria degenerazione nelle forme estrema, rispettivamente tirannide, oligarchia e olocrazia (governo della "feccia" del popolo). Riprendendo una tesi di Polibio, Scipione mostra come lo stato romano dei *maiores* si salvasse da quella necessaria degenerazione per il fatto di aver saputo contemperare le tre forme fondamentali: l'elemento monarchico si rispecchia nel consolato, l'elemento aristocratico nel senato, l'elemento democratico nell'istituzione dei comizi.

La teoria del regime "misto" risaliva, attraverso Polibio allo stesso Aristotele. Nella versione di Scipione, il contemperamento delle tre forme fondamentali non avviene tuttavia in proporzioni paritetiche. All'elemento democratico Scipione guarda con evidente antipatia, la considera una "valvola di sicurezza" per scaricare e sfogare le passioni irrazionali del popolo.

Non è facile precisare in che modo veniva delineata la figura del *princeps*, ma alcuni punti sono assodati: il singolare si riferisce al “tipo” dell’uomo politico eminente, non alla sua unicità; Cicerone sembra pensare a una *élite* di personaggi eminenti che si ponga alla guida del senato e dei *boni*. Ciò significa che Cicerone non prefigura esiti “augustei”, ma intende mantenere il ruolo del *princeps* all’interno dei limiti della forma statale repubblicana: pensa alla coagulazione del consenso politico intorno a leader prestigiosi. L’autorità del *princeps* non è alternativa a quello del senato, ma ne è il sostegno necessario per salvare la *res publica*.

Perché la sua autorità non ecceda, il *princeps* dovrà armare il proprio animo contro tutte le passioni egoistiche – il desiderio di potere e il desiderio di ricchezza - . Cicerone disegna così l’immagine di un dominatore-asceta, rappresentante in terra della volontà divina, rinsaldato nella dedizione al servizio dello stato dalla sua *despicientia* verso le passioni umane.

Ispirandosi a Platone, che alla *Repubblica* aveva fatto seguire le *Leggi*, Cicerone completò il dialogo sullo stato con *De legibus*, iniziato nel 52. Nel I libro Cicerone espone la tesi storica secondo la quale la legge non è sorta per convenzione, ma si basa sulla ragione innata in tutti gli uomini ed è perciò data da dio. Nel II l’esposizione delle leggi che dovrebbero essere in vigore nel migliore degli stati si basa – qui la differenza con Platone – non su una legislazione utopistica, ma sulla tradizione legislativa romana, che ha i suoi punti di riferimento nel diritto pontificio e sacrale.

5. Una morale per la società romana

E’ nel 45 che i lavori filosofici si infittiscono in maniera incredibile, e ciò in coincidenza con eventi dolorosissimi nella vita di Cicerone: la morte della figlia, ma anche la dittatura di Cesare che lo aveva privato di una qualunque ingerenza negli affari pubblici. Divenuto quasi indifferente alle vicende politiche, vive in solitudine, e si tuffa completamente nella composizione di opere filosofiche.

Lo sforzo di Cicerone si muove in generale, nel senso di ripensare tutto il corpus di metodi, teorie, cresciuto entro le scuole filosofiche ellenistiche per ricomporlo in un blocco di senso comune: egli intende così offrire un punto di riferimento alla classe dirigente romana, nella prospettiva di ristabilirne l’egemonia sulla società. Ma originale in Cicerone è nella scelta dei temi, nel taglio degli argomenti, perché nuovi sono i problemi che la società pone, e nuovi gli interrogativi che egli pone ad essa: ricucire le membra lacerate del pensiero ellenistico, per trarne fuori una struttura ideologica efficacemente operativa nei confronti della società romana.

Il suo metodo: esporre le diverse opinioni possibili e metterle a confronto per vedere se alcune siano più coerenti e probabili di altre. L’eclittismo filosofico di Cicerone obbedisce alle esigenze di metodo rigoroso, che si sforza di stabilire fra le diverse dottrine un dialogo dal quale sia bandito ogni spirito polemico. La stessa ideologia della *humanitas*, alla cui elaborazione Cicerone dette un contributo notevolissimo, invitava a un atteggiamento intellettuale di aperta tolleranza. Lo spuntarsi della vis polemica, la rinuncia a qualsiasi asprezza nel contraddittorio , la tendenza a presentare le proprie tesi solo come opinioni personali, l’uso insistito di formule di cortesia: sono tutti tratti rivelatori dei costumi di una cerchia sociale elitaria, preoccupata di elaborare un proprio codice di “buone maniere”.

Ma l’eclittismo ciceroniano mostra una chiusura radicale verso l’epicureismo. I motivi dell’avversione sono soprattutto due, fra loro connessi: la filosofia epicurea conduce al disinteresse per la politica, mentre dovere dei *boni* è l’attiva partecipazione alla vita pubblica; inoltre, l’epicureismo esclude la funzione provvidenziale della divinità e indebolisce così i legami della religione tradizionale, che per Cicerone rimane la base fondamentale dell’etica.

Il confronto tra i diversi sistemi filosofici trova uno particolarmente esteso nel *De finibus bonorum et malorum*. Cicerone riconosceva che lo stoicismo forniva la base morale più solida all’impegno dei cittadini verso la collettività; ma da uno stoico intransigente come Catone, o da un accademico della morale rigorosa come Bruto, si sentiva lontano per cultura e per gusti: il loro rigore etico gli appariva anacronistico. L’eclittismo ciceroniano significa anche apertura e simpatia verso filosofie moderatamente aperte al piacere; e il probabilismo accademico forniva la base teoretica al suo tentativo di conciliare tendenze diverse.

Un posto particolare occupano i due brevi dialoghi *Cato maior de senectute* e *Laelius de amicitia*, composti nel 44. Nel primo, nel personaggio di Catone, che sceglie come portavoce, Cicerone trasfigura l’amarezza per una vecchiaia la quale sembra soprattutto temere la perdita della possibilità di intervento politico. Nella sua vecchiaia si armonizzano in maniera perfetta il gusto per l’*otium* e la tenacia dell’impegno politico, due opposte esigenze che Cicerone ha invano cercato di conciliare nell’arco della vita.

Nel secondo, Lelio ha modo di intrattenere i propri interlocutori sulla natura e sul valore dell’amicizia stessa. *Amicitia*, per i romani, era soprattutto la creazione di legami personali a scopo politico. La novità consiste nello sforzo di allargare la base sociale delle amicizie al di là della cerchia ristretta

della *nobilitas*. La fiducia in un rinnovato sistema di valori, in cui l'amicizia occupi un ruolo centrale, deve servire a cementare la coesione dei *boni*; ma l'amicizia propagandata dal *Lelius* non è solo politica: si avverte, in tutta l'opera, un disperato bisogno di rapporti sinceri, quali Cicerone, preso nel vortice delle convenienze della prassi politica, poté provare solo con poche persone. Rimane aperto, tuttavia, uno iato fra una concezione elevata della morale e della virtù e l'imprescindibile realtà della prassi politica: l'*amicitia* rivela alcune ambiguità, nel mostrarsi insieme come ideale di vita allietata da affetti fraterni, e come proposta di forme più o meno velate di convivenza fra sostenitori dell'ordine sociale.

La virtù fondamentale era costituita, per Panezio, dalla socialità, in cui alla tradizionale virtù cardinale della giustizia si affiancava la beneficenza. La beneficenza teorizzata di Panezio corrispondeva perfettamente allo stile di vita degli aristocratici romani, che – attraverso gli *officia* e l'elargizione nei confronti dei concittadini – sapevano procurarsi un seguito politico capace di innalzarli alle più alte cariche dello stato; naturalmente ciò, già per Panezio, poneva seri problemi, e di maggiori al tempo di Cicerone: troppe volte si era visto come la *largitio*, o in generale la corruzione della masse mediante proposte demagogiche, potesse essere un mezzo pericolosissimo nelle mani di individui senza scrupoli, decisi a fare dello stato un loro possesso privato. Perciò Cicerone sottolinea chela beneficenza non deve essere posta al servizio delle ambizioni personali. Alla virtù cardinale della fortezza Panezio aveva sostituito la magnanimità (“grandezza d'animo”), una virtù signorile che scaturisce da un naturale istinto a primeggiare sugli altri, e risplende nella capacità di imporre il proprio dominio di cui da tempo il popolo romano ha dato prova di fronte al mondo. A fondamento della *magnitudo animi* il *De officiis* pone un disprezzo quasi ascetico per tutti i beni terreni, come gli onori, la ricchezza, il potere; il conquistare vantaggi agli amici o allo stato ha come presupposto, in chi li conquista, un energico controllo del desiderio personale. In ciò è evidente la volontà di sottoporre a forti vincoli una virtù che, può divenire la passione specifica della tirannide: mentre Cicerone scriveva, l'esempio di Cesare era ancora sotto gli occhi.

Compito della ragione è di controllare gli istinti, di trasformarli in virtù, svuotandoli di quanto essi c'è di egoistico e prevaricatorio; una volta trasformato in virtù, l'istinto può mettersi al servizio dello stato e della collettività; se la trasformazione non avviene, è aperta la strada all'anarchia e alla tirannide.

Nel sistema etico del *De officiis*, il regolatore generale degli istinti e delle virtù è costituito dall'ultima virtù, la temperanza: all'esterno, agli occhi degli altri, essa si manifesta come in un'apparenza di appropriata armonia dei pensieri, dei gesti, delle parole, che assume il nome di *decorum*. Ciò significa un ideale di *aequabilitas*, quasi uniformità, possibile solo per chi abbia saputo sottomettere i propri istinti al saldo controllo della ragione.

Una delle novità interessanti nel modello etico proposto nel *De officiis* è il fatto che il concetto di *decorum* permette di fondare anche la possibilità di una pluralità di scelte di vita. L'appropriatezza delle azioni e dei comportamenti che si pretende dell'individuo, ha infatti le sue radici nelle qualità personali, nelle disposizioni intellettuali di ognuno. Come gli attori del teatro, ognuno dovrà recitare nella vita la parte che meglio si addice al proprio talento: di qui la legittimazione di scelte di vita anche diverse da quelle tradizionali del perseguimento delle cariche pubbliche, purché chi le intraprenda non dimentichi i suoi doveri verso la collettività. Si fa trasparente l'improponibilità ormai consolidata del modello aristocratico arcaico, che vedeva nella politica e nel servizio verso lo stato l'unica vera attività veramente degna di un Romano.

6. Cicerone prosatore: lingua e stile

Come quella di Lucrezio, l'opzione di Cicerone era fondamentalmente “puristica”: evitare il grecismo. Di qui una costante e accanita sperimentazione lessicale nella traduzione dei termini greci. Risultato fu l'introduzione di molte nuove parole; Cicerone gettò in tal modo le basi di quel lessico astratto destinato a divenire patrimonio della tradizione culturale europea: per esempio *qualitas*, *essentia* e così via.

Il contributo più notevole all'evoluzione della prosa europea fu nella creazione di un tipo di periodo complesso e armonioso, fondato sul perfetto equilibrio e rispondenza delle parti, il cui modello egli trovò in Demostene. La creazione di un simile periodo comportava l'eliminazione delle incoerenze nella costruzione, degli anacoluti, delle “costruzioni a senso” e delle altre forme di incongruenze che la prosa arcaica latina aveva ereditato dal linguaggio colloquiale. Veniva poi l'organizzazione delle frasi in ampie unità che manifestassero un'accurata ed esplicita subordinazione delle varie parti rispetto al concetto principale: sostituzione della paratassi (coordinazione) con quella ipotassi (subordinazione).

L'aspetto che più colpisce il lettore è sicuramente la varietà dei toni e dei registri stilistici che entrano in gioco con grande mobilità di effetti. Ad ogni livello di stile (vedi par. 3), ad ogni diverso registro espressivo corrisponde una collocazione delle parole adeguata. Va detto che la disposizione

verbale è sempre accuratamente tale da realizzare il *numerus*. Nella pratica, il *numerus* agisce da sistema di regole metriche adatte alla prosa, in modo che i pensieri gravi trovino un andamento solenne e sostenuto e invece il discorso piano un'intonazione familiare. La sede specializzata per questi effetti metrico-ritmici è la *clausola*, parte finale del periodo in cui l'orecchio dell'ascoltatore deve sentirsi impressionato dagli effetti suggeriti dalla successione di piedi.

7. Le opere poetiche

L'opera poetica più fortunata di Cicerone furono gli *Aratea*, una traduzione in esametri dei *Fenomeni* di Arato. I poemi epici: il *Marius*, che cantava le gesta dell'altro grande arpinate (opera giovanile). Per quel che appare dai resti della sua produzione giovanile in versi, le prime prove poetiche di Cicerone la farebbero definire un precursore dei neoterici, incline ad un certo sperimentalismo: poeta di tipo ellenisitico, ma non molto lontano da quella che era stata la poetica di Lucilio. Ben presto i suoi gusti dovettero farsi più tradizionalisti (vincolandosi al modello arcaico di Ennio) fino all'ostilità verso i "poeti moderni". La sua influenza di versificatore fu significativa almeno per gli aspetti tecnico-artistici: egli contribuì non poco a regolarizzare l'esametro latino (posizione delle cesure nel verso e specializzarsi di certe forme metrico-verbali in clausola); echi si avvertono in Lucrezio, in Virgilio georgico, finanche in Orazio e Ovidio. Il maestro dell'ampio e articolato periodo prosastico favorì in poesia lo sviluppo dell'*enjambement* e della tecnica dell' "incastrò verbale".

Grazie all'*enjambement* il compimento logico-sintattico del pensiero è rinviato al verso successivo, coll'anticipare o ritardare ad arte alcune parole e col risultato di allargare il "respiro" della frase: superata la statica coincidenza tra unità metrica (i 6 piedi dell'esametro) e unità di senso, la sequenza dei pensieri sa efficacemente debordare dalla chiusa misura del verso invadendo, per così dire, lo spazio del verso successivo. Un altro affetto di intensificazione artistica è realizzato dallo "incastrò verbale", in cui due parole strettamente legate tra loro sono separate per l'interposizione di altre parole; in versi come "aestiferos validis ermpit flatibus ignes" o "extremis medio contingens corpore terras", in cui la disposizione dell'aggettivo ed inizio verso ed sostantivo realizza una sensibile divaricazione espressiva e chiude "in cornice" l'intero verso.

8. L'epistolario

Si è conservata una cospicua quantità delle lettere che egli scrisse ad amici e conoscenti. L'epistolario ciceroniano si compone, nella forma in cui è arrivato, di 16 libri *Ad familiare*, 16 libri *Ad Atticum* (il miglior amico), 3 libri *Ad Quintum fratrem* e 2 libri *Ad Marcum Brutum*, per un totale di 900 lettere.

La varietà dei contenuti, delle occasioni e dei destinatari si rispecchia in quella dei toni: Cicerone è a volte scherzoso, a volte preoccupato fino all'angoscia per le vicende politiche e personali, a volte sostenuto e impegnato.

Si tratta di lettere "vere": quando le scrisse non pensava a una loro pubblicazione; perciò ci mostrano un Cicerone "non ufficiale", che nelle confidenze private rivela apertamente i retroscena della sua azione politica, i dubbi, le incertezze, gli alti e bassi di umore. Il carattere di "epistolario reale" ha i suoi riflessi anche sullo stile, che è molto diverso da quello delle opere destinate alla pubblicazione: Cicerone non rifugge da un periodo spesso ellittico, gergale, denso di allusioni, abbondante di grecismi e di colloquialismi; la sintassi denuncia molte paratassi e parentesi, il lessico è costellato di parole pittoresche e ibridi greco-latini. E' una lingua che rispecchia piuttosto fedelmente il *sermo cotidianus* delle classi elevate di Roma.

Non va dimenticato l'eccezionale valore storico dell'epistolario, che a volte permette di seguire giorno per giorno l'evolversi degli avvenimenti politici. Grazie all'epistolario di Cicerone, l'epoca in cui egli visse è quella di tutta la storia antica che ci è nota nella maniera dettagliata. Cornelio Nipote poté parlare di quell'epistolario come di una *historia contexta eorum temporum*.

9. La fortuna

Già i contemporanei si divisero fra estimatori e detrattori di Cicerone: fra i secondi vanno ricordati Asinio Pollione e, soprattutto per i gusti stilistici, Sallustio.

Per il Medioevo cristiano Cicerone è uno dei massimi mediatori delle idee e dei valori della civiltà antica, maestro di filosofia e di arte retorica. Dante ne ricorda soprattutto le opere filosofiche. Col primo umanesimo, l'interesse – spesso critico – per la figura umana e storica va ad aggiungersi all'ammirazione per lo scrittore. In personaggi come Petrarca (che scoprirà parte dell'epistolario), la riflessione sull'esperienza ciceroniana alimenta anche la tensione sempre viva fra vita attiva e vita contemplativa, impegno politico e ritiro negli studi filosofici. L'Umanesimo e il Rinascimento conoscono una lunga polemica di stile fra ciceroniani e anti-ciceroniani (fra quest'ultimi si

annoverano intellettuali come Poliziano ed Erasmo. Il ciceroniano fanatico morì abbastanza presto, dopo aver trovato un autorevole campione in Pietro Bembo; la successiva cultura europea ereditò l'idea del primato dell'eloquenza e della retorica, il culto e l'imitazione dei classici: anche di qui le difficoltà della formazione di una vera prosa storica e scientifica.

Nell'epoca moderna egli ha contribuito soprattutto ad alimentare il moderatismo politico: l'odio per la tirannia unito al disprezzo per il volgo, il culto della libertà unito al rifiuto dell'eguaglianza e al disprezzo per la democrazia.

VARRONE

Vita	Marco Terenzio Varrone nacque nel 116 a.C., a Rieti. fu questore nell'85, e successivamente tribuno della plebe e pretore. Fu al seguito di Pompeo, legato in Spagna. Nel 46 Cesare gli affidò l'incarico di allestire una grande biblioteca; nel 43 venne proscritto, ma fu salvato. morì nel 27 a. C.
Opere	Opere conservate: <i>De lingua latina</i> ; <i>De re rustica</i> . Opere di cui possediamo frammenti: In versi o prosimetriche: <i>Saturae Menippeae</i> , conserviamo circa 90 titoli. In prosa: <i>Antiquitates</i> , divisi in 35 libri <i>Rerum Humanorum</i> , in 16 libri <i>Rerum Divinarum</i> ; <i>Annales</i> ...
Fonti	Oltre alla <i>Cronaca</i> di Girolamo, sono lo stesso Varrone i suoi contemporanei: Cicerone, Cesare... Inoltre Appiano e l'erudito Aulo Gellio.

La composizione delle opere antiquarie di Varrone cade più o meno negli stessi anni in cui Cicerone si dedicava alla stesura delle sue opere filosofiche: pare convincente l'ipotesi che anche Varrone si proponesse il compito di fornire una risposta intellettuale e culturale alla crisi che Roma andava attraversando: l'amore per il passato era profondamente venato di nostalgia: vede come decadenza la storia romana almeno dell'ultimo secolo e guarda all'espansione dei consumi come a un fattore di corruzione.

Si è supposto che Varrone si pone sulla linea tracciata dal filosofo greco Posidonio di Apamea, il quale avrebbe individuato le ragioni della superiorità dei Romani nella loro capacità di assimilare il meglio delle civiltà straniere con le quali erano venuti a contatto.

Nell'*Antiquitates* trovava illustrazione e ordine quasi tutto il patrimonio della civiltà latina: il proposito era una rassegna sistematica della vita romana nelle sue connessioni col passato. L'eredità varroniana fu preziosissima per la cultura augustea e per tutta la successiva ricerca antiquaria ed erudita.

Le *Antiquitates* (lo schema dell'opera ci è arrivato da Agostino nel *De civitate Dei*) si articolavano nelle *Res humanae*, nelle *Res divinae*. le 4 sezioni delle *Res humanae* trattavano successivamente degli uomini, dei luoghi, dei tempi, delle cose. La stessa suddivisione era mantenuta nelle prime 4 sezioni della seconda parte dell'opera; la quinta e ultima aveva per oggetto gli stessi dei.

Le *Res humanae* incontrarono eccezionale successo. Cicerone ne tessè gli elogi, e lo stesso Virgilio le utilizzò per costituire la leggenda dell'Eneide.

Nel *Res divinae* Varrone distingueva tre modi di concepire la divinità: una teologia "favolosa", comprendente i racconti della mitologia e le loro rielaborazioni a opera dei poeti; una teologia "naturale", cioè l'insieme delle teorie dei filosofi sulla divinità: esse devono restare possesso esclusivo degli intellettuali della classe dirigente; e non essere diffusa fra il popolo, perché potrebbe minare il concetto di "santità" delle istituzioni statali; infine la teologia "civile", che concepisce la divinità nel rispetto di un'esigenza politica, ed è pertanto utile allo stato. Varrone riprendeva dalla teologia storica questa ripartizione, ma la piegava a interessi attuali: la necessità politica di conservare il patrimonio culturale della religione romana, anche senza accettarne il credo. per Varrone la religione, con i suoi culti e i suoi rituali, è una creazione degli uomini.

La storia, come è concepita nelle *Antiquitates* è soprattutto storia di costumi, di istituzioni, anche di mentalità; è la storia collettiva del popolo romano sentito come organismo unitario in evoluzione. Solo nel quadro di questa vicenda collettiva i *magni viri* trovano il loro posto e hanno diritto alla memoria dei posteri. Che lo stato romano fosse creazione del popolo intero era del resto l'idea di Cicerone nel *De re publica*, che a sua volta risaliva a Catone.

La composizione delle *Saturae Menippeae* dovè iniziare presto (80 a. C.) e si protrasse a lungo. Il tema della tristezza dei tempi e della decadenza dei costumi romani doveva essere effettivamente diffuso nelle *Menippeae*; la satira acre dei vizi dei contemporanei era l'altro risvolto dello sguardo rivolto al passato. Così Varrone veniva a trovarsi inaspettatamente vicino ad alcune tematiche della predicazione popolare dei filosofi ellenistici: trovò perciò un modello in Menippo di Gàdara: in lui

trova la mescolanza di realismo crudo e libera immaginazione fantastica, ed anche il tono amaro e tagliente della predicazione popolare. Altri modelli nelle *Saturae* di Ennio e Lucilio; fortissimo l'influsso di Plauto (l'autore più citato nelle *Menippeae*). nella letteratura latina, dettero inizio al genere letterario al quale si ricollegheranno il *Satyricon* di Petronio e la *Apokolokyntosis* di Seneca.

Quintilliano nell'ottica di una satira *tota nostra* ignorava ogni precedente greco, ma le nostre testimonianze non mancano di denunciare il rapporto di imitazione ed emulazione che lega Varrone a Menippo.

Il più importante fattore di identità sembra affidato alla tecnica del prosimetro, quell'irregolare successione di prosa e verso all'interno della narrazione che è del tutto abnorme alla pratica consueta. Ciò che soprattutto distingue la menippea da altre forme prosimetriche è la sostanziale integrazione del verso nel contesto narrativo della fabula: l'episodio metrico, insomma non si limita di solito a commentare "liricamente" lo svolgersi degli eventi raccontati. Se la satira di Seneca dà tutta l'impressione di un fondo colloquiale più costante, appare veramente vario e irriducibile l'impasto linguistico di Varrone.

Il virtuosismo varroniano si traduce in un'inesauribile creatività verbale di stampo plautino. Ma l'autentico segnale di genere è il ricorso ad una folla di stilemi greci, che connotano convenzionalmente la forma di un apparente parlato estemporaneo. Nella ricerca comica della menippea sta inscritto anche un continuo effetto metaletterario: il testo satirico, con consapevolezza e con distaccata malizia, guarda ironico ai modelli della poesia "grande" e alle regole secondo cui sono costruiti.

Della sterminata produzione di Varrone poco ci è rimasto. Incontrò durante tutta l'antichità una fortuna incredibilmente vasta e continua, tale da essere paragonata a quella di Cicerone e Virgilio.

Quanto agli eruditi successivi, il loro debito verso Varrone è eccezionalmente vasto.

Il trionfo del Cristianesimo dette nuovo lustro alla fama di Varrone: fu lui il bersaglio polemico di Girolamo ed Agostino, lui il teorizzatore più perfetto della religione pagana, doveva essere conosciuto a fondo per essere meglio combattuto.

Petrarca lo definirà "il terzo grande lume romano", dopo Cicerone e Virgilio; al sommo oratore e al sommo poeta è accostato il sommo erudito.

CORNELIO NEPOTE

Vita	Cornelio Nepote nacque nella Gallia Cisalpina, probabilmente intorno al 100 a. C. Si stabilì a Roma dove si diede a una vita di studi. Prima di 32 Nepote pubblicò la prima edizione della sua opera principale, il <i>De viris illustribus</i> . Morì forse dopo il 27.
Opere	Si è conservata una parte dell'opera più vasta di Nepote il <i>De viris illustribus</i> , una raccolta di biografie che doveva abbracciare almeno 16 libri; ci rimangono il libro sui comandanti militari stranieri; e le biografie di Catone e Attico, tratte dal libro sugli storici latini.
Fonti	La data di nascita si ricava da alcune notizie indirette, dalla <i>Cronaca</i> di Girolamo. Per la data di morte ci si affida a Plinio il Vecchio, il quale afferma che Nepote morì "sotto i principato di Augusto".

Quanto ci rimane del *De viris illustribus* è solo una piccola parte di quella che doveva essere l'impresa più vasta e ambiziosa di Nepote: una grande raccolta di biografie costruita con l'intento di fare di questo genere letterario il veicolo di confronto sistematico fra la civiltà greca e romana. Cornelio Nepote raggruppava i suoi personaggi secondo categorie "professionali" (re, condottieri, filosofi, storici, oratori...); il raffronto sistematico fra romani e stranieri sembra costituire il non trascurabile apporto originale di Nepote.

Il progetto di Nepote è sintomatico di un'epoca di cui i Romani incominciano ad interrogarsi sui "caratteri originali" della loro civiltà, e contemporaneamente ad aprirsi all'apprezzamento dei valori di tradizioni diverse. Addirittura di una forma di "relativismo culturale" si può parlare a proposito della *praefatio* ai libri sui generali stranieri. I concetti di "moralmente onorevole" e "moralmente turpe", egli precisa, non sono gli stessi presso i greci e presso i romani: la distinzione dipende dai *maiorum instituta* (le tradizioni nazionali) di ciascun popolo. Comunque le diversità dei singoli popoli serve a dare ragione di costumanze divergenti, non a propagandare un'incondizionata adesione agli usi stranieri.

Cornelio Nepote resta, nel complesso, uno scrittore mediocre: la qualità dell'esecuzione non può dirsi alla pari alla novità del progetto. Il suo merito maggiore è certo quello di avere influenzato la *Vite Parallele* di Plutarco.

La più originale, e probabilmente riuscita fra le biografie di Nepote, è senza dubbio quella che egli dedicò al suo amico e protettore Attico. Narrando la vicenda umana di Attico, Nepote ha voluto indicare ai propri lettori l'esempio di una felice quanto difficile conciliazione fra virtù arcaiche e valori modernizzanti, fra esigenze di fedeltà alla tradizione romana e ricerca della tranquillità personale. Creando il "personaggio" di Attico, Nepote addita un nuovo modello etico il quale si sforza di conferire dignità a scelte di vita non più imperniate sulla partecipazione all'attività politica.

CESARE

Vita	Gaio Giulio Cesare nacque a Roma nel Luglio del 100 a. C. da una famiglia patrizia di antichissima nobiltà. Fu questore nel 68, edile nel 65, pretore nel 62, pretore nella Spagna Ulteriore nel 61. Nel 60 stipulò con Pompeo e Crasso l'accordo segreto cosiddetto "I triumviro", in vista della spartizione del potere. Nel 59 rivestì il consolato. Dall'anno successivo intraprese l'opera di sottomissione dell'intero mondo celtico; la conquista delle Gallie si protrasse per 7 anni e con essa Cesare si procurò la essenza di un vastissimo potere personale. Cesare invase l'Italia alla testa delle sue legioni (gennaio 49), dando inizio alla guerra civile. Nel 48 sconfisse a Farsalo l'esercito senatorio di Pompeo. Divenuto padrone assoluto di Roma, aveva ricoperto, talora contemporaneamente, la dittatura e il consolato. Il 15 marzo del 44 veniva assassinato da un gruppo di aristocratici di salda fede repubblicana.
Opere	Opere conservate: <i>Commentarii de bello Gallico</i> , in 7 libri; <i>Commentarii de bello civili</i> , in 3 libri; <i>De analogia</i> , frammenti. Opere spurie: oltre al libro ottavo del <i>De bello Gallico</i> ; le ultime 3 opere del cosiddetto <i>Corpus Caesarianum</i> , e cioè <i>Bellum Alexandrinum</i> ; <i>Bellum Africanum</i> , <i>Bellum Hispaniense</i> .
Fonti	Le opere autentiche e spurie dello stesso Cesare; la <i>Vita di Cesare</i> di Svetonio e quella di Plutarco; orazioni e lettere di Cicerone; Appiano <i>Bellum Civile</i> ; Cassio Dione.

1. Il *commentarius* come genere storiografico

Il termine *commentarius*, un calco greco, indicava un tipo di narrazione a mezzo fra la raccolta dei materiali grezzi (appunti personali, rapporti al senato, e così via) e la loro rielaborazione nella forma artistica – cioè arricchita degli ornamenti stilistici e retorici - tipica della vera e propria storiografia. Uomini politici importanti, come Scauro o Silla; ed anche Cicerone composero *commentarii*. Cesare intendeva senza dubbio inserirsi in questa tradizione: opere composte per offrire ad altri storici il materiale sul quale impiantare la propria narrazione. In realtà sotto la veste dimessa, il *commentarius*, come Cesare lo concepiva e lo praticava, andava probabilmente avvicinandosi alla *historia*. Cesare usa una ammirabile sobrietà nel conferire al proprio racconto efficacia drammatica, evitando effetti grossolani e plateali e soprattutto i pesanti fronzoli retorici: in questa direzione va anche l'uso della terza persona che distacca il protagonista dall'emozionalità dell'ego e lo pone come personaggio autonomo nel teatro della storia.

4. La veridicità di Cesare e il problema della "deformazione storica"

Lo stile scarno dei *Commentarii* cesariani, il rifiuto degli abbellimenti retorici tipici della *historia*, la forte riduzione del linguaggio valutativo, contribuiscono al tono apparentemente oggettivo della narrazione cesariana. Ma la critica moderna ha creduto di scoprire interpretazioni tendenziose e deformazioni degli avvenimenti a fini di propaganda politica; indubbia è la connessione dei *Commentarii* con la lotta politica.

La presenza di procedimenti di deformazione è innegabile: non si tratta mai di falsificazioni vistose; ma di omissioni più o meno rilevanti, di un certo modo di presentare i rapporti tra i fatti. Cesare insinua, ricorre ad anticipazioni o posticipazioni, dispone le argomentazioni in modo da giustificare i propri insuccessi.

Coerentemente con queste tendenze della narrazione, nel *De bello Gallico* Cesare mette in rilievo le esigenze difensive che lo hanno spinto a intraprendere una guerra; era del resto consuetudine consolidata dell'imperialismo romano presentare le guerre di conquista come necessarie a proteggere lo stato romano e i suoi alleati da pericoli provenienti da oltre il confine. Nel *De bello civili* Cesare sottolinea come la sua azione si sia sempre mossa nel solco delle leggi, si presenta come un politico moderato.

In ambedue le opere, egli mette in luce le proprie capacità di azione militare e politica, ma non alimenta l'alone carismatico intorno alla propria figura. La fortuna non viene presentata come una divinità protettrice, piuttosto serve a spiegare cambiamenti repentini di situazioni. Cesare cerca

infatti di spiegare gli avvenimenti secondo cause umane e naturali. di coglierne la logica interna; e non fa praticamente mai ricorso all'intervento divino.

6. Teorie linguistiche di Cesare

La perdita delle orazioni di Cesare è uno dei più gravi danni subiti dalla letteratura latina, così dai giudizi di quelli che poterono leggerle, come Quintiliano, Tacito, ecc. Probabilmente lo stile oratorio di Cesare avrà evitato i "gonfiatori" (*livores*) e in colori troppo sgargianti, ma l'uso accorto degli *ornamenta* lo avrà salvato degli estremismi di uno stile scarno caro agli atticisti più spinti.

Lo stesso Cicerone comunque è pronto a riconoscere che Cesare agì da purificatore della lingua latina. Espose le proprie teorie linguistiche nei 3 libri *De analogia*; i pochi frammenti rimasti mostrano come Cesare ponesse a base dell'eloquenza l'accorta scelta delle parole, per la quale il criterio fondamentale è la "analogia", la selezione razionale e sistematica, contrapposta all'"anomalia", l'accettazione di ciò che diviene man mano consueto nel *sermo cotidianus*. La selezione deve limitarsi ai *verba usitata*, le parole già nell'uso; Cesare consigliava di fuggire le parole strane e inusitate. L'analogismo di Cesare è cura della semplicità, dell'ordine, soprattutto della chiarezza alla quale talora egli arriva a sacrificare la grazia.

7. Fortuna di Cesare scrittore

Cicerone (*Brutus* 262): "Ha scritto dei commentari veramente degni di elogio...". Lo scrittore più asciutto della latinità, lo stilista cui l'economia espressiva e l'essenzialità della scrittura parevano gli unici mezzi di parlare oggettivamente. Già Quintiliano lodava il Cesare oratore, non lo scrittore di storia.

Cartesio, Manzoni daranno un giudizio di elogio.

SALLUSTIO

Vita	Gaio Sallustio Crispo nacque in Sabina, nell'86 a. C. da una famiglia facoltosa. Una volta sconfitti i pompeiani in Africa, Cesare lo nominò governatore della provincia di Africa Nova, ma Sallustio diede prova malgoverno e rapacità; per evitarli il processo Cesare lo consigliò di ritirarsi dalla vita politica. Fu da questo momento in poi che si dedicò alla storiografia. Morì nel 35 o nel 34, facendo sì che restasse incompiuta la sua opera maggiore, le <i>Historiae</i> .
Opere	Due monografie storiche: <i>Bellum Catilinae</i> e <i>Bellum Iugurthinum</i> , composte e pubblicate nel 44-43. un'opera di più vasto respiro, le <i>Historiae</i> , iniziate nel 39 e rimasta incompiuta al libro V: l'opera comprendeva il periodo fra il 78 e il 67 (dalla morte di Silla alla guerra di Pompeo contro i pirati), ne restano numerosi frammenti anche di vaste dimensioni.
Fonti	La nascita si basa sulla <i>Cronaca</i> di Girolamo. Cenni sparsi sulla vita politica in Cassio Dione. Per il ritiro dalla vita politica lo stesso Sallustio in <i>Bellum Catilinae</i> .

1. La monografia come genere letterario

Ad ambedue le monografie Sallustio antepone proemi di una certa estensione che rispondono all'esigenza profonda di dare conto della propria attività intellettuale di fronte ad un pubblico come quello romano, fedele alla tradizione per cui fare storia è compito più importante che scriverne. Per Sallustio la storiografia resta infatti strettamente legata alla prassi politica e la sua maggiore funzione è individuata nel contributo alla formazione dell'uomo politico.

Sallustio – e in ciò è evidente il contrasto fra la pagina scritta e quanto sappiamo della sua vita – denuncia l'avidità di ricchezza e di potere come i mali che avvelenano la vita politica romana. La cosa più importante è chela stessa storiografia sallustiana tende a configurarsi come indagine sulla crisi. Così il *Bellum Catilinae* illumina il punto più acuto della crisi, il delinearsi di un pericolo sovversivo di tipo finora ignoto allo stato romano; il *Bellum Iugurthinum* affronta direttamente, attraverso una vicenda paradigmatica, il nodo costituito dall'incapacità della *nobilitas* corrotta a difendere lo stato. La scelta della monografia portò Sallustio ad elaborare un nuovo stile storiografico.

2. La congiura di Catilina e il timore dei ceti subalterni

Dopo il proemio, Sallustio fa un ritratto di Catilina: la personalità di questo aristocratico corrotto è messa a fuoco sullo sfondo generale della decadenza dei costumi romani. Insieme a Manlio, suo complice, raduna Fiesole un esercito. Catilina sconfitto alle elezioni consolari, attende alla vita di

Cicerone, il quale ottiene dal senato pieni poteri per soffocare la ribellione. Il senato dichiara Catilina e Manlio nemici pubblici. Sallustio introduce un *excursus* sui motivi della degenerazione della vita politica e sulle condizioni che hanno favorito l'attività di Catilina. Oltre Sallustio introduce un parallelo tra Catone e Cesare, due personaggi dalle virtù opposte e complementari, i soli due grandi uomini del tempo. Si conclude con la resa dei conti presso Pistoia dove Catilina trova la morte.

Alla malattia di cui soffriva la società romana Sallustio, interrompendo la narrazione, dedica un ampio *excursus*. Si tratta della cosiddetta "archeologia", che traccia una rapida storia dell'ascesa e della decadenza di Roma. Il punto di svolta è individuato nella distruzione di Cartagine, a partire dalla quale – con la cessazione del *metus hostilis* – Sallustio fa cominciare il deterioramento della moralità romana.

Un secondo *excursus* denuncia la degenerazione della vita politica nel periodo che va dalla dominazione di Silla alla guerra civile fra Cesare e Pompeo: la condanna coinvolge in pari modo le due parti in lotta, i *populares* e i fautori del senato. La condanna del "regime dei partiti" è coerente con le aspettative che Sallustio ripone in Cesare; da parte di quest'ultimo, lo storico auspicava forse l'attuazione di una politica per certi aspetti non diversa da quella che Cicerone si riprometteva nel suo *princeps*: un regime autoritario che sapesse porre fine alla crisi dello stato ristabilendo l'ordine della *res publica*, rinsaldando la concordia fra i ceti possidenti, restituendo prestigio e dignità a un senato ampliato con uomini provenienti dalla elite di tutta Italia.

Questa impostazione generale spiega la parziale deformazione che Sallustio ha compiuto del personaggio di Cesare, "purificandolo" da ogni legame con i catilinari ed evitando la sua condanna esplicita della sua politica come capo dei *populares*.

Sallustio delinea i ritratti di Cesare e Catone. Il ritratto del primo si sofferma da un lato sulla sua liberalità, *munificentia*, misericordia, e dall'altro sull'infaticabile energia che sorregge la sua brama di gloria. Le virtù tipiche di Catone sono invece quelle, radicate nella tradizione, di *integritas*, *severitas*, *innocentia*, ecc. Differenziando i *mores* dei due personaggi, Sallustio voleva affermare che entrambi erano positivi per lo stato romano, per la complementarietà delle loro virtù.

Con tale scelta Sallustio non perseguiva certo l'intento di denigrare Cicerone; ma è un fatto che dalla narrazione del *Bellum Catilinae*, la figura del console appare alquanto ridimensionata.

Attinge invece una sua grandezza, sia pur malefica, il personaggio di Catilina, del quale Sallustio delinea un ritratto a tinte forti e contrastanti, ma dominato dall'esigenza moralistica: mentre tratteggia il suo personaggio, lo giudica.

3. Il *Bellum Iugurthinum*: Sallustio e l'opposizione antinobiliare

All'inizio, Sallustio spiega che la guerra contro Giugurta (111-105), fu la prima occasione in cui "osò andare contro l'insolenza della nobiltà". Il *Bellum Iugurthinum* è largamente indirizzato a mettere in luce le responsabilità della classe dirigente aristocratica nella crisi dello stato.

Giugurta, dopo essersi impadronito col crimine di regno di Numidia, aveva corrotto col denaro gli esponenti dell'aristocrazia romana inviati a combatterlo in Africa. Mario eletto console nel 107, riceve l'incarico di portare a termine la guerra in Africa; Mario modifica la composizione dell'esercito arruolando i *capite censi*.

Nella narrazione sallustiana, l'opposizione antinobiliare, cui Sallustio si riallaccia, rivendicava il merito della politica di espansione, della difesa del prestigio di Roma. Come nella precedente monografia, introduce al centro dell'opera un *excursus* che indica nel "regime dei partiti" la causa prima della dilacerazione e della rovina della *res publica*; Sallustio a tal fine trascura di parlare di quell'ala favorevole a un impegno attivo in guerra.

Le linee direttive della politica dei *populares* sono esemplificate nei discorsi che Sallustio fa tenere dal tribuno Memmio e da Mario: rappresentativi dei migliori valori etico-politici espressi dalla "democrazia" romana. Il discorso di Mario esprime soprattutto le aspirazioni della elite italica ad una maggiore partecipazione al potere; tuttavia il giudizio complessivo rimane legato da ambivalenze e sfumature.

Come già nei confronti di Catilina, Sallustio non nasconde la propria perplessa ammirazione per l'energia indomabile, segno di *virtus*, anche se corrotta, di Giugurta. La personalità del re barbaro è rappresentata in evoluzione: la sua natura non è corrotta fin dall'inizio, ma lo diviene progressivamente. Il seme della corruzione viene gettato durante l'assedio di Numanzia, dai romani.

4. Le *Historiae* e la crisi della *res publica*

La maggior opera storica rimase incompiuta per la morte dell'autore: le *Historiae* iniziavano col 78 a. C. e i frammenti non vanno oltre il 67. Dopo la monografie, Sallustio si cimentava ora in un'impresa di

ampi respiro: si imponeva il ritorno alla forma annalistica, l'opera influenzò molto la cultura augustea.

Delle lettere rimaste importante è quella che Sallustio immagina scritta di Mitridate: dalle sue parole affiorano i motivi delle lagnanze dei popoli soggiogati e dominati da Roma; il solo motivo che i Romani hanno di portare guerra a tutte le altre nazioni è la loro inestinguibile sete di ricchezze.

Le *Historiae* dipingono un quadro in cui dominano le tinte cupe: la corruzione dei costumi dilaga, salvo qualche nobile eccezione (fra le quali Sallustio ammira Sertorio che aveva fondato in Spagna una nuova repubblica), sulla scena politica si affacciano soprattutto avventurieri, demagoghi e nobili corrotti.

5. Lo stile di Sallustio

A condizionare in larga misura la futura evoluzione stilistica della storiografia sarà proprio Sallustio che, nutrendosi di Catone, elaborò uno stile fondato sull'*incocinnitas* (il contrario della ricerca ciceroniana di simmetria, il rifiuto di un discorso ampio e regolare, proporzionato), sull'uso frequente di antitesi, asimmetrie e *variationes* di costrutto: il difficile equilibrio, fra questo dinamismo e un vigoroso controllo, produce un effetto di *gravitas* austera e maestosa.

Alla *gravitas* di questo stile concorre la ricca patina arcaizzante. L'arcaismo non è solo nelle scelte di parole desuete, ma anche nella ricerca di una concatenazione delle frasi di tipo paratattico. Estrema è economia dell'espressione (asindetici e omissioni di legami sintattici); ma alla condensazione del discorso, reso essenziale, reagisce il gusto per l'accumulo di parole quasi ridondanti. Uno stile arcaizzante, ma innovatore, perché il suo andamento spezzato è del tutto anticonvenzionale e perché lessico e sintassi contrastano quel processo di standardizzazione che si stava verificando nel linguaggio letterario.

VIRGILIO

Vita Publio Virgilio Marone nacque presso Mantova nell'ottobre del 70 a. C., da piccoli proprietari terrieri. I luoghi dell'educazione Roma e Napoli, dove forse ha frequentato il filosofo epicureo Sirone. D'altra parte le *Bucoliche* denunciano chiaramente frequentazioni epicuree.

La datazione delle *Bucoliche* è da collegare agli avvenimenti del 41, quando nelle campagne mantovane ci furono confische di terreni, destinate ai veterani di Filippi; Virgilio riecheggia il dramma di contadini espropriati.

E' certo che le *Bucoliche* non recano traccia di quello che sarà il grande amico e protettore, Mecenate; mentre vi ha rilievo la figura protettiva di Pollione.

Tutta la vita di Virgilio è povera di eventi esterni e raccolta su un tenace lavoro poetico. Dal 29 in poi il poeta fu tutto assorbito dalla composizione dell'*Eneide*: l'opera fu pubblicata per volere di Augusto (che pare seguisse lo sviluppo del lavoro): Virgilio era morto nel settembre del 19 a.C. e fu sepolto a Napoli.

Opere *Bucolica*, dieci brevi componimenti in esametri (829), chiamati anche egloghe e composti fra il 42 e il 39; *Georgica*, poema didascalico in quattro libri di esametri (2188) completati nel 29; *Aenèis*, poema epico in 12 libri in esametri: in totale poco meno di 10.000 esametri. L'opera fu edita dagli esecutori del testamento.

Fonti Oltre alle notizie ricavabili dai testi autentici, abbiamo una serie di *Vitae*, tardo antiche, il nucleo risale all'attività biografica di Svetonio: la più famosa di queste *Vitae* si deve a Elio Donato, il grammatico del IV secolo. Tutte le opere autentiche sono commentate sin dal secolo I d.C.

1. Le *Bucoliche*

Sino alla pubblicazione del libro della *Bucoliche*, Teocrito era stato l'autore greco meno frequentato dalla cultura romana, che così fortemente urbana si rivolgeva ad altri modelli. La poesia degli *Idilli*, è tutta rivolta alla ricostruzione nostalgica e dotta di un mondo pastorale tradizionale. Protagonisti dell'azione erano i pastori e insieme a loro un paesaggio ricco ma statico: tutto sospeso in una vita quotidiana rarefatta ma illuminata dalla poesia.

L'incontro di Virgilio con questo genere, che è anche un mondo immaginario, fu straordinariamente felice. Imitare Teocrito significò, alla fine, una sorta di simbiosi che non ha precedenti nella letteratura romana, e neppure forse veri continuatori. Il risultato non si può ridurre ad un semplice processo imitativo. Non esiste, in pratica, una singola egloga che sta in rapporto "uno a uno" con un singolo idillio. La presenza di Teocrito è stata risolta in una trama di rapporti talmente complessa che la nuova opera sta alla pari con il modello. In questo senso le *Bucoliche* – così neoteriche per

dottrina, stilizzazione, culto della poesia – sono davvero il primo testo della letteratura augustea. Già ne interpretano l'esigenza di fondo, "rifare" i testi greci trattandoli come classici.

Il titolo d'insieme *Bucolica*, "canti dei bovini", racchiude il tratto fondamentale di questo genere, che rievoca uno sfondo pastorale in cui i pastori stessi sono messi in scena come attori e anche creatori di poesia. Al singolare si preferisce il termine egloga ("poemetto scelto"). Nessun altro libro poetico a noi noto, prima di Virgilio, esibisce lo stesso livello di complessità architettonica e di unitarietà.

Il carattere miscelaneo della raccolta di Teocrito aveva consacrato una certa varietà di temi: contiene incursioni nel mondo delle città, e anche poesie celebrative, e una certa varietà di ambientazione.

Virgilio sfrutta al massimo queste aperture. Da un lato, alcuni spunti permettono di acclimatare le egloghe al paesaggio italico, dall'altro vi sono accenni a un particolare paesaggio ideale, l'Arcadia. Vi sono molte allusioni a questo mondo beato di pastori nella cultura greca anteriore, ma il mito dell'Arcadia come terra della poesia deve moltissimo a Virgilio. L'altro, più sostanzioso, contributo alla tradizione bucolica sta nel libero riuso di spunti biografici.

Il dramma dei pastori esuli nelle egloghe I e IX contiene certamente un nucleo di esperienza personale. Negli anni 42-41 confische di terre a favore di veterani colpirono MN e CR. Secondo la tradizione biografica antica, Virgilio era stato dapprima spossessato anche egli, poi reintegrato nella proprietà ad opera di personaggi influenti: Asinio Pollione. Intorno a questo nucleo, che sembra accettabile, si sviluppò poi tutta una ricostruzione storica, una sorta di romanzo allegorico: dietro a tutte le figure del mondo pastorale, interpreti antichi e moderni, hanno visto una ridda di allusioni storiche.

Ma ciò che importa, è cogliere l'originalità di ispirazione con cui Virgilio "legge" attraverso il linguaggio bucolico l'epoca delle guerre civili. Come nella celebre IX egloga. Come annuncia l'esordio (*paulo malora canamus*) il poeta si solleva oltre la sfera pastorale per cantare un grande evento. Chi è il *puer* che con il suo avvento riporta l'età dell'oro sul mondo in crisi? L'identificazione tardoantica del *puer* con Gesù Cristo è solo la più coraggiosa delle tante congetture avanzate. L'egloga si inserisce nelle aspettative di rigenerazione tipiche dell'età di crisi fra Filippi e Azio, ed ha un chiaro parallelo nell'epodo XVI di Orazio. Due sono i filoni culturali che nutrono questa poesia visionaria: le poesie in onore di nozze e di nascite; Virgilio poi ha attinto anche da fonti non poetiche, dove si mescolano influssi filosofici e presenza di dottrine messianiche, aspettative di un salvatore. L'egloga è datata al consolato di Asinio Pollione, 40 a. C. L'ipotesi migliore è che il bambino fosse atteso in quell'anno, ma non sia mai nato. In quell'anno molte speranze seguivano il patto di potere fra Ottaviano e Antonio; Antonio prendeva in moglie la sorella del primo. Il matrimonio durò poco e non vi furono figli maschi.

Nella Egloga X Cornelio Gallo è presentato come poeta d'amore, ma si tratta di un componimento bucolico. Tipicamente bucolico è lo scenario dell'Arcadia, così come l'idea che la poesia possa medicare le ferite d'amore avvicinando l'uomo alla natura. Ma Virgilio non rinuncia ad allargare l'orizzonte; Gallo è rappresentato come l'incarnazione di un'altra poesia: il canto elegiaco, che è anche una scelta di vita. Gallo provato dall'amore infelice cerca rifugio nella poesia dell'amico.

Nel complesso, le Bucoliche rivelano il maturare delle scelte di vita dell'autore. La poesia è vissuta come un rifugio contro i drammi dell'esistenza; la vita ritirata dei pastori accoglie stemperate tonalità epicuree.

3. Le *Georgiche*

Nel 38 le *Bucoliche* sono ormai completate, e già Virgilio ha un nuovo influente protettore: Mecenate. Quest'ultimo non chiede nessuna partecipazione diretta alle fortune del partito di Ottaviano, ma la sua influenza è evidente in una nuova generazione di opere poetiche, come le *Georgiche* di Virgilio.

La composizione gli costò quasi 10 anni di lavoro; nel 29 a. C. il poema era giunto ad uno stadio definitivo. L'opera presuppone una straordinaria ricchezza di letture: grande poesia greca (Omero, gli alessandrini, i tragici), e romana (Lucrezio, Catullo...), anche fonti tecniche in prosa, e trattati filosofici d'ogni tipo. Un lungo processo compositivo denunciato anche dalla scalatura delle allusioni storiche disseminate nell'opera. Il finale del I libro evoca un'Italia in preda alle guerre civili, in cui l'ascesa di Ottaviano è solo una speranza insidiata da molti pericoli; in molti altri luoghi del libro il poema mostra già il principe trionfatore dell'universo pacificato. Virgilio ha voluto inglobare nel suo poema, accanto alla vittoria del nuovo ordine, anche le lacerazioni che lo hanno preparato.

Come già per le *Bucoliche* (ma in maniera meno intensa), Virgilio parte da un aggancio immediato con la poesia greca ellenistica, di autori (Arato) vissuti fra III e II secolo, che avevano compiuto una svolta di gusto e di poetica entro la tradizione del genere didascalico. Spesso questi poeti usano come falsariga dei trattatisti scientifici in prosa: chi fosse interessato ai contenuti, teorici o pratici, poteva rivolgersi direttamente a queste fonti tecniche. Questi poeti non pretendono di insegnare a un destinatario; anzi la figura stessa dal destinatario è più che altro una sopravvivenza formale. Prevalente è ormai la passione di scrivere.

La raffinatezza della ricerca formale, il virtuosismo del fare versi, sbilanciano queste opere sul versante della forma: operazioni svolte quasi contro i contenuti stessi dell'opera. Il rigore formale di questa poesia è per Virgilio una lezione da meditare. Ma le *Georgiche* risulteranno ben altro che la "messa in poesia epica" di trattazioni tecniche.

La tradizione della poesia didascalica si era spezzata, e nuovamente rivoluzionata, in ambito romano, sotto il forte impulso di Lucrezio. Nella sua stessa epoca, la tradizione didascalica "aratea" aveva trovato interpreti come Cicerone giovane; ma Lucrezio se ne era distaccato decisamente, ritrovando per un'altra via il filone di Parmenide, di Empedocle, veicolo di espressione per un messaggio individuale rivolta ad una larga comunità, orientato a ben precisi scope di trasformazione della vita, di liberazione della vita, di liberazione, di rifondazione della saggezza.

Più alessandrino (e neoterico) di Lucrezio, Virgilio si sente più vicino a Lucrezio che agli alessandrini. Certamente non gli è estraneo il gusto delle cose tenui, lo sforzo per trasformare in poesia dettagli fisici e realtà minute, in apparenza refrattarie alla dizione poetica. Le *Georgiche*, non a caso, devono parte del loro fascino a immagini come queste: il comportamento delle api ammalate, la consistenza della terra sbriciolata fra le dita. *In tenui labor* è un programma poetico che deve molto alla ricerca formale alessandrina e alla poetica di Callimaco.

Tuttavia, l'impulso di fondo delle *Georgiche* è partito da un dialogo con Lucrezio. "...nulla sa delle leggi del ferro, dei deliri del foro, dei pubblici archivi" (Il 490-502). Un nuovo messaggio di salvezza e di saggezza: non coincide, né si oppone direttamente, con la dottrina di Lucrezio, ma si misura rispetto ad essa; vi sono chiare analogie: la saggezza del contadino, che media la fatica del lavoro e la spontaneità della terra, conduce ad una forma di autosufficienza, materiale e spirituale. Un'autarchia che risponde all'incombere della crisi sociale e culturale della repubblica. Vi sono delle nette differenze. Lo spazio georgico di Virgilio accoglie più largamente la religiosità tradizionale, fa corpo con essa. Si ha l'impressione che Lucrezio guardi alle cause naturali con retroscena della cultura umana; Virgilio sembra appigliarsi pazientemente a tutto ciò che incivilisce e umanizza la natura.

Lo spazio georgico del poema ha una sua cintura protettiva. Il giovane Ottaviano si profila come l'unico che può salvare il mondo civilizzato dalla decadenza e dalla guerra civile (I 500 segg.): siamo prima di Azio, nell'incertezza che nasce dalla morte di Cesare e da Filippi. Altrove appare già come vincitore e portatore di pace.

Il nuovo principe assicura le condizioni di sicurezza e prosperità entro cui il mondo dei contadini può ritrovare la sua continuità di vita. Per questo tipo di cornice ideologica, le *Georgiche* si possono considerare il primo vero documento della letteratura latina nell'età del principato. Il principe Augusto, e accanto a lui il suo consigliere Mecenate, sono accolti nell'opera non solo come illustri dedicatari, ma anche come veri e propri ispiratori. Il ruolo di destinatari della comunicazione didattica è assegnato invece alla figura collettiva dell'agricola. Dietro a questo destinatario ideale, si profila invece il destinatario reale dell'opera: un pubblico che conosce la vita della città e la sua crisi. E' abbastanza difficile credere che le *Georgiche* siano direttamente ispirate da un "programma augusteo" di risanamento del mondo agricolo. L'immagine dell'economia rurale che traspare dal poema è una idealizzata costruzione regressiva, inadeguata alla realtà dell'epoca. L' "eroe" del poema è il piccolo proprietario agricolo, il coltivatore diretto: Virgilio ha al massimo pallidi accenni per le grandi trasformazioni in corso. Più notevole ancora è la mancanza di un qualsiasi accenno al lavoro schiavile, vero cardine dell'economia agricola. L'idealizzazione del *colonus*, ha evidentemente un puro significato morale. Più facile è cogliere, a questo livello, precise convergenze tra Virgilio e la propaganda ideologica augustea. Come l'esaltazione delle tradizioni dell'Italia contadina e guerriera, ha come sfondo il clima di guerra contro Antonio.

I temi dei quattro libri sono, rispettivamente, il lavoro dei campi, l'arbitura, l'allevamento del bestiame, l'apicoltura: sono quattro delle attività fondamentali del contadino. L'ordine con cui questi lavori sono collocati descrive una curva, per cui l'apporto della fatica umana diviene sempre meno accentuato, e la natura è sempre più protagonista; la struttura del libro, inoltre sembra orientata dal grande al piccolo.

Ogni libro delle *Georgiche* è dotato di una "digressione" conclusiva, di estensione piuttosto regolare: le guerre civili; la lode della vita agreste; la peste animale nel Norico, la storia di Aristeo e delle sue api. Hanno chiaro valore di cerniera i proemi: due volte lunghi ed esorbitanti rispetto al tema dei libri (I,III); due volte brevi e strettamente introduttivi (II, IV). Il I e il III libro sono così accoppiati, e lo sono anche nelle grandi digressioni finali: guerre civili e pestilenza degli animali si richiamano quasi a specchio, e gli orrori della storia corrispondono ai disastri della natura. Rispetto a questi finali, rasserenante è l'effetto delle altre digressioni: l'elogio della vita campestre si oppone alla minaccia della guerra, e la rinascita delle api replica allo sterminio della peste. Queste grandi polarità fra i temi della vita e della morte danno un senso all'architettura formale.

La digressione finale del IV libro, a differenza delle altre, ha carattere narrativo. E' introdotta come *àition* alla maniera alessandrina: "origine", e spiegazione, di un fatto mirabolante, la *bugonia*: proprietà delle api che possono nascere dalla corruzione di una carcassa bovina.

Aristeo – personaggio mitico, grande civilizzatore e scopritore di tecniche – ha perso la sue api per una epidemia. Senza volerlo aveva causato la morte di Euridice, la sposa di Orfeo. Con un sacrificio di buoi viene placata la maledizione; e dalle vittime del sacrificio, miracolosamente, si sviluppa la vita di nuove api.

Virgilio ha collegato due miti abbastanza diversi tra loro, ripensandoli entrambi e disponendoli in una struttura a cornice. In questo pesa molto la tradizione della poesia alessandrina e neoterica, quella dei racconti ad incastro. Alcuni temi fondamentali del poema si ritrovano ora sotto mutata veste, cioè sotto specie non più didattica ma narrativa. La figura di Orfeo fonde insieme le grandi possibilità dell'uomo, che col suo canto arriva persino a dominare la natura, e il suo sacco, l'impossibilità di vincere le leggi naturali della morte. Aristeo, invece, indica una diversa strada: la paziente lotta contro la natura è sostenuta da una tenace obbedienza ai precetti divini e conduce fino alla rigenerazione delle api.

5. L'Eneide

L'aspettativa di un nuovo *epos* era forte nella cultura augustea. Il poeta che nelle *Bucoliche* rifiutava di cantare *reges et proelia* accetta ora di affrontare questo peso. La tradizione "enniana" avversata dai neoterici non si era mai estinta del tutto, ma l'epica serviva per lo più alla celebrazione di imprese contemporanee.

In realtà la nuova epica non si proponeva di continuare Ennio ma di "sostituirlo": perciò era inevitabile un confronto diretto con Omero. Secondo i grammatici antichi l'intenzione dell'*Eneide* sarebbe duplice: imitare Omero e lodare Augusto "partendo dai suoi antenati".

Un primo sguardo mostra che si tratta di una semplificazione: i 12 libri sono concepiti come una risposta ai 48 dei due poemi omerici.

Eneide I-VI racconta il travagliato viaggio di Enea da Cartagine alle sponde del Lazio, con una retrospettiva sulle vicende che avevano portato Enea da Troia a Cartagine. Dal VII comincia la narrazione di una guerra che si concluderà solo con la morte di Turno all'ultimo verso del libro XII. Perciò si usa parlare di una metà "odissiacca" dell'*Eneide* (I-VI) e di una metà "iliadica" (VII-XII).

L'*Iliade* narra le vicende che portano alla distruzione di una città; l'*Odissea* narra, facendo seguito a questa guerra, il ritorno a casa di uno dei distruttori. Queste due storie epiche, queste *fabulae*, si presentano in Virgilio in sequenza rovesciata: prima i viaggi, poi la guerra; ma questo comporta anche un'inversione dei contenuti. Il viaggio di Enea non è un ritorno a casa come quella di Odisseo; è fondamentalmente un viaggio verso l'ignoto. La guerra di Enea non serve a distruggere una città, ma a costruirne una nuova (l'antenata di Roma). Questa complessa trasformazione non ha precedenti nella poesia antica.

Si potrebbero distinguere i diversi livelli nel rapporto di trasformazione. L'*Eneide* è innanzitutto una particolare contaminazione dei due poemi omerici. In secondo luogo, vi è anche una continuazione di Omero. Infatti le imprese di Enea fanno seguito all'*Iliade* – il libro II di Virgilio racconta l'ultima notte di Troia che nell'*Iliade* veniva solo profeticamente intravista – si riallacciano all'*Odissea* – nel III libro Enea segue in parte la traccia delle avventure di Odisseo, affrontando pericolo che l'eroe greco ha già attraversato. Virgilio riprende l'esperienza dell'*epos* ciclico: la catena di narrazioni epiche che "integravano" la poesia di Omero in una sorta di continuum.

In terzo luogo, l'*Eneide* racchiude in sé una sorta di ripetizione di Omero. La guerra nel Lazio è spesso vista come una ripetizione della guerra di Troia; alla fine però, nella nuova *Iliade* i Troiani sono vincitori ed Enea uccide il capo avversario, Turno, come Achille uccide Ettore. Ma si vede bene che la ripetizione è anche superamento di Omero. La guerra porta alla costruzione di una nuova unità. Alla fine, Enea riassume in sé l'immagine di Achille vincitore e, soprattutto quella di Odisseo che dopo tante prove conquista la patria restaurando la pace.

Questo ci riporta all'altra intenzione di Virgilio: "lodare Augusto partendo dai suoi antenati". Il poema si stacca dal presente per una distanza quasi siderale: gli antichi ponevano un intervallo di 400 anni fra la distruzione di Troia e la fondazione di Roma. Gli eventi dell'*Eneide* sono trattati come "storici", ma non si tratta, tecnicamente parlando di storia romana.

Questo spostamento permette a Virgilio di guardare il mondo di Augusto da lontano; l'*Eneide* è attraversata da scorci profetici che conferiscono alla storia un orientamento "augusteo", ma non cessa di essere omerica.

Infatti sono omeriche le tecniche narrative che permettono Virgilio di guardare da lontano la Roma augustea. Nell'*Iliade* Zeus profetizza il destino degli eroi e la distruzione di Troia; nell'*Eneide* Giove profetizza non solo il destino di Enea ma anche la futura grandezza di Augusto che riporterà finalmente *l'età dell'oro*. Nell'*Odissea* Odisseo scende verso l'Ade e ottiene uno scorcio sul suo destino, nell'*Eneide* Enea impara dal regno dei morti non solo il suo personale futuro, ma anche i

grandi momenti critici dello sviluppo di Roma. Si sperimenta così un difficile equilibrio fra la tradizione dell'epos eroico e il bisogno di un'epica storico-celebrativa.

Il momento di sintesi fra dimensione omerica e dimensione augustea fu dato da Virgilio da una vecchia leggenda. L'Italia conosceva una serie di "leggende di fondazione" collegate alla guerra di Troia; fra queste storie acquistò particolare peso la leggenda di Enea. Da scoperte archeologiche recenti, il culto di Enea è attestato a Lavinium, a sud di Roma, sin dal IV secolo a. C.

Tra il II e il I secolo la sua figura acquistò crescente fortuna, e per ragioni politiche. Il mito dell'origine troiana dei Romani ne traeva sostegno: il più nobile eroe troiano sopravvissuto sarebbe stato connesso, per via genealogica, a Romolo. Questo permetteva alla cultura romana di rivendicare una sorta di autonoma parità con i Greci, nel tempo i cui Roma egemonizzava il Mediterraneo greco. I Troiani erano consacrati dal mito omerico come grandi antagonisti dei Greci; da Roma sarebbe nata la loro rivincita (anche Cartagine venne opportunamente ricollegata alla leggenda di Enea tramite la regina Didone). Così Roma legittimava il suo nuovo potere attraverso uno sfondo storico profondissimo. Inoltre, attraverso la figura del figlio di Enea Ascanio/Iulio, una nobile casata romana, la *gens Iulia*, rivendicava per sé nobilissime origini. Qui venne a saldarsi il cerchio tra Virgilio Augusto e l'epica eroica.

L'*Eneide* svolge la leggenda di Enea dall'ultimo giorno di Troia sino alla vittoria di Enea e alla fusione di Troiani e Latini in un unico popolo.

La guerra è stata rappresentata da Virgilio come scontro fra Troiani e Latini; coalizzati questi ultimi con numerosi popoli italici: i primi invece con gli Etruschi e con una piccola popolazione greca stanziata nel Lazio. Nessun popolo è radicalmente escluso da una contributo *positivo* alla genesi di Roma; persino i greci, tradizionale nemici dei Troiani, forniscono un decisivo alleato, l'arconte Pallante; e soprattutto si prestano come la più nobile preistoria di Roma.

L'*Eneide* è perciò un'opera di denso significato storico e politico; non è però un poema storico. Il taglio dei contenuti è dettato da una selezione "drammatica" dal materiale, che ricorda più Omero che Ennio.

La più nuova e grande qualità dello stile epico virgiliano sta nel conciliare il massimo di libertà con il massimo di ordine. Virgilio ha lavorato sul verso epico, l'esametro, portandolo insieme al massimo di regolarità e al massimo di flessibilità. La ricerca neoterica aveva affermato dure restrizioni nell'usare le cesure, nell'alternanza tra dattili e spondei, nel rapporto tra sintassi e metro.

Virgilio plasma il suo esametro come strumento di una narrazione lunga e continua, articolata e varia. La struttura ritmica del verso si basa su un ristretto su un ristretto numero di cesure principali, in configurazioni privilegiate. Si ha così quella regolarità di fondo che è indispensabile allo stile epico. Nello stesso tempo, la combinazione di cesure principali e di cesure accessorie permette una notevole varietà di sequenze. È la frase libera da qualsiasi schiavitù nei confronti del metro. L'allitterazione diviene in Virgilio un uso regolato e motivato: sottolinea momenti patetici, collega fra loro parole chiave, produce effetti di fonosimbolismo...

Le tradizioni del genere epico richiedevano un linguaggio elevato, staccato dalla lingua d'uso. E' naturale quindi che l'*Eneide* sia l'opera virgiliana più ricca di arcaismi e di poetismi. Alcuni arcaismi sono omaggio alla maniera di Ennio, o alla tragedia arcaica. Ma una forte percentuale del lessico virgiliano consta di termini non marcatamente poetici. La novità sta nei collegamenti fra le parole: *frontem rugis arat* "ara la fronte di rughe"; *lux aena* "luce di bronzo". Questo tipo di elaborazione del linguaggio quotidiano non ha precedenti nella poesia latina: il pensiero corre piuttosto a Sofocle o a Euripide. La sperimentazione sintattica lavora su di un lessico che sa mantenersi semplice e diretto, però rinnovato nei suoi effetti: le parole subiscono un processo di "straniamento" che dà rilievo al loro senso contestuale.

Nella narrazione – sin da Omero – azioni ricorrenti e ripetute si prestano a ripetizioni verbali. Epiteti stabili, "naturali", accompagnano oggetti e personaggi quasi a fissare il loro posto nel mondo, Virgilio accetta questa tradizione: l'*Eneide* dà largo spazio a procedimenti "formulari".

La tendenza è conservare questi moduli insieme caricarli di nuova sensibilità. Gli epiteti, ad esempio, tendono a coinvolgere il lettore nella situazione e spesso anche nella psicologia dei personaggi che sono sulla scena. La narrazione suggerisce più di quello che dice esplicitamente.

Caratteristica fondamentale dello stile epico di Virgilio è dunque l'aumento di "soggettività": maggiore iniziativa viene data al lettore (che deve rispondere agli stimoli), ai personaggi (il cui "punto di vista" colora a tratti l'azione narrata), al narratore (che è presente a più livelli nel racconto). La funzione oggettivante è garantita dall'intervento del poeta, che lascia emergere nel testo i singoli punti di vista soggettivi, ma si incarica sempre di ricomporli in un progetto unico.

Lo sviluppo della soggettività interessa anche l'ideologia del poema virgiliano. L'*Eneide* è la storia di una missione voluta dal Fato, che renderà possibile la fondazione di Roma e la sua salvazione per mano di Augusto. Il poeta è garante e portavoce di questo progetto; in questo senso, Virgilio si assume in pieno l'eredità dell'epos storico romano: il suo poema è un'epica nazionale, in cui la collettività deve rispecchiarsi e sentirsi unita.

Ma sotto la linea “oggettiva” voluta da Fato si muovono personaggi in contrasto; la narrazione si adatta a contemplarne le ragioni in conflitto. Per esempio, Cartagine. Per Virgilio la guerra con Cartagine non nasce da una differenza: riportata al tempo delle origini, la guerra è nata da un eccessivo e tragico amore fra simili. Didone è vinta dal destino, ma il testo accoglie in sé le sue ragioni e le tramanda.

Il caso di Turno. La guerra che Enea conduce nel Lazio non è vista come un sacrificio necessario. I popoli divisi dalla guerra sono fin dall’inizio sostanzialmente simili e vicini fra loro. La guerra è un tragico errore voluto da forze demoniache: è in sostanza una guerra fratricida. Turno è disarmato e ferito e invoca pietà; Enea lo uccide solo perché, in quell’attimo cruciale, la vista del balteo di Pallante lo travolge in uno slancio d’ira. Così, nell’ultima scena dal racconto, il pio Enea assomiglia al terribile Achille che fa vendetta su Ettore. L’*Iliade* termina, invece, con un Achille pietoso, che si ritrova uguale a Priamo.

I lettori devono insieme apprezzare la necessità fatale della vittoria, e ricordare le ragioni degli sconfitti; guardare il mondo da una prospettiva superiore e partecipare alle sofferenze degli individui; accettare insieme l’oggettività epica, che contempla dall’alto il grande ciclo provvidenziale della storia, e la soggettività tragica, disputa di ragioni individuali e di relative verità.

6. Fortuna di Virgilio

Virgilio era già in vita un personaggio popolare; ma l’*Eneide* doveva, per volontà del suo autore, essere distrutta quasi fosse un testo appena abbozzato. Intervenne direttamente Augusto e affidò la cura del manoscritto a Vario, poeta e amico di Virgilio. L’*Eneide* cominciò a esercitare la sua influenza; ed ebbe in sorte due chiari contrassegni di classicità: l’adozione come libro di scuola, e l’attività dei suoi accaniti detrattori o “fruste”. I detrattori si dedicarono a raccogliere i *furta* di Virgilio, frasi e concetti “rubati” ai predecessori tanto greci che latini.

Con una rapidità senza precedenti Virgilio divenne il classico di Roma.

L’emergere a Roma di una cultura cristiana segnò un passaggio decisivo nella fortuna di Virgilio. L’alta considerazione di figure come Girolamo e Agostino è solo la punta di un fenomeno più vasto: lo sforzo di assimilare la letteratura pagana alla nuova cultura trova in Virgilio il suo migliore punto d’attacco. Basta citare l’interpretazione cristiana della IV egloga. E’ superfluo rilevare la continuità di ispirazione in autori come Dante, Tasso, Milton.

ORAZIO

Vita Quinto Orazio Flacco nacque il dicembre del 65 a. C. a Venosa, una colonia romana al confine tra Apulia e Lucania. La sua famiglia era di modeste condizioni, il padre era liberto. Ma ottiene comunque una istruzione di primo livello, attorno ai vent’anni Orazio si recò in Grecia a perfezionare gli studi. Lì si arruolò nell’armata di Bruto, come tribuno militare. Dopo Filippi poté tornare a Roma grazie ad un’amnistia. Intorno al 38 Virgilio e Vario lo presentarono a Mecenate che lo ammise nel suo circolo letterario. Muore nell’8 a.C. due mesi dopo Mecenate.

Opere Epodi - 17 componimenti. Il nome rimanda alla forma metrica: epodo è il verso più corto che segue a un verso più lungo, formando con esso un distico. Orazio li chiama *iambi* facendo riferimento al ritmo che prevale negli Epodi, e insieme, alludendo al recupero di quel tono aggressivo tradizionalmente associato alla poesia giambica greca. La raccolta è caratterizzata da una varietà di argomenti: i carmi di invettiva (3,4,5,6,8,10,12 e 17); gli epodi erotici (11,14,15); gli epodi civili (7,9,16); isolati il 13 e il 2.

Satire – Un primo libro di 10 componimenti, pubblicato nel 35. Nel 30, insieme agli Epodi, appare il secondo libro di 8 satire. In totale contano più di 2000 versi. Gli argomenti sono vari: 1,1 tratta dell’incontentabilità e dell’avarizia umana; 1,6 è una riflessione sulla propria condizione sociale e sui rapporti con Mecenate; 1,9 è una specie di vivacissimo mimo: il poeta mette in scena se stesso alle prese con un seccatore per le strade di Roma; in 2,8 Fundanio racconta ad Orazio una cena a casa del ricco Nasidieno, che ha pretese di gastronomo (da questa satira trarrà spunto Petronio per la *Cena Trimalchionis*).

Odi (i Carmina) – Una raccolta di tre libri (88 carmi in tutto), Orazio vi aveva lavorato per 7 anni. Alla poesia lirica doveva tornare 6 anni più tardi per comporre, su incarico di Augusto, l’inno per la celebrazione dei *ludi saeculares*, in metro saffico. Poi si dedicò ancora alla poesia e vi aggiunse un VI libro di Odi (15). La lirica oraziana sperimenta metri vari.

Merita attenzione la disposizione dei componimenti. Le odi di apertura e di chiusura sono indirizzate a personaggi di riguardo e spesso, secondo una tradizione consolidata, trattano questioni di “poetica”. Anche il secondo posto, il penultimo, nonché la posizione centrale, sono sedi privilegiate. A differenza della lirica moderna, le odi di Orazio raramente danno voce a libere meditazioni o introspezioni: quasi sempre hanno un’impostazione dialogica, sono rivolte ad un “tu” che può essere un personaggio reale, immaginario, un dio o la Musa, persino un oggetto inanimato. Epistole.

Fonti
Fonte principale Orazio stesso, le cui opere sono disseminate di notizie autobiografiche. Alcuni importanti manoscritti orazioni riportano una *Vita Horati*, dedotta dal *De Viris Illustribus* di Svetonio.

1. Gli *Epodi* come poesia dell’eccesso

La produzione giambica di Orazio sembra legata alla fase “giovanile” della sua poetica e alle particolari condizioni di vita che caratterizzano il periodo immediatamente successivo all’esperienza di Filippi. A questa situazione di disagio è quasi naturale collegare asprezze, polemiche, toni carichi, linguaggio poetico violento. Ciò ci consegna un’immagine del poeta molto diversa da quello stereotipo (buon gusto, affabilità, senso della misura, distacco dalle passioni) cui è sempre stata collegata la fortuna di Orazio nella cultura europea.

Orazio rivendica il merito di aver trasferito in poesia latina i metri di Archiloco; ma rivendica anche esplicitamente i diritti dell’originalità: agli afferma di aver mutuato da Archiloco i metri (*numeri*) e l’ispirazione aggressiva (*animi*), ma non i contenuti (*res*). Archiloco dava voce a gli odi e ai rancori, alle passioni civili e alla tristezze di un aristocratico greco del VII secolo a. C. Orazio scriveva nella Roma dominata dai triumviri e sarebbe entrato presto nell’entourage di Ottaviano; era figlio di un liberto, era appena uscito da una difficile esperienza politica. L’aggressività di Orazio non può rivolgersi che contro “bersagli minori”: personaggi scoloriti, anonimi o fittizi.

Anche per influsso dei *Giambi* di Callimaco (un altro dei modelli greci per gli *Epodi*) Orazio, in ogni modo, doveva sentire connaturata a una raccolta giambica l’esigenza della varietà.

2. Le *Satire*

Secondo Quintiliano, *satura tota nostra est*, egli non riusciva cioè ad indicare autori greci che fossero serviti come punto di riferimento agli autori di questo genere letterario. E anche Orazio, nei componimenti programmatici che forniscono le coordinate della sua poesia satirica, indica in Lucilio l’inventore del genere. Il che non era affatto scontato. Lasciando pure da parte l’antica *satura* drammatica, su cui siamo poco informati (forse un’azione scenica rudimentale, accompagnata dal flauto, con mimica e danza), aveva scritto satire Ennio. Anche qui manchiamo di notizie sufficienti: si ritiene in genere che le sue *Satire* fossero caratterizzate dalla varietà (di metro, stile, contenuto). Ma Orazio non nomina Ennio e Quintiliano lo escluderà dalla linea Lucilio-Orazio-Giovenale.

Lucilio era quindi identificato come colui che aveva fissato i tratti costitutivi della poesia satirica. A lui risaliva un elemento fondante: la scelta dell’esametro come forma di metrica della satira. Ma soprattutto Lucilio aveva praticato questo genere letterario come strumento dell’aggressione personale, della critica mordace.

Lucilio organizzava dunque la rappresentazione della società contemporanea, soprattutto del ceto dirigente. Nella sua poesia aveva però posto una grande varietà di temi e di interessi; più importante di tutti era però l’elemento autobiografico: la satira luculliana conteneva fatti, personaggi e osservazioni connesse alla vita personale. Anche in questo Orazio sarà consapevole di raccogliere l’eredità del maestro.

Orazio stesso non sottovalutava le differenze che lo separavano dall’*inventor* del genere: egli però sottolineava principalmente quelle relative allo stile, criticando in Lucilio la sciatta e abbondante facilità. Al piacere gratuito dell’aggressione (un tratto “aristofanesco” vivace in Lucilio) Orazio sostituisce l’esigenza di analizzare i vizi mediante l’osservazione critica e la rappresentazione comica delle persone. Lucilio attaccava con virulenza i cittadini eminenti, avversari di cui condivideva la condizione. Ciò non sarebbe stato possibile al figlio di un liberto: ma, quel che più conta, per trarre insegnamento dalla condotta dei propri simili criticandone gli errori non era necessario scegliere bersagli di elevato livello sociale. Come gli aveva insegnato suo padre, impara da chi gli sta vicino, da quelli che incontra per strada.

La morale oraziana ha radici nell’educazione, nel buon senso tradizionale, ma è costruita con elaborati dalle filosofie ellenistiche, che giungono ad Orazio anche attraverso il filtro della *diatriba* (la tradizione di letteratura filosofica popolare, illustrata da dialoghi ed aneddoti).

Gli obiettivi fondamentali della ricerca di Orazio sono l'*autàrkeia* (l'autosufficienza interiore) e la *metriòtes* (la moderazione, il giusto mezzo). Nessuno di questi concetti appartiene ad una setta specifica, ma l'epicureismo è la tradizione filosofica che ha un peso maggiore nella satira di Orazio.

L'affinità intellettuale, l'indulgenza, la dedizione, la comunanza di vita, la compattezza nei confronti dell'esterno: tutto ciò risente delle teorie epicuree.

La ricerca morale non caratterizza soltanto le satire che si potrebbero chiamare "diatribiche", quelle cioè in cui si è sviluppata, alla maniera della *diàriba*, una discussione (con argomenti, obiezioni, esempi) su uno specifico problema (come 1,1; 1,2; 1,3), ma anche quelle in cui il poeta –sul modello del Lucilio "autobiografico" – rappresenta una scena, racconta un episodio. In questi casi, l'interesse morale non è separabile dalla rappresentazione stessa: è come una lente attraverso cui il poeta osserva gatti e personaggi.

Il meccanismo fondamentale del genere satirico nella prima raccolta consisteva nel confronto fra un modello positivo (l'obiettivo della ricerca morale) e tanti modelli negativi (i "tipi" della società romana). Nel libro II, invece, registriamo innanzitutto un regresso della componente rappresentativo-autobiografica; nelle satire argomentative risulta poi dominante la forma di dialogo e per di più il ruolo dominante non spetta al poeta, bensì all'interlocutore. La coincidenza tra il poeta e la "voce satirica" (quella che argomenta e confuta) aveva assicurato un punto di riferimento alla ricerca morale del I libro. Ora che il poeta si ritira in secondo piano non c'è più la possibilità di estrarre un senso unitario dalle contraddizioni della società: tutti gli interlocutori sono depositari di una loro verità, anche se non tutte equivalenti.

La satira, dice Orazio, non è vera poesia: per essere poeta ci vuole ispirazione divina e una voce capace di trasmettere suoni sublimi (1,4). La satira è dunque letteratura più vicina alla prosa, distinta da questa solo per il vincolo del metro. Ma non va preso troppo alla lettera e soprattutto non se ne deve dedurre che lo stile delle Satire sia frutto di facile improvvisazione. Il linguaggio della conversazione colta che egli si propone di riprodurre richiede cure raffinate e pazienti, non meno faticose di più apprezzati livelli della produzione letteraria. Mobilità e varietà sono le caratteristiche che prime dello stile delle Satire, che di volta in volta si modella docilmente sui soggetti.

3. Le Odi

La lirica oraziana non può essere intesa a prescindere dal rapporto organico con la tradizione greca. Se negli *Epodi* Orazio si dichiarava erede di Archiloco, per quel che riguarda la produzione lirica egli rivendica orgogliosamente il titolo di Alceo romano (*Carmina* 1). Ma simili dichiarazioni possono essere fraintese facilmente dal lettore moderno: esse rimandano in realtà a un rapporto di *imitatio* che significa soprattutto obbedienza alla *lex operis* (le regole che organizzano il genere letterario in cui il poeta vuole operare) e quindi del *decorum* letterario. L'imitazione, com'è intesa da un poeta latino, è una componente del linguaggio poetico e non un ostacolo all'originalità della creazione. Il rapporto con Alceo: Orazio è orgoglioso di averne divulgato per primo i modi: per ciò egli ha diritto all'apprezzamento che spetta a colui che apre vie sconosciute. Nel richiamarsi ad Alceo, Orazio approfittava dell'*auctoritas* del suo modello per avvalorare la coniugazione di componenti diverse nel suo mondo lirico: l'attenzione alle vicende della comunità e un canto più legato alla sfera privata.

Alceo come sappiamo dai rinvenimenti papiracei, era stato anche poeta gnomico: a lui è dunque naturale collegare la forte componente moraleggiante della lirica oraziana. Un tratto caratteristico del modo in cui Orazio intende il rapporto con la lirica greca arcaica, e con Alceo, è la ripresa evidente (a volte quasi un citazione che serve da motto): poi però il poeta procede in maniera sua propria e il modello viene quasi dimenticato.

Ma i versi di Alceo erano espressione degli amori e degli odi di un aristocratico, impegnato in prima persona nelle aspre lotte politiche della sua città. In Orazio invece l'interesse per la *res publica* è vivace, ma è quello di un intellettuale che dopo un effimero coinvolgimento nelle tempeste civili, vive al riparo dei potenti signori di Roma. Per Orazio la poesia come ristoro dall'impegno, come pausa in mezzo alle battaglie, era poco più che un'immagine letteraria.

L'altro grande rappresentante della lirica eolica, Saffo, ha lasciato una traccia minore nella poesia di Orazio.

Un ruolo notevole è svolto anche dalla lirica corale, è in particolar modo fra i lirici corali Pindaro. La ricerca oraziana del sublime, soprattutto nella poesia di argomento civile, sembra nutrirsi di suggestioni provenienti da Pindaro: periodi ampi, di andamento impetuoso, solenne gravità della *gnome* (la sentenza breve e concettosa di valore morale).

Il richiamarsi di Orazio alla lirica greca arcaica aveva indubbiamente le caratteristiche di una precisa scelta programmatica ed esprimeva la volontà consapevole di distinguersi dall'alessandrino dei neoterici. Ciò non significa naturalmente che Orazio non sia poeta "moderno" e che la sua lirica prescindendo dall'esperienza ellenistica. Da qui viene un vasto repertorio di temi, immagini, situazioni. Ma, come l'esempio di Alceo poeta civile incontrava in Orazio una esigenza attuale di attenzione appassionata per le vicende della *res publica*, così neanche la poesia alessandrina è pura suggestione letteraria: essa è la "forma" della vita quotidiana di Roma metropoli ellenizzata: una mondanità fatta di amori, feste, danze, poesia.

E' consolidata l'immagine di Orazio poeta dell'equilibrio sereno, del distacco dalle passioni, della moderazione; ci fa intuire il ruolo centrale che nella lirica oraziana è svolto dalla meditazione e dalla cultura filosofica. A nozioni elementari Orazio ha saputo dare una formulazione tanto nitida e incisiva da consegnarle all'eredità europea, che spesso ha attinto alla sua poesia come a un tesoro di massime.

Il punto centrale è la coscienza della brevità della vita, che comporta la necessità di appropriarsi delle gioie del momento, senza perdersi nell'inutile gioco delle speranze, dei progetti o delle paure. La più famosa è l'esortazione a Leocone(1,11.6 segg.):

*...Dum loquimur fugerit invida
aetas : carpe diem, quam minum credula postero.*

("... Mentre parliamo sarà già fuggita la vita invidiosa: cogli il giorno, e non credere al domani."). Il *carpe diem* non va frainteso come un banale invito al godimento: in Orazio (come in Epicuro) l'invito al piacere non è separato dalla consapevolezza acuta che quel piacere stesso è caduco, come caduca la vita dell'uomo.

Questa meditazione può talvolta tradursi in un canto della propria serenità: la felicità dell'*autàrkeia*, la condizione del poeta-saggio, libero dai tormenti della follia umana benedetto dalla benedizione dagli dei. E tuttavia saggezza, equilibrio, l'*aurea mediocritas* di chi sa fuggire tutti gli eccessi e adattarsi a tutte le fortune non sono un possesso sicuro, acquisto una volta per sempre. Orazio non ignora la forza attraente delle passioni, conosce le debolezze dell'animo. La saggezza si scontra con i dati immutabili della condizione umana: la fugacità del tempo, la vecchiaia, la morte; nessuna saggezza ha la capacità di annullare tanto peso negativo.

L'altro polo della lirica oraziana, la poesia impegnata sui temi civili e nazionali, risulta per molti versi lontano dai temi "privati"; pur se in Orazio, a differenza della lirica neoterica, tutta la sfera privata aspira sempre a una validità generale, ad esprimere la condizione complessiva dell'uomo.

Orazio ha saputo innestare spunti nazionali, suggestioni provenienti dall'epica e dalla storiografia. La lirica civile conosce la celebrazione, l'encomio, l'ufficialità, ma non può essere liquidata come propaganda in versi. Anzitutto perché sa approfittare dell'ampiezza e della flessibilità di quella stessa ideologia per evitare chiusure dogmatiche ed esaltare il sublime della magnanimità: ad esempio l'ammirazione per la *virtus* anche nel più odioso dei nemici (Cleopatra che affronta la morte impavidamente). Anche la lode del principe in genere sfugge alle movenze cortigiane dell'encomio ellenistico, per dar voce alla sincera ansiosa gratitudine nei confronti del pacificatore dell'Impero. Dell'ideologia augustea, la lirica civile oraziana condivide, l'impostazione moralistica: la crisi era derivata dalla decadenza dei costumi, dall'abbandono di quel coerente sistema di antichi valori etico-politici e religiosi che aveva fatto la grandezza di Roma. Questa poesia moralistica può incontrare a tratti la ricerca morale "oraziana": nella critica del lusso, di stravaganze e follie, nell'ammirazione per l'autosufficienza della *virtus*.

La polarità è naturalmente una semplificazione, che finisce per oscurare la varietà della poesia lirica di Orazio: varietà che corrisponde alle diverse categorie in cui si articolava la lirica greca. Abbiamo così i carmi conviviali (che rimandano a quelli di Alceo): inviti, descrizioni dei preparativi, con il tradizionale apparato del simposio ellenistico-romano (vino, fiori, musica). Quasi un quarto delle Odi possono essere classificate come "erotiche": ma l'amore viene analizzato come un rituale il cui canovaccio è piuttosto scontato.

Ma non sempre però è facile collocare un'ode oraziana in un tipo ben definito, perché il poeta ama contaminare, in uno stesso componimento, categorie liriche diverse: ad esempio un *propemptikon* (carne di buon viaggio) e un carne mitologico (3,27).

Esistono poi temi ricorrenti che attraversano i carmi. La campagna è di solito stilizzata secondo il modulo del *locus amoenus*, un gradevole paesaggio italico, che ospita il convito, il riposo, la semplice vita rustica.

Ma i luoghi più propriamente orazionali sono quelli individuati dallo spazio limitato e racchiuso del piccolo podere personale: caro perché noto e sicuro, inattaccabile perché appartato e modesto. L'*angulus* trova in Orazio nuove funzioni, diventa il nucleo generativo di molta poesia in quanto si associa ad altri due temi: al tema della morte soprattutto al tema dell'amicizia. L'amicizia nella *Odi* ha

un ruolo fondamentale. Importante è anche il motivo della vocazione poetica: il *vates* si sente in rapporto con le Muse e le altre divinità ispiratrici (Bacco, Apollo).

La perfezione dello stile è uno dei marchi caratteristici della lirica oraziana, debitrice della lezione di Callimaco. La semplicità e l'essenzialità guida anche la scelta dell'aggettivazione, il moderato impiego delle figure di suono, la cautela delle metafore e delle similitudini. La sintassi ama le ellissi, l'iperbato, l'enjambement.

Collocare accortamente le parole nel verso vuol dire seguire una strategia che, mentre lega le parole nella tessitura della frase, alcune le accosta, altre le allontana e lascia che si richiamino fa distanza; sicché parole usuali, ricevendo una propria evidenza, vengono percepite come se fossero "nuove". Un aggettivo, staccato dal proprio sostantivo dislocato in un punto della sequenza metrico-ritmica che lo metta in rilievo trova una sua risonanza originaria. Orazio stesso, teorizzando, ricordava tra i procedimenti più efficaci questo semplice artificio della *callida iunctura*.

La massima economia di inventiva per avere il massimo di espressività.

4. Le *Epistole*: progetto culturale e anacoresi filosofica

Orazio ritorna all'esametro della conversazione. Dovette essere difficile per gli antichi commentatori orazioni inventare una formula critica che sapesse distinguere le *Epistole* dalle due raccolte di *Satire*. Non era forse il poeta, in fondo, a chiamare *sermone* entrambe le opere, accomunate così da uno stesso registro stilistico? Il giudizio antico, mentre riconosce, sapientemente anche la vocazione mimico-drammatica delle *Satire*, sottolinea la specifica configurazione epistolare dell'opera più tarda. Del carattere di queste epistole nessuno crede naturalmente a una vera funzione privata. Ad ogni modo, la componente epistolare assicura al *sermo* oraziano una intonazione più personale, nonché la varietà di modi e atteggiamenti che è richiesta dall'attenzione nei confronti del destinatario.

Dal punto di vista formale le *Epistole* erano quasi certamente una novità. Erano ben note trattazioni filosofiche sotto forma di epistole in prosa. Ma una raccolta sistematica di lettere in versi come quella di Orazio è probabilmente sperimentazione originale.

La satira era appartenuta essenzialmente ad un ambiente cittadino, che corrispondeva ai bisogni sociali del genere in quanto apriva all'opera spazi di circolazione fra ceti colti. Tutte le orazioni, al contrario, presuppongono lo spostamento verso una periferia rustica che risuona di memorie filosofiche. Ripropone il traguardo del *De rerum natura* lucreziano: l'*angulus* trascrive nel lessico oraziano l'esperienza dei *sapientum templa serena* proposta da Lucrezio ai suoi lettori.

La raccolta elabora un discorso didascalico che rinnova il poema lucreziano mutuandone tratti significativi. Il rapporto autore-lettore, vivo e drammatico nel *De rerum natura*, viene imposto dall'evidenza di un impianto educativo tutto rivolto verso l'ingiunzione e l'esortazione. Ecco che così il rapporto autore-lettore diventa esso stesso tema del discorso fino ad assumere le forme della consapevolezza metaletteraria.

Le differenze dalle *Satire*: manca ad esempio alle *Epistole* quell'aggressività comica che, ancora per Orazio, era la marca evidente del genere satirico. La riflessione morale non procede ora attraverso una osservazione critica della società contemporanea, ma anzi sembra prendere coscienza sempre più netta delle proprie debolezze e contraddizioni: l'equilibrio fra *autârkeia* e *metriotes* appare ormai irrecuperabile. Al tempo stesso, Orazio non sembra più in grado di costruire un modello di vita soddisfacente. La rinuncia alla vita sociale e all'ottimismo etico è simboleggiata dalla fuga da Roma verso il raccoglimento della campagna sabina.

Alle aporie della ricerca morale sembra da collegare lo spazio notevole ora ricordato al tema diatribico dell'insoddisfazione di sé, dell'incostanza, della noi angosciata e impaziente. L'inquietudine è presentata come una specie di male del secolo (*Epistole* 1,11,27 segg.):

*caelum non animu mutant qui trans mare currunt.
Strenua nos exercent inertia : navibus atque
Quadrigis petimus bene vivere. Quod petis, hic est,
Est Ulubris, animus si te non deficit aequus.*

(« cambia cielo, non animo, chi corre di là dal mare. Un torpore smanioso ci logora, noi che cerchiamo con navi e quadrighe la vita felice. Quello che cerchi è qui, è ad Ulubre, se non ti manca l'equilibrio dell'animo »).

Alla esibita debolezza della propria posizione etico-filosofica fa riscontro – quasi paradossalmente – una accresciuta impostazione didascalica del discorso oraziano. La forma epistolare stessa corrisponde in qualche modo alla posizione di un intellettuale eminente e rispettato, che è interlocutore e anche punto di riferimento della *élite* sociale augustea.

Questo aspetto didascalico si accentua nelle epistole del II libro e soprattutto nell'*Ars Poetica*. La società augustea è anche una società di letterati e di amanti della letteratura: i problemi di critica letteraria, di poetica e politica culturale sono fra quelli di più viva attualità. Augusto è l'interlocutore

primario (implicito ed esplicito) di questi discorsi sull'arte e sulla letteratura. Restava aperta (ed urgente agli occhi del principe) la questione del teatro latino.

Tale questione è centrale nelle epistole letterarie di Orazio: nella 2,1, in un specie di disputa "degli antichi e dei moderni", Orazio si schiera decisamente dalla parte di questi ultimi, in nome del principio callimacheo dell'arte colta e raffinata.

L'*Ars poetica* sembra tuttavia orientare la sua analisi dell'arte e della poesia sui problemi della letteratura drammatica. Egli comunque resta fedele nell'*Ars* ai suoi principi, predicando un'arte raffinata (v.291: si raccomanda di perfezionare con il *labor limae*), colta (leggere e rileggere i grandi modelli greci), attenta (i principi fondamentali: coerenza e *decorum*).

Nel quadro di queste riflessioni Orazio ha occasione di disegnare preziosi tracciati di storia della cultura e della letteratura sia greca che romana, nonché di aprire interessanti squarci sulla "vita quotidiana" del letterato romano.

5. La fortuna

Già il pubblico dei contemporanei riconobbe in Orazio uno dei grandi della letteratura romana.

Nel Medioevo, Orazio fu ben conosciuto, anche se in maniera minore rispetto a Virgilio. Si apprezzava il poeta moraleggiante, da cui era possibile estrarre massime di saggezza per i florilegi, e si leggevano soprattutto le *Epistole* e le *Satire*.

Orazio lirico invece, già imitato da Petrarca, venne esaltato a partire dall'età rinascimentale: divenne il modello incontrastato della letteratura di stampo classicista; l'*Ars poetica* restava un punto di riferimento nelle discussioni di poetica. Il 700 fu un vero e proprio secolo oraziano: la cultura illuminista e arcadica apprezzava, il poeta elegante e raffinato, il razionalista e il moralista pungente. In età romantica subì una svalutazione, ma restò sempre caro ai poeti di formazione classica, come Leopardi. Carducci poi, con le *Odi barbare*, inaugurerà una nuova stagione della fortuna oraziana.

TIBULLO

Vita Con buona approssimazione datiamo la sua morte poco dopo quella di Virgilio, fine 19 e inizi 18 a. C. La nascita fra il 55 e il 50 a. C., nel Lazio centrale; la famiglia agiata, apparteneva al ceto equestre.

Il punto di riferimento centrale della sua biografia è il rapporto di amicizia e protezione che lo legò a Messalla Corvino, nobile repubblicano che conservò una posizione di prestigio anche sotto Augusto. Tibullo seguì il suo patrono in alcune delle spedizioni militari affidategli: come quella vittoriosa in Aquitania che valse Messalla l'onore del trionfo, celebrato nell'elegia 17 dal poeta.

Opere Sotto il nome di Tibullo l'antichità ci ha trasmesso una raccolta eterogenea di elegie – il cosiddetto *Corpus Tibullianum* – in 3 libri, di cui solo i primi due sono attribuiti al poeta.

Il I libro è dominato soprattutto dalla figura di Delia alla quale sono dedicate 5 elegie: ci descrivono – conformemente alla topica del genere – una donna volubile, capricciosa, amante del lusso e dei piaceri mondani, e una relazione tormentata, sempre insediata dai rischi del tradimento. Alle elegie per Delia si alternano quelle per un giovinetto, Mårato, dal tono meno sofferto. Completa il libro l'ultima elegia che celebra la pace e la vita agreste.

3 delle 6 elegie del II libro, forse incompiuto, sono invece dedicate alla donna che ne è nuova protagonista, Nèmesi ("Vendetta", cioè colei che ha scalzato Delia dal cuore del poeta), una figura dai tratti più aspri, una cortigiana avida e spregiudicata.

Tibullo è comunemente noto come poeta dei campi, della serena vita agreste. Eppure non manca, nemmeno in lui, lo scenario abituale della poesia elegiaca, la vita cittadina, sfondo degli amori e degli intrighi, degli incontri furtivi e dei tradimenti.

Una tendenza, una spinta tipica della poesia elegiaca, è quella di costruirsi un modo ideale, uno spazio di evasione, di rifugio dalle amarezze di un'esistenza tormentata. Questa lacerante tensione trova il suo sfogo nel mondo del mito, dove il poeta proietta la propria esperienza, assimilandola ai grandi paradigmi eroici. In Tibullo però il mondo del mito è assente e la sua funzione è svolta dal mondo agreste.

E' forte in lui questo bisogno del rifugio, di uno spazio intimo e tranquillo, in cui proteggere e coltivare gli affetti dalle insidie e dalle tempeste della vita. Dietro i tratti di idillio bucolico (si avverte l'influenza di Virgilio), la campagna di Tibullo rivela il suo carattere italico, col patrimonio di antichi valori agresti celebrati dall'ideologia arcaizzante del principato: in ciò, nell'atteggiamento

antimodernista, Tibullo rappresenta forse il caso più vistoso di quella contraddizione che la poesia elegiaca, dichiaratamente anticonformista e ribelle, cova in se stessa.

Le nostre conoscenze della poesia alessandrina sono oggi tali che ci consentono di ritrovare nell'opera di Tibullo molti dei tratti distintivi della poesia ellenistica; e nonostante che in lui manchino tracce dell'erudizione sottile esibita dagli Alessandrini e sia quasi assente l'evocazione di miti preziosi che decorino la composizione, senza anche a Tibullo compete l'etichetta di *poeta doctus*. Il suo stile rivela in ogni punto, e con regolarità, la sforzo di una scrittura attentissima, dove la semplicità è il risultato di una scelta artistica. "Terzo ed elegante" così lo definisce Quintiliano.

La sua fortuna fu superiore a quella di chi (probabilmente Properzio) appare al lettore odierno più meritevole e pregnante. Il dibattito fu precoce, l'inizio di una storia della critica: si intravede il partito "classico" pronto ad ammirare l'equilibrio di Tibullo, e quello opposto, sensibile alla costruzione ruvida improvvisa ma infallibile di Properzio.

Episodio significativo di tale fortuna, il Goethe delle Elegie romane.

Il *Corpus Tibullianum*

I due codici più importanti di Tibullo ci hanno trasmesso un raccolta di componimenti poetici di cui solo una parte sono da attribuire al poeta: il cosiddetto *Corpus Tibullianum*, diviso in 3 libri nei codici, ma il III libro fu diviso dagli umanisti in due, quindi oggi si parla di quattro libri.

I primi 6 componimenti del III libro del *Corpus* sono opera di un poeta che si denomina Lygdamo. Si era creduto che fosse Tibullo stesso. Fu il dotto tedesco Voss a rendersi conto che Lygdamo fissa il suo anno di nascita con questo verso: *cum cecidit fato consul uterque pari* (III 5,18), lo usa allo stesso scopo anche Ovidio (*Tristia* IV 10,6); quando nella battaglia di Modena morirono ambedue i consoli (43 a. C.). Ma chi è allora questo poeta?

L'ipotesi più ovvia è che Lygdamo sia il giovane Ovidio., ma si scontra con ragioni di tipo soprattutto linguistico-stilistico. Probabilmente sarà un poeta della cerchia di Messalla.

Alle 6 elegie di Lygdamo fanno seguito un lungo carme in esametri, il *Panegyricus Messallae*. il mediocre componimento costituisce un elogio dell'uomo politico. L'autore ignoto sarà stato un altro poeta del suo circolo.

Ma indipendentemente dall'identità degli autori, l'intero *Corpus Tibullianum* è innanzitutto documento prezioso di quell'importante ambiente culturale e letterario che fu il circolo di Messalla.

PROPERZIO

Vita Sesto Properzio nacque in Umbria, Assisi, fra il 49 e il 47 a. C. La famiglia benestante, era di rango equestre, ma a seguito della guerra di Perugia, subì lutti e confische di terre. Si trasferì a Roma per tentare forse la carriera politica, ma già nel 29 lo vediamo inserito nei circoli mondano-letterari della capitale e legato ad una donna, Cinzia. L'altro evento importante è il contatto con Mecenate e il suo famoso circolo; ma i suoi legami furono stretti soprattutto con Ovidio. Morì forse nel 16 a. C.

Opere Di Properzio possediamo 4 libri di elegie.
Libro I: 22 elegie. Il libro si apre nel nome di Cinzia e il fascino della donna colta e raffinata sul giovane innamorato dà vita più o meno direttamente a tutte le elegie di questo I libro.

Libro II: 34 elegie. Reca traccia vistosa, nella I elegia, dell'incontro con l'ambiente ufficiale di Mecenate, cioè la *recusatio* della poesia epica, che è quanto dire della poesia celebrativa. Cinzia è sempre al centro del libro.

Libro III: 25 elegie. Ancora dominato dalla figura di Cinzia, ma con l'ombra dell'imminente *discidium*, del distacco definitivo. Tuttavia compaiono motivi legati alle fortune e all'ideologia augustea. C'è inoltre un'attenzione nuova per la moralità antica, una disponibilità maggiore di fronte ai temi graditi agli ambienti ufficiali: un chiaro indizio del percorso che il poeta stava compiendo verso la sua "integrazione difficile" al regime.

Libro IV: 11 elegie di maggiore impegno e maggiore lunghezza. Due sole elegie dedicate ancora a Cinzia

Fonti Riferimenti autobiografici nelle stesse elegie; accenni in Ovidio Sulla figura di Cinzia, ci informa Apuleio.

Era consuetudine già dei poeti alessandrini, passata poi tra i *néoteroi*, dare a una raccolta di componimenti il nome della donna che vi era celebrata. Infatti, nel 28 a. C. Properzio pubblicò nel nome di *Cynthia* il I libro delle elegie.

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus* (l 1,1 segg.)

(“Cinzia per prima mi ha preso, infelice, coi suoi occhi / nessuna passione mi aveva prima toccato”). Egli si presenta come prigioniero dalla passione per lei, e irrimediabilmente destinato, a causa sua, a una vita dissipata. Cinzia è una donna ricca di cultura letteraria e musicale, che vive da cortigiana negli ambienti mondani, frequentati da uomini politici e letterati. Legarsi a un tale donna significa per Propertio comprometersi socialmente, contravvenire al codice di rispettabilità cui un uomo della sua condizione è tenuto.

Propertio porta all'estremo e coerentemente “teorizza” quella che era già stata la rivolta di Catullo, il rifiuto del *mos maiorum*, del primato dei valori della *civitas*, per un'esistenza totalmente dedita all'amore.

Un'esistenza dedita all'*otium*, al *servitium* nei confronti della donna amata, fa tutt'uno con l'attività letteraria dal poeta-amante, che della sua vita fa materia di poesia.

Eppure l'amore di Propertio, il tipo di relazione che idealmente persegue, non è l'amore libertino, la disinvolta commedia delle avventure galanti che sarà l'arte del dongiovanni ovidiano: egli sogna per sé e per Cinzia i grandi amori del mito, le passioni esclusive ed eterne, fin oltre la morte. Per Cinzia vorrebbe configurare l'amore con lei come un *foedus* garantito dagli dei e sostanziato di *castitas*, *pudor* , *fides*, i capisaldi dell'etica matronale. La realtà, naturalmente è ben altra, e il poeta elegiaco si lacerava nella contraddizione di cui è prigioniero: è sedotto dal fascino, dall'eleganza mondana della donna amata, e al tempo stesso cerca in lei semplicità, fedeltà, dedizione assoluta.

Il successo del primo *libellus* sollecitò l'interesse di Mecenate, che cerca di orientare Propertio verso forme poetiche nuove, di guadagnarlo alla politica culturale del regime. Ma il libro II si apre con un *recusatio*, un elegante ma fermo rifiuto (di tradizione callimachea) d parte del poeta che si dichiara impari ad affrontare la Musa sublime del poema epico-storico, e ribadisce l'unità di poetica e stile di vita. Eppure Propertio, nel II libro, appare più complesso: si acuisce il senso di disagio per la vita di nequizia, e dall'atro si fa più sofferto il rapporto con Cinzia.

Tale processo raggiunge uno stadio più avanzato nel III libro: le elegie amorose sono meno frequenti, e soprattutto l'atteggiamento del poeta è meno appassionato: guarda a se stesso con maggiore distacco. Il libro si chiude, emblematicamente, con il definitivo *discidium*, l'addio a Cinzia, concludendo il ciclo che nel nome di lei si era aperto.

Gli eventi esterni, le pressioni di mecenate e forse di Augusto stesso, insieme alla crisi che ha intimamente disgregato la precaria coesione dell'elegia erotica, spingono Propertio a un diverso tipo di poesia.

Egli non rinnega il callimachismo, non si piega alla poesia epico-storica, ma svincola l'elegia dall'eros, ne fa un genere autonomo. Propertio sarà il “Callimaco romano”: studierà e canterà appunto le “origini” dei nomi, dei miti, dei culti di Roma. Il IV libro nasce sotto la spinta di un impegno nuovo, ma la poesia civile di Propertio non avrà generalmente la pesantezza, la *gravitas*. La Roma arcaica, il mondo del mito, sono per lo più interpretati secondo il gusto callimacheo, che dà spazio alla grazia, all'ironia.

Propertio ha fama di poeta difficile, talvolta oscuro: il suo stile si caratterizza per la concentrazione, la densità metaforica, la sperimentazione costante di nuove possibilità espressive. Il procedere per movimenti improvvisi, per scatti, immagini e concetti senza esplicitare i collegamenti: sono le ragioni principali del fascino esercitato dalla poesia di Propertio sul gusto dei lettori moderni.

OVIDIO

Vita Publio Ovidio Nasone nasce a Sulmona, nel marzo del 43 a. C. Frequenta a Roma le migliori scuole di retorica, completa gli studi in Grecia. Entra nel circolo letterario di Messala Corvino e stringe i rapporti con i maggiori poeti di Roma. All'apice del successo lo coglie, nell'8 a. C., l'improvviso provvedimento punitivo di Augusto che relega il poeta nel mar Nero, a Tomi. Le cause: dietro l'accusa ufficiale di immoralità, si voleva colpire un suo coinvolgimento nello scandalo dell'adulterio di Giulia Minore, la nipote di Augusto, con Silano. Muore nel 17 d C.

Opere Gli *Amores* comprendono 49 elegie: il metro è quello tipico del genere, cioè il distico elegiaco. Allo stesso periodo risale la composizione delle *Heroides*, almeno la serie di epistole: il metro è il distico elegiaco.

Tra l'1 a. C. e l'1 d. C. si colloca la pubblicazione dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*: per ambedue il metro è il distico elegiaco.

Tra il 2 e l'8 risale la composizione delle *Metamorfosi*, poema epico in 15 libri, per un totale di 12000 esametri.

Delle cosiddette “opere dell’esilio”, tutte in distici elegiaci, i *Tristia* comprendono 5 libri.

1. Una poesia “moderna”

Nell'accostarsi ad Ovidio si resta colpiti dalla vastità della sua produzione e dalla varietà dei generi poetici trattati. E' un indizio di un diverso atteggiamento di fronte a scelte letterarie che riflettono anche scelte esistenziali. L'adesione a un genere come l'elegia erotica non significa per Ovidio, al contrario che per i suoi predecessori, una scelta di vita assoluta, incentrata sull'amore; e soprattutto non vuole delimitare un orizzonte poetico. Il tratto più significativo della sua poesia, soprattutto giovanile, è l'accettazione convinta, spesso entusiastica, delle nuove forme di vita nella Roma dei suoi tempi.

Ultimo dei grandi poeti Augustei, Ovidio resta sostanzialmente estraneo alla sanguinosa stagione delle guerre civili: quando entra nella scena letteraria quello spettro è ormai lontano, la pace consolidata e cresce l'aspirazione a forme di vita più rilassate, agli agi e alle raffinatezze del mondo orientale. Di queste aspirazioni Ovidio si fa interprete ed elabora un tipo di poesia che corrisponde in maniera sensibile al gusto, allo stile di vita dominato dal *cultus*.

Ciò avviene non solo sul piano dei contenuti ma anche, e non di meno, su quello formale. Anzitutto la concezione che Ovidio ripetutamente manifesta si caratterizza come essenzialmente antimimetica, antinaturalistica, fortemente innovatrice rispetto alla tradizione classica, alla linea aristotelico-oraziana (la poesia ovidiana si dice autonoma dalla realtà e dichiara piuttosto la sua natura letteraria, allude ai suoi modelli).

Il compiaciuto estetismo, la scettica eleganza di questa poesia sono anche l'espressione di un gusto che fa della letteratura un ornamento della vita.

2. Gli *Amores*

L'esordio poetico di Ovidio è costituito da una raccolta di elegie di soggetto amoroso, gli *Amores*, che mostra ancora ben visibili le tracce dei grandi modelli e maestri dell'elegia erotica, Tibullo e soprattutto Propertio. Da voce, in prima persona, ai temi tradizionali del genere elegiaco: soprattutto avventure d'amore, incontri fugaci, serenate notturne baruffe con l'amata, scenate di gelosia... Ma già si avvertono i tratti nuovi dell'elegia ovidiana.

Anzitutto manca una figura femminile attorno a cui si raccolgono le varie esperienze amorose, che costituisca il centro unificante dell'opera e insieme della vita del poeta: Corinna, la donna evocata qua e là da Ovidio, è una figura tenue, dalla presenza intermittente e limitata; il poeta stesso dichiara a più riprese di non sapersi accontentare di un unico amore, di preferire due donne.

Anche il pathos che aveva caratterizzato le voci della grande poesia d'amore latina con Ovidio si stempera e si banalizza: diventa poco più di un *lusus*, e l'esperienza dell'eros è analizzata dal poeta con il filtro dell'ironia e del distacco intellettuale.

Acquista anche peso, rispetto alla poesia elegiaca precedente, la coscienza letteraria del poeta, che si manifesta nell'insistenza sulla poesia come strumento di immortalità e come autonoma creazione, svincolata dall'obbligo di rispecchiare il reale.

2. La poesia erotico-didascalica

La concezione, il progetto di scrivere un'opera come l'*Ars amatoria* (e i suoi corollari) in cui impartire una precettistica sull'amore, sembra l'esito naturale, e insieme estremo, della concezione dell'eros delineata negli *Amores*.

Un aggancio importante fra le due opere è costituito dall'elegia I,8 degli *Amores*, dove il poeta rielabora un motivo già tradizionale nella poesia elegiaca, quello della vecchia Lena, l'astuta ed esperta mezzana che impartisce consigli di seduzione a una giovane donna. Quella figura tanto deprecata dalla tradizione elegiaca appare sotto una luce sostanzialmente positiva; la Lena è progenitrice del poeta didascalico, del maestro d'amore, perché analoga è la concezione dell'eros che le due opere presuppongono.

La relazione d'amore, perduto agli occhi di Ovidio il suo carattere di passione devastante, costituisce ormai un gioco intellettuale, divertimento galante, soggetto ad un corpus di regole sue proprie, a un codice estetico che è ricavabile dall'elegia erotica latina.

L'*Ars amatoria* è un'opera in 3 libri, in metro elegiaco, che impartisce consigli sui modi di conquistare le donne (I), ed conservarne l'amore (II); il III libro, aggiunto più tardi per risarcire scherzosamente le donne dal danno procurato coi primi due, fornisce viceversa insegnamenti su come sedurre gli uomini.

La figura del perfetto amante delineata da Ovidio si caratterizza ovviamente per i suoi tratti di disinvolta spregiudicatezza, di insofferenza e impertinente aggressività nei confronti della morale tradizionale. In realtà il carattere libertino e spregiudicato dell'Ars non ne costituisce più che la sua veste scintillante: l'eros ovidiano perde ogni impegno etico, ogni velleità di ribellione contro la morale dominante.

L'elegia ovidiana coltiva piuttosto ambizioni di segno contrario: nel negare l'impegno totalizzante della precedente poesia d'amore, nel neutralizzarne le spinte aggressive, Ovidio cerca una riconciliazione della poesia elegiaca con la società, e suo modo cerca di sciogliere, una vistosa contraddizione dell'elegia, che nel suo orgoglioso contrapporsi al sistema tradizionale dei valori sociali e culturali non aveva saputo elaborare modelli etici alternativi. A questo atteggiamento contraddittorio, e tendenzialmente arcaizzante, della poesia elegiaca Ovidio contrappone i valori della modernità, un'accettazione entusiastica dello stile di vita della scintillante Roma augustea.

All'esaltazione del *cultus*, degli agi e delle raffinatezze, risponde anche il poemetto *Medicamina faciei femineae* che si oppone al tradizionale rifiuto della cosmesi e illustra la tecnica di preparazione di alcune ricette di bellezza.

Il ciclo didascalico è concluso dai *Remedia amoris*, l'opera che insegna come liberarsi dall'amore.

4. Le *Heroides*

Se l'eros è il tema unificante della produzione giovanile ovidiana, l'altra grande fonte della sua poesia è il mito; l'opera che più di esso si alimenta sono le *Heroides*. Con questo titolo si designa una raccolta di lettere poetiche: la prima serie è scritta da donne famose, eroine del mito greco ai loro amanti o mariti lontani: Penelope a Ulisse, Fedra a Ippolito, Arianna a Teseo, Medea a Giasone, ecc. La seconda è costituita dalle lettere di tre innamorati accompagnate dalla risposta delle rispettive donne: tra cui Paride ad Elena.

Dell'originalità di quest'opera, con cui crea un nuovo genere letterario, Ovidio si dice orgoglioso. Se personaggi e situazione appartengono al grande patrimonio del mito, molti elementi sono mutuati dalla tradizione elegiaca latina, dove sono ricorrenti motivi come la sofferenza per la lontananza della persona amata, recriminazioni, lamenti, suppliche, sospetti di infedeltà. Tra le epistole che risentono di più del modello elegiaco, c'è quella di Fedra e Ippolito, in cui l'eroina euripidea perde i suoi tratti di nobile dignità tragica per assimilarsi a una dama spregiudicata della società galante, tesa a sedurre il figliastro con le lusinghe di un facile *furtivus amor*.

Nelle *Heroides* il modello elegiaco fa da filtro attraverso cui passano i materiali narrativi dell'epos, della tragedia, del mito. È un'ottica ristretta, convenzionale, che porta le eroine ovidiane ad imporre tagli "elegiaci" sul materiale narrativo dell'epos, della tragedia, del mito; è un processo di deformazione, di sistematica reinterpretazione, di riscrittura coerente.

Così, nella epistola 7, Didone seleziona nel modello virgiliano gli elementi funzionali alla sua interpretazione persuasiva; così si spiega l'insistenza su un'ipotesi come quella della gravidanza, che rovescia la formulazione nell'*Eneide*, dove si trattava di una speranza delusa.

Ovidio introduce il lettore in un universo letterario nuovo, né epico o mitico né elegiaco, ma fondato sulla compresenza di codici e valori, sulla loro interazione. Certo la scelta della forma epistolare imponeva vincoli precisi al poeta, soprattutto la I serie, che si configurano come monologhi costruiti prevalentemente su una situazione-modello, il "lamento della donna abbandonata". La struttura della lettera non permetteva molte variazioni: data per nota la situazione di partenza, l'andamento fonologico è solo interrotto qua e là da qualche *flash-back*.

C'è ancora un aspetto da sottolineare. Le *Heroides* propriamente sono poesia del lamento, sono l'espressione della condizione infelice della donna, lasciata sola o abbandonata dallo sposo-amante lontano. Ma se a causare la sofferenza è per lo più questo ritrovarsi abbandonate dall'amato, non mancano altre cause di infelicità per le figure femminili delle: le eroine soffrono in quanto donne. Nelle *Heroides* il genere elegiaco sembra così tornare alle proprie origini di poesia del dolore e del lamento.

Nell'operazione di "riscrittura" messa in atto, Ovidio rielabora i testi della tradizione spostando la prospettiva e dando voce alla donna e alle sue ragioni. Nell'approfondimento della psicologia femminile (forte l'influsso del modello euripideo) è anzi proprio uno degli aspetti più notevoli delle *Heroides*.

5. Le *Metamorfosi*

Dopo Virgilio, che con l'*Eneide* aveva realizzato il grandioso progetto di un poema epico di tipo omerico, di un epos nazionale, Ovidio segue un'altra direzione. La veste formale sarà quella

dell'epos (l'esametro sarà il marchio distintivo), e così le grandi dimensioni (15 libri), ma il modello è quello dei un "poema collettivo", che raggruppi cioè una serie di storie indipendenti accomunate da uno stesso tema. Al tempo stesso però proprio mentre opera questa scelta di poetica alessandrina (nei contenuti e nella forma), Ovidio rivela anche l'intenzione di comporre un poema epico, che la poetica callimachea aveva notoriamente messo al bando.

Ne dà conferma lo stesso impianto cronologico del poema, illimitato (dalle origini del mondo ai giorni di Ovidio). Ciò riavvicinava il poeta agli orientamenti del principato e di rispondere, anzi, alle esigenze nazionali ed augustee.

Le circa 250 vicende mitico-storiche narrate nel corso del poema sono ordinate secondo un filo cronologico che subito dopo gli inizi si attenua fino a rendersi quasi impercettibile per lasciar spazio ad altri criteri di associazione. Le varie storie possono essere collegate, ad esempio, per contiguità geografica, o per analogie tematiche, o invece per contrasto, o per semplice rapporto genealogico fra i personaggi, o ancora per analogia di metamorfosi, e così via.

Dopo il brevissimo proemio inizia la narrazione della nascita del mondo dall'informe caos originario e della creazione dell'uomo: il diluvio universale e rigenerazione del genere umano grazie a Deucallione e Pirra segnano il passaggio dal tempo primordiale al tempo del mito, degli dei e semidei, delle loro passioni e dei loro capricci. Fino ai personaggi della guerra troiana che ci introducono nella storia per arrivare fino all'età di Augusto.

Alla fluidità della struttura corrisponde la varietà dei contenuti. Molto variabili sono già le dimensioni delle storie narrate, oscillanti dal semplice cenno allusivo, allo spazio di qualche centinaio di versi, che fa di molti episodi dei veri e propri epilli.

Ovidio non tende all'unità e all'omogeneità dei contenuti e delle forme, quanto piuttosto alla loro calcolata varietà; tende soprattutto alla continuità della narrazione, al suo armonioso fluire e dipanarsi.

La tecnica di narrazione. Non solo l'ordinamento cronologico è piuttosto vago, ma viene continuamente perturbato dalle ricorrenti inserzioni narrative proiettate nel passato. Ovidio, il narratore principale, fa frequente ricorso alla tecnica, già alessandrina, del racconto a incastro, che gli permette di evitare la pura successione elencativa delle varie vicende incastonandone una o più all'interno di un'altra usato come cornice.

La metamorfosi, la trasformazione di un essere umano in animale, in pianta, in statua o in altra forma, era un tema presente già in Omero, ma caro soprattutto alla letteratura ellenistica, della quale soddisfaceva anche un gusto caratteristico, quello dell'eziologia, della dotta ricerca delle cause (la metamorfosi descrive l'origine delle cose e degli essere attuali da una loro forma anteriore). Nel poema ovidiano la metamorfosi è il tema unificante fra le tante storie narrate: il poeta cerca anche di dare retrospettivamente dignità filosofica alla sua opera mediante il lungo discorso di Pitagora che indica nel mutamento la legge dell'universo.

In realtà l'argomento centrale dell'opera è rappresentato dall'amore, ma ambientato nell'universo del mito nel mondo degli dei e dei grandi eroi.

Alla dimensione mitica non corrisponde però un ethos idealizzante, una grandezza di valori. Il mito non ha per Ovidio la valenza religiosa, la profondità che ha in Virgilio: accentua una tendenza insita nella cultura ellenistica e fa del mito un ornamento della vita quotidiana.

Il mondo del mito, per il letteratissimo Ovidio, è innanzitutto il mondo delle finzioni poetiche: e le *Metamorfosi* costituirà una sorta di grandiosa enciclopedia del mito per i millenni futuri, la *summa* di uno sterminato patrimonio letterario.

I personaggi agiscono seguendo ognuno un proprio punto di vista, convinti tutti di padroneggiare la realtà: il poeta, solo depositario del "punto di vista vero", analizza questa moltiplicazione delle prospettive. Rifiutando l'impersonale oggettività del poeta epico, il narratore delle *Metamorfosi* interviene spesso per commentare il corso degli eventi.

Al carattere spettacolare di questo universo, corrisponde anche una tecnica narrativa che privilegia i momenti salienti dei quegli eventi, ne isola singole scene, sottraendole alla loro dinamica drammatica.

Nella sua natura eminentemente visiva, nella sua immediata evidenza plastica (qualità che contribuisce a spiegare l'immensa fortuna di modello delle arti plastiche), questa poesia amante della spettacolarità spesso nelle sue forme più orride, anticipa caratteri importanti del gusto letterario del nuovo secolo, del "manierismo imperiale".

6. I *Fasti*

I *Fasti* sono l'opera ovidiana meno lontana dalle tendenze culturali, morali, religiose del regime augusteo. Sulle orme dell'ultimo Properzio, delle sue "elegie romane", anche Ovidio si impegna sul

terreno della poesia civile: il progetto è quello di illustrare gli antichi miti e costumi latini, seguendo la traccia del calendario romano.

L'opera deve molto soprattutto al modello degli *Aitia callimachei*, sia nella tecnica compositiva che nel carattere eziologico, di ricerca delle origini della realtà attuale dal mondo del mito. Ovidio si impegna in accurate ricerche di svariate fonti antiquarie: da Valerio Flacco, Varrone, a Livio.

Sullo sfondo di carattere antiquario (che fa dei Fasti un documento di eccezionale importanza sulla cultura arcaica romana), egli inserisce materiale mitico di origine greca o di carattere anedddotico, con riferimenti alle vicende e alla realtà contemporanea. Ciò permette di sottrarsi ai condizionamenti di un arido "calendario in versi", e soddisfare, in certi momenti idillici, il suo gusto per il *pathos* delicato, o di far spazio all'elemento erotico.

Questa interpretazione alleggerirebbe il poema da qualsiasi responsabilità verso l'ideologia augustea: Ovidio pagherebbe "stancamente il suo debito facendo il proprio dovere di *civis Romanus*". Un'interpretazione che si sposa con l'interesse moderno per i Fasti come "fonte" di preziose informazioni antropologiche. Ma l'uso che Ovidio fa dello schema eziologico risulta essere assai più malizioso di quanto si era pensato: il poeta gioca con il suo compito di antiquario. Non è detto che la malizia si fermi al confine dell'ideologia augustea; nessuno può dimenticare quale parte abbia la ricostruzione del passato nel progetto ideologico di Augusto. Così, quando Ovidio decostruisce e mette in dubbio il rapporto tra passato e presente, il gioco minaccia di farsi serio. E' la Romanità espressa del calendario che viene insidiata e decentrata. La vera lacuna del poema – ovviamente dal punto di vista del principe – non è che Ovidio non riesca a prendere sul serio Augusto, ma che non riesce a prender sul serio Romolo.

7. Le opere dell'esilio

L'improvviso allontanamento da Roma segna, com'è naturale, una brusca frattura nella carriera poetica di Ovidio. Più di altri doveva accusare la separazione della capitale: dal centro della scena si trova confinato ai margini dell'impero, in mezzo a un popolo primitivo che non parla nemmeno il latino.

La prima opera composta lontano da Roma – e inviata non senza esitazione – è la raccolta *Tristia*, 5 libri la cui cifra comune, esplicitamente sottolineata, (*V 1,5 flebilis ut noster status est, ita flebile carmen*) è il lamento sull'infelice condizione del poeta esiliato; con pari insistenza ricorre l'appello agli amici e alla moglie per ottenere, se non la remissione della pena, almeno un cambio di destinazione: le ripetute espressioni di rimpianto per la patria, la desolazione per un'esistenza privata della sua linfa vitale, mirano a suscitare un "movimento d'opinione" per far concedere le condizioni minime perché resti se stesso.

La forma epistolare caratterizza decisamente le elegie raccolte nei 4 libri dell'altra raccolta dell'esilio, detta perciò *Epistulae ex Ponto*: questa accentuazione del carattere epistolare si manifesta in vari modi: nell'uso regolare delle formule proprie del genere, nel riferimento a lettere inviate o ricevute, nell'infittirsi di una serie di *topoi* ricorrenti (l'insistenza della lettera come colloquio fra amici, l'illusione della presenza nonostante il distacco).

Costretto a diventare oggetto stesso della sua tessuta poesia, il brillante cantore della mondanità romana, proclama ora, l'assoluta autenticità della sua materia poetica.

8. La fortuna

La fortuna di Ovidio nella cultura europea, sia in campo strettamente letterario che nelle arti figurative, è stata immensa (inferiore appena a quella di Virgilio) fino al Romanticismo. Criticato per il suo gusto del virtuosismo gratuito, Ovidio ebbe scarsa diffusione nelle antiche scuole di grammatica. Vedrà fiorire la sua fortuna nei secoli XII e XIII definiti non a caso *Aetas Ovidiana*, influirà su autori come Dante, Petrarca, Boccaccio, poi l'Ariosto. Dopo il declino subito col Romanticismo, ellenizzante e "primitivo", Ovidio tornerà ad affascinare D'Annunzio.

LIVIO

Vita Tito Livio nacque a Padova nel 59 a. C. Venuto a Roma, non partecipò alla vita pubblica, ma entrò in contatto con Augusto. Tra il 27 e il 25 dovette dedicarsi interamente alla sua grande opera storica. Si guadagnò notevole prestigio. Morì nel 17 d.C. a Padova.

Opere *Ad urbe condita libri*, storia di Roma dalla sua fondazione fino all'epoca contemporanea. Il titolo è dato dai codici più autorevoli e da altre testimonianze antiche. L'opera comprendeva 142 libri, di cui si sono conservati 1-10, 21-45 e scarsi frammenti di altri libri.

Fonti Sulla vita e l'attività ci informano la *Cronaca* di Girolamo; Plinio; alcuni passi di Quintiliano, di Tacito ecc.

1. Il piano dell'opera di Livio e il suo metodo storiografico

Nei libri *Ab urbe condita* Livio ritornava alla struttura annalistica che aveva caratterizzato fin dall'inizio la storiografia romana, rifiutando implicitamente l'impianto monografico delle prime opere di Sallustio.

La narrazione liviana inizia dalle origini mitiche di Roma, la fuga di Enea da Troia, e arrivava alla morte di Druso, figliastro di Augusto, avvenuta nel 9 a. C., o forse alla disfatta di Varo nel 9 d. C.

I libri 1-10 (la cosiddetta "Prima decade") arrivano fino alla III guerra sannitica; e i libri 21-45 (III e IV decade) vanno dalla II guerra punica alla guerra contro Macedonia (167 a.C.).

Il naufragio di vaste parti dell'opera è forse da spiegare con la sua divisione in gruppi separati di libri; alla divisione in decenni si fa cenno per la prima volta nel V sec., ma forse risale a molto tempo addietro.

Come buona parte dei precedenti storici latini, a cominciare da Catone, Livio dilatava l'ampiezza della propria narrazione man mano che ci si avvicinava all'epoca contemporanea.

Le fonti utilizzate furono numerose; per la prima decade, c'erano a disposizione esclusivamente gli annalisti. Nelle decenni successive, agli annalisti romani venivano ad affiancarsi il grande storico greco Polibio, dal quale Livio attinse soprattutto la visione unitaria del Mediterraneo e dei legami fra Roma e i regni ellenistici.; sporadica l'utilizzo delle *Origines* di Catone.

Livio non sembra procedere ad un attento vaglio critico delle proprie fonti: in certi casi, la facilità di accesso e di reperibilità sembra essere stato il criterio di scelta determinante; Livio fa uso estremamente scarso della documentazione contenuta in manoscritti e antiche iscrizioni, come pure dei risultati delle ricerche scrupolose degli antiquari della precedente generazione, come Varrone. Di conseguenza si è visto in lui soprattutto un *exornator rerum*, principalmente preoccupato di amplificare e adornare la traccia che trovava nella propria fonte.

Su questa strada si è voluto escludere Livio dallo sviluppo della maggiore storiografia latina da Sallustio a Tacito, cioè dalla grande storiografia senatoria: quindi non lo storico senatore, che la politica mette in grado di formarsi un giudizio personale e approfondito, e che ha accesso a documentazione come gli *Acta Senatus*; ma lo storico letterato che lavora soprattutto di seconda mano sulla narrazione di storici precedenti. Ma ciò non significa che Livio non sia uno storico "onesto", e nemmeno che scriva in una gioiosa esaltazione del regime augusteo, non incrinata da alcun dubbio.

2. Il nuovo regime e le tendenze della storiografia liviana

A quanto pare, il regime augusteo non operò, nei confronti della storiografia, un tentativo di egemonia paragonabile a quello attuato nei confronti della poesia. Sappiamo da Quintiliano che Asinio Pollione coglieva in Livio tracce di *Patavinitas*, di provincialismo padovano. Difficile da dire se si rispecchiasse una determinata posizione politico-culturale, un legame particolarmente stretto con le tradizioni repubblicane, fortemente sentite in una città dove ancora era vivo e vegeto il *mos maiorum*. Più esplicito Tacito, secondo il quale Augusto avrebbe affibbiato allo storico l'epiteto di "pompeiano", per la nostalgica simpatia verso gli ideali repubblicani.

Un atteggiamento del genere non destava, in età augustea particolari fastidi: Augusto, soprattutto dopo la riforma costituzionale del 27, era più desideroso di presentarsi come il restauratore che come l'erede di Cesare; di conseguenza tollerava, e in qualche maniera utilizzava, il culto dei martiri della *res publica*.

Tuttavia il consenso liviano verso il regime non si traduceva in una esaltazione incondizionata; infatti, dalla *praefatio* traspare una consapevolezza della crisi che Roma ha appena attraversato; Livio resta estraneo a tutta quella parte dell'ideologia augustea che insiste sul valore "carismatico" del principato, presentandolo come la realizzazione della nuova età dell'oro.

Più volte Livio accenna al fatto che la narrazione del glorioso passato di Roma è per lui un rifugio rispetto alla cura che gli apporta la narrazione degli eventi più recenti e contemporanei: un atteggiamento implicitamente polemico nei confronti della storiografia sallustiana, che aveva posto la crisi di Roma centro della propria indagine. Il pessimismo liviano, che pure esiste, non è altrettanto lucido; pur riconoscendo il carattere "epocale" e non episodico della crisi, Livio rifiuta di concentrare l'interesse su di essa, sforzandosi invece di non considerarla separatamente dal quadro generale della storia di Roma.

Dalle parti conservate dell'opera emerge la giustificazione dell'Impero di Roma, alla cui edificazione hanno cooperato una fortuna sostanzialmente non diversa dalla provvidenza divina, e la *virtus* del popolo romano.

Quando Livio rivolge il suo sguardo a quel percorso di oltre sette secoli, egli mostra reverenza quasi sgomento, davanti a tanto spazio di tempo e di fatti. Nella rievocazione le immagini del passato agiscono come modelli di comportamento sociale e individuale, sia positivi che negativi. La mitologia del passato, non *solo ha* senso per gli uomini presenti, ma anche *dà senso* al loro agire.

3. Lo stile della narrazione liviana

Nel gusto stilistico, Livio oppose nettamente alla tendenza di Sallustio, avvicinandosi, piuttosto alla stile che Cicerone aveva vagheggiato per la storiografia romana. Quintiliano, che riconosceva la superiorità di Sallustio come storico, contrapponeva alla sua *brevitas* austera e sentenziosa la *lactea ubertas* di Livio: uno stile ampio fluido e luminoso, senza artifici né restrizioni, che evita ogni *asperitas*. La coloritura poetica del racconto è cospicua e frequente. Ereditando una tendenza già presente, Livio lascia largo spazio alla drammatizzazione del racconto.

Certo, la passione moralistica che contraddistingue la concezione liviana della storia (non studio politico che spieghi atteggiamenti ed eventi, bensì la narrazione da condurre in termini di singole personalità rappresentative), risente parecchio della tradizione storiografica ellenistica, quello stile storiografico che si usa definire “tragico”. Così la *historia*, più che ricerca della verità, poteva diventare attività retorica, rientrare nella categoria del letterario. Il suo scopo era di mostrare che qualità mentali e morali hanno un impatto decisivo sugli avvenimenti: l’atmosfera di una città agiata, i sentimenti di un popolo, i pensieri e desideri di un personaggio, tutto questo non è “obiettività”, non è il distacco impersonale che ogni teorico pretenderebbe da uno storico serio.

La “pateticità” di Livio non ha nulla a che sia paragonabile al pathos acceso di Sallustio; è piuttosto un discorso arioso di rappresentare e di narrare: un modo “sentimentale” (c’è più ethos che pathos), che ottiene l’effetto di aggiungere una suggestione di maestà epica.

Il modello di stile storiografico elaborato da Livio divenne rapidamente un classico, e rivaleggio con l’altro modello, Sallustio, il quale esercitò nell’antichità un influsso predominante.

Livio oppositore di Sallustio, e seguace di Cicerone, dunque. Ma è pur vero che il periodo di Livio, confrontato con quello del modello, risulta spesso carico, affollato; insomma, se il periodo ciceroniano è fatto per essere ascoltato, quello liviano si attende di essere letto.

4. La fortuna

La fortuna di Livio, nonostante il modello Sallustio, è stata molto grande. L’enorme mole dell’opera fece sì che presto se ne allestissero delle “epitomi”, redazioni concise e abbreviate. Dante lo collocò fra i grandi prosatori nel *De vulgari eloquentia*. Machiavelli compose in volgare i *Discorsi intorno alla prima deca*, la prima riflessione moderna sulle vicende di Roma, che si sforza di trarre da esse insegnamenti storici di validità perenne.

SENECA

Vita	Lucio Anneo Seneca nacque in Spagna, Cordova, da ricca famiglia equestre, forse nel 4 a. C. Venne presto a Roma, dove fu educato nelle scuole retoriche, e filosofiche. Iniziò l’attività forense e la carriera politica, così fortunata che Caligola, geloso, lo condannò a morte, ma fu salvato da un’amante dell’imperatore. Non si salvò dalla relegazione che, nel 41, gli comminò Claudio, con l’accusa di coinvolgimento nell’adulterio di Giulia Livella. Dalla Corsica, tornò nel 49, per intervento di Agrippina, che lo scelse come tutore del figlio di primo letto, il futuro imperatore Nerone. In questo modo accompagnò l’ascesa al trono del giovane Nerone (54 d. C.) e da allora resse la guida dello stato: è il celebre periodo di buon governo; fino al matricidio compiuto da Nerone (59 d. C.), che costrinse il filosofo a gravi compromessi. Viene coinvolto nella celebre “congiura di Pisone”: condannato a morte da Nerone, si suicidò nello stesso 65 d. C.
Opere	Della vasta produzione senecana, quelle di carattere filosofico occupano lo spazio maggiore. Alcune di queste raccolte, dopo la morte, in 12 libri di <i>Dialogi</i> : sono trattati, per lo più brevi, su questioni etiche e psicologiche. Altre opere filosofiche tramandateci autonomamente, sono i 7 libri <i>De beneficiis</i> , il <i>De clementia</i> , indirizzato a Nerone e 20 libri comprendenti le 124 <i>Epistulae morales ad Lucilium</i> . Di carattere propriamente scientifico la <i>Naturales Quaestiones</i> , in 7 libri. Abbiamo 9 tragedie <i>cothurnatae</i> , cioè di argomento greco e il <i>Ludus de morte Claudii</i> (o <i>Apokolokyntosis</i>), una satira menippea sulla singolare apoteosi dell’imperatore Claudio.
Fonti	Molte notizie da Seneca stesso; importanti i libri XII-XV degli <i>Annales</i> di Tacito; Cassio Dione; Svetonio.

1. I *Dialogi* e la saggezza stoica

Consolatio ad Marciam indirizzata alla figlia dello storico Cremuzio Sordo per consolarla della perdita del figlio. Il genere della consolazione, già coltivato nella tradizione filosofica greca, si costituisce attorno a un repertorio di temi morali (la fugacità del tempo, la precarietà della vita, la morte come destino ineluttabile...) che saranno parte della riflessione filosofica di Seneca.

Le singole opere dei *Dialogi* costituiscono trattazioni autonome di aspetti o problemi particolari dell'etica stoica, il quadro generale in cui l'intera produzione filosofica senecana si iscrive (uno stoicismo, comunque, che ha stemperato l'antico rigore dottrinale). Il *De vita beata* affronta il problema della felicità e del ruolo che nel perseguimento di essa possono svolgere gli agi e le ricchezze. In realtà, dietro il problema generale, Seneca sembra voler fronteggiare le accuse di incoerenza tra i principi professati e la concreta condotta di vita che lo aveva portato ad accumulare un patrimonio sterminato. Saggezza e ricchezza non sono necessariamente antitetiche (*nemo sapientiam paupertate damnavit*, 23); Seneca resta generalmente estraneo al fascino del modello cinico, avvertito come pericolosamente asociale: che aspira alla *sapientia* dovrà saper "sopportare" gli agi e il benessere che le circostanze della vita gli hanno procurato, senza lasciare invischiarsene. La "trilogia" dedicata all'amico Sereno, che abbandona le sue convinzioni epicuree per accostarsi all'etica stoica, è composta da: *De constantia sapientis*, *De otio*, *De tranquillitate animi*. Il primo esalta le qualità del saggio stoico, forte della sua interiore fermezza. Il terzo affronta il tema della partecipazione del saggio alla vita politica: Seneca cerca una mediazione fra i due estremi dell'*otium* contemplativo e dell'impegno proprio del *civis* romano. La scelta di una vita appartata è invece chiara nel *De otio*: una scelta forzata, resa necessaria dalla situazione politica difficile.

Nel *De providentia* affronta il problema della contraddizione fra il progetto provvidenziale che secondo la dottrina stoica presiede alle vicende umane (in polemica con la tesi epicurea dell'indifferenza divina) e la sconcertante constatazione di una sorte che sembra spesso premiare i malvagi e punire gli onesti. La risposta di Seneca è che l'avversità che colpiscono chi non li merita non contraddicono tale disegno provvidenziale, ma attestano la volontà divina di mettere alla prova gli onesti.

2. Filosofia e potere

I 7 libri *De beneficiis*: vi si tratta della natura e delle varie modalità degli atti di beneficenza, del legame benefattore-beneficario. L'opera che analizza il beneficio come elemento coesivo dei rapporti sociali, sembra trasferire sul piano morale individuale il progetto di una società equilibrata e concorde utopica. L'appello, rivolto soprattutto alle classi privilegiate, ai doveri di filantropia e di liberalità, è nell'intento di instaurare rapporti sociali più umani.

L'opera in cui Seneca aveva esposto più compiutamente la sua concezione del potere è il *De clementia*, dedicato al giovane imperatore Nerone. Non mette in discussione la legittimità costituzionale del principato: il potere unico era il più conforme alla concezione stoica di un ordine cosmico governato dal logos, dalla ragione universale, il più idoneo a rappresentare l'ideale di un universo cosmopolita; vincolo e simbolo unificante dell'impero. Il problema, piuttosto, è quello di avere un sovrano assoluto, privo di forme di controllo esterno, l'unico freno sul sovrano sarà la sua stessa coscienza. La clemenza è la virtù che dovrà informare i suoi rapporti coi sudditi: con essa potrà ottenere il consenso.

E' evidente in questa concezione l'importanza che acquista l'educazione del *princeps* e più in generale la funzione della filosofia come garante e ispiratrice della direzione politica dello stato.

3. La pratica quotidiana della filosofia: le *Epistole a Lucillio*

L'opera principale della sua produzione tarda, e la più celebre in assoluto, sono le *Epistulae ad Lucilium*, una raccolta di lettere di vario argomento. Se si tratti di un epistolario reale o fittizio è questione di cui si continua a discutere. L'opera ci è giunta incompleta; costituisce, comunque, un unicum nel panorama letterario e filosofico antico.

Lo spunto a comporre lettere a carattere filosofico sarà venuta da Platone, e soprattutto Epicuro; egli mostra piena consapevolezza di introdurre un genere nuovo, distinto dalla comune pratica epistolare. Il modello è appunto Epicuro, colui che nelle lettere agli amici ha saputo perfettamente realizzare quel rapporto di formazione e di educazione spirituale che Seneca istituisce con Lucillio. Le sue lettere vogliono essere uno strumento di crescita morale. Riprendendo un *topos* comune nella epistolografia antica, Seneca insiste sul fatto che lo scambio di lettere permette di istituire un *colloquium* con l'amico, di creare con lui un'intimità quotidiana. Più degli altri generi di letteratura filosofica, la lettera, vicina alla realtà della vita vissuta, si presta perfettamente alla pratica quotidiana

della filosofia. Non meno importante dell'aspetto teorico è nella lettera quello parenetico: essa tende non solo e non tanto a dimostrare una verità quanto ad esortare, ad invitare al bene.

Oltre a essere funzionale a una fase specifica del processo di direzione spirituale, il genere epistolare si rivela anche appropriato ad accogliere un tipo di filosofia, come quella senecana, priva di sistematicità e inclina a trattare aspetti parziali o singoli temi etici. Gli argomenti delle lettere, sono svariati, ma vengono generalmente ricondotti alla tematiche della tradizione diatribica: vertono sulle norme cui saggio informa la sua vita, sulla sua *autárkeyas*, sul suo disprezzo per le opinioni correnti. La considerazione della condizione umana che accomuna tutti i viventi ha fatto pensare al sentimento di carità cristiana: in realtà l'etica senecana resta profondamente aristocratica, e il sapiens stoico che esprime la sua simpatia per gli schiavi maltrattati manifesta apertamente anche il suo irrevocabile disprezzo per le masse popolari abbruttite dagli spettacoli del circo.

La conquista della libertà interiore (resasi necessaria la rinuncia alle rivendicazioni sul terreno politico) è l'estremo obiettivo che il saggio stoico si pone.

4. Lo stile "drammatico"

La prosa filosofica senecana è divenuta quasi l'emblema di uno stile elaborato, teso e complesso, caratterizzato dalla ricerca dell'effetto e dell'espressione concisamente epigrammatica. Seneca rifiuta la compatta architettura classica del periodo ciceroniano e dà vita ad un genere eminentemente paratattico, che frantuma l'impianto del pensiero in un susseguirsi di frasi aguzze e sentenziose, il cui collegamento è affidato all'antitesi e alla ripetizione. Questa prosa affonda le sue radici nella retorica asiatica e nella predicazione dei filosofi cinici.

Uno stile aguzzo e penetrante che riflette emblematicamente le spinte che animano la filosofia senecana, tesa fra la ricerca della libertà dell'io e la liberazione dell'umanità.

5. Le tragedie

Un posto importante nella produzione letteraria di Seneca è occupata dalle tragedie: sono 9 quelle ritenute autentiche, tutte di soggetto mitologico greco.

L'*Hercules furens*, costruita sul modello dell'*Eracle* di Euripide, tratta il tema della follia di Ercole provocata da Giunone, che induce l'eroe a uccidere moglie e figli... le *Phoenisse*, improntata sulla *Fenice* di Euripide e sull'*Edipo a Colono* di Sofocle, che ruota attorno al destino di Edipo e all'odio che divide i suoi figli. Poi *Medea*, che si rifà ancora a Euripide, ecc.

Sono le sole tragedie latine a noi pervenute in forma non frammentaria. Sono importanti anche come documento della ripresa del teatro latino greco. In età giuglio-claudia e nella prima età flavia l'*élite* intellettuale senatoria sembra in effetti ricorrere al teatro tragico come alla forma letteraria più idonea ad esprimere la propria opposizione al regime (nella tragedia latina, che riprende un aspetto già fondamentale in quella classica, era sempre stata forte l'ispirazione repubblicana e l'esecrazione della tirannide).

La scarsità di notizie esterne non ci permette di saper nulla di certo sulle modalità della loro rappresentazione. Ciò che sappiamo sulla destinazione della letteratura tragica in età anteriore a Seneca – e cioè che si continuava sì a rappresentare normalmente in scena le tragedie, ma che ci si poteva anche limitare a leggerle nelle sale di recitazione – ha indotto studiosi a ritenere che quelle di Seneca fossero tragedie destinate soprattutto, ma non solo, alla lettura.

Le varie vicende tragiche si configurano come conflitti di forze contrastanti, come opposizione tra *mens* e *furor*, fra ragione e passione: la ripresa di temi e motivi rilevanti delle opere filosofiche rende evidente una consonanza di fondo fra i due settori della produzione senecana, e ha alimentato la convinzione che il teatro senecano non sia che una illustrazione, sotto forma di *exempla* forniti dal mito, della dottrina stoica. L'analogia non va troppo accentuata, perché nell'universo tragico, il logos, il principio razionale cui la dottrina stoica affida il governo del mondo, si rivela incapace di frenare le passioni e arginare il dilagare del male. Un rilievo particolare ha la figura del tiranno sanguinario e bramoso di potere.

L'atteggiamento che tiene nei confronti dei modelli greci denota, da un lato maggiore autonomia, e al tempo stesso però presuppone un rapporto continuo col modello, sul quale l'autore opera interventi di contaminazione, di ristrutturazione, di razionalizzazione dell'impianto drammatico. Il rapporto con gli originali è mediato comunque dal filtro del gusto e della tradizione latina; il linguaggio poetico ha la sua base costitutiva nella poesia augustea – Ovidio –. Le tracce della tragedia latina arcaica si avvertono nel gusto del pathos esasperato, nella tendenza al cumulo espressivo, ecc.

Spesso l'esasperazione della tensione drammatica è ottenuta mediante l'introduzione di lunghe digressioni (*ekphrâseis*), esorbitanti rispetto alla consuetudine epica e soprattutto tragica.

6. L'Apokolokyntosis

Un'opera davvero singolare è il *Ludus de morte Claudii*; ma il nome sotto cui l'opera è più comunemente nota è quello greco di *Apokolokyntosis*, che ci fornisce Cassio Dione. Parola che implicherebbe un riferimento a *kolkynta*, cioè la zucca, forse un emblema della stupidità e, secondo Dione sarebbe una parodia della divinizzazione di Claudio decretato dal senato alla sua morte.

Nel testo non c'è accenno a una zucca e l'apoteosi di fatto non ha avuto luogo; ma il curioso termine va inteso non come "trasformazione in zucca", ma piuttosto come "deificazione di una zucca, di uno zuccone", con riferimento alla fama non proprio lusinghiera di cui Claudio godeva.

Altri dubbi sono stati suscitati dal fatto che, a quanto sappiamo da Tacito, lo stesso Seneca aveva scritto la *laudatio funebris* dell'imperatore morto.

Il componimento narra la morte di Claudio e la sua ascesa all'Olimpo nella vana pretesa di essere assunto fra gli dei, i quali lo condannano invece a discendere, come tutti i mortali, negli inferi, dove egli finisce schiavo del nipote Caligola e da ultimo in mano al liberto Menandro: una condanna di contrappasso per chi aveva fama di aver vissuto in mano dei suoi potenti liberti.

L'opera rientra nel genere della satira menippea, e alterna perciò prosa e versi di vario tipo in un singolare impasto linguistico. In un passo in senari giambici si può addirittura riconoscere una gustosa autoparodia di Seneca tragico, con allusioni al *Hercules furens*.

7. La fortuna

La fortuna di Seneca, dall'antichità all'età moderna, è imponente. Guadagnò presso i Cristiani quel prestigio altissimo che durò per tutto il medioevo e oltre.

Più tarda la fortuna delle tragedie che influenzarono profondamente il teatro elisabettiano, soprattutto Shakespeare. Ma la loro azione fu rilevante anche sul teatro classico francese (Corneille, Racine, poi Voltaire); in Italia soprattutto Alfieri, nella sua violenta polemica antitirannica, ne mutuò la vibrante tensione.

LUCANO

Vita	Marco Anneo Lucano nasce a Cordova, nel 39 d. C., figlio del fratello di Seneca. Si trasferisce a Roma, dove si forma. Entra nella corte di Nerone, che per un certo periodo lo ha fra i suoi intimi amici. Subentra una brusca rottura con l'imperatore: gelosia letteraria da parte di Nerone, o forse le idee di nostalgico repubblicanesimo di Lucano. Caduto in disgrazia e allontanato dalla corte, aderisce alla congiura di Pisone. Si toglie la vita nel 65, a meno di 26 anni.
Opere	Si è conservata l'opera principale, il poema epico <i>Bellum civile</i> o <i>Pharsalia</i> , in 10 libri (8000 esametri circa), incompiuto per la morte dell'autore.
Fonti	Tre biografie antiche, di cui una di Svetonio (nel <i>De poetis</i>); il libro XV degli <i>Annales</i> di Tacito (sulla congiura di Pisone).

1. Una storia versificata?

Dai titoli delle opere perdute sembra di poter cogliere una totale adesione ai gusti e alle direttive neroniane: come *Silvae* e libretti per pantomime. Di tutt'altro genere risulta essere la *Pharsalia*: anche se non essa non era fin dall'inizio in contrasto marcato con le tendenze culturali di Nerone, il modo in cui Lucano ha scelto di trattare il proprio argomento (la guerra civile fra Cesare e Pompeo) si risolve in un'esaltazione dell'antica libertà repubblicana, e in un'esplicita condanna del regime imperiale.

Libro I - Dopo l'esposizione dell'argomento, e lungo elogio di Nerone, Lucano passa ad esporre le cause della guerra. Narrazione del passaggio del Rubicone da parte di Cesare.

Libro II - Lamenti dei Romani che ricordano il precedente conflitto fra Mario e Silla e giungono alla consapevolezza che quello fra Cesare e Pompeo sarà ancora più terribile.

Libro III - Appare in sogno a Pompeo l'ombra di Giulia, figlia di Cesare e sua prima moglie, per minacciarli terribili sciagure. Cesare entra a Roma e si impadronisce del tesoro pubblico.

Libro VI - Sesto uno dei figli di Pompeo si reca consultare la maga Erittone; episodio della negromanzia: la maga richiama in vita un soldato il quale rivela la rovina che incombe sulla famiglia di Pompeo e su Roma.

Libro VII - Battaglia di Farsalo, vittoria di Cesare. Eroica morte di Domizio Enobarbo, antenato di Nerone. Pompeo fugge.

Libro VII- Pompeo fugge in Egitto. Ma il re Tolomeo lo fa uccidere al suo arrivo.

La critica antica ha ripetutamente mosso al poema di Lucano una serie di censure: l'uso e l'abuso delle *sententiae* concettistiche, che avvicinerrebbero lo stile della *Pharsalia* a quello oratorio, la rinuncia agli interventi della divinità, un ordine di narrazione quasi "cronachistico" o "annalistico", tipico più delle narrazioni storiche che poetiche.

La perdita del materiale storiografico impedisce di accertare in che misura Lucano abbia seguito le proprie fonti. Di certo la fedeltà scrupolosa alla fonte storica viene sacrificata alle "deformazioni" della verità a fini ideologici, soprattutto per quel che riguarda Pompeo, Cesare e rispettivi sostenitori; in dalle fonti; tal caso l'alterazione riguarda il modo presentare o di colorire alcuni degli avvenimenti tramandati ma altre volte essa si spinge fino la punto di inserire episodi estranei alla realtà dei fatti, come la scena di negromanzia del libro VI.

2. Lucano e Virgilio: la distruzione dei miti augustei

Le critiche a Lucano presuppongono un confronto più o meno esplicito con l'Eneide di Virgilio: a ragione si è potuto parlare di una sorta di "anti-Eneide", e del suo autore come un "anti-Virgilio".

Nelle mani di Lucano il poema epico stravolge le caratteristiche che gli erano state proprie nella tradizione letteraria romana fin dai tempi di Nevio e di Ennio: da monumento eretto a testimonianza delle glorie dello stato e dei suoi eserciti, si trasforma nella indignata denuncia della guerra fratricida, del sovvertimento di tutti i valori morali, dell'avvento del regno dell'ingiustizia. Lucano sembra proporsi una sistematica confutazione del modello mediante una sorta di ribaltamento delle sue affermazioni, una ripresa in chiave polemica (o "antifrastica", come è definita) di espressioni e situazioni virgiliane. C'è un tono di risentita *indignatio* nei confronti del modello: è come se Virgilio, nell'Eneide, avesse perpetrato un inganno, coprendo con un velo di mistificazioni la fine delle libertà romana e la trasformazione dell'antica *res publica* in tirannide. Lucano sembra prefiggersi il compito di smascherare l'inganno, di scrivere un poema che non giustifichi il potere del principe ricorrendo ad antiche favole religiose, ma mostri, invece, come il regime sia nata dalle ceneri della *libera res publica*.

La via che Lucano sceglie per sconfessare Virgilio è in primo luogo il mutamento dell'oggetto: non rielaborazione di racconti mitici, ma un scelta programmatica i fedeltà al "vero" storico.

3. L'elogio di Nerone e l'evoluzione della poetica lucanea

E' abbastanza probabile che il pessimismo lucaneo sia andato maturando progressivamente nel corso della stesura del poema: in una fase iniziale, Lucano avrà condiviso le speranze di palingenesi politico-sociale suscitate dall'avvento al potere di Nerone. Nell'epos virgiliano, il tema storico delle guerre civili si affacciava qua e là nel testo, ma solo adombrato nel remoto conflitto tra Troiani e Latini (destinati a fondersi); Lucano vuole invece riproporlo in tutta la sua ineludibile realtà storica.

L'elogio di Nerone riprende da Virgilio tutta una serie di motivi rivolti alla glorificazione del principe. Agli occhi di Lucano Nerone, e non Augusto, è la vera realizzazione delle promesse del Giove virgiliano.

Questa interpretazione presuppone la "sincerità" dell'elogio di Nerone, non univocamente condivisa dagli studiosi moderni. Già alcuni scoli antichi avevano visto, negli esuberanti *tumores* dell'elogio, il segno di una sorta di ironia "cifrata" nei confronti dell'imperatore. Maggiori elementi di plausibilità ha una seconda linea interpretativa, che presuppone in Lucano un'evoluzione sotto certi aspetti non dissimile da quella di Seneca.

Un relativo mutamento di giudizio di Pompeo era implicito nella stessa struttura della *Pharsalia*, in cui il personaggio si muove verso la conquista della progressiva saggezza; quanto a Cesare, l'avversione nei suoi confronti è costante fin dall' inizio del poema

Resta il fatto che, all'interno della *Pharsalia*, l'elogio a Nerone suona come una nota stridente: nel progetto stesso del poema era insita la contraddizione fra la visione pessimistica dell'ultimo secolo di storia romana, che Lucano andava maturando, e la aspettative suscitate dal uovo principe.

4. Lucano e l'anti-mito di Roma

Nel seguito del poema il pessimismo di Lucano si fa più radicale, e approda a una concezione coerentemente priva di luci: un vero e proprio "anti-mito" di Roma, il mito del suo tracollo, della inarrestabile decadenza, che si contrappone a quello virgiliano dell'ascesa della città da umili origini. Come l'Eneide, la *Pharsalia* si articola intorno a una serie di profezie che rivelano non le future glorie di Roma, ma la rovina che l'attende. La più importante è costituita senza dubbio dalla *nekyomantèia* ("negromanzia") del libro VI. Introducendo il mondo dell'oltretomba, Lucano mostra l'evidente volontà di creare un pezzo che posa fare da *pendant* alla catabasi ("discesa agli Inferi") di Enea.

Lucano rovescia il modello virgiliano fin nei minimi particolari. La scelta di Pompeo a destinatario della rivelazione si spiega col fatto che Lucano ha inteso collegare la stirpe di Pompeo al mito della rovina di Roma, come Virgilio aveva collegato la *gens Iulia* a quello della sua ascesa gloriosa. Per di più sesto Pompeo, figlio degenere ed empio, rappresenta per molti aspetti un rovesciamento del pio Enea.

5. I personaggi del poema

La *Pharsalia* non ha, come l'*Eneide*, un personaggio principale: l'azione del poema ruota attorno soprattutto a Cesare e Pompeo e Catone. Cesare domina a lungo la scena con la sua malefica grandezza: egli assurge a incarnazione del *furor* che un'entità ostile, la Fortuna, scatena contro l'antica potenza di Roma. Il *furor*, l'*ira*, l'*impatientia* sono le passioni che agitano il suo personaggio; sono anche i tratti tipici della rappresentazione del tiranno.

Alla frenetica energia di Cesare si contrappone una relativa passività da parte di Pompeo: un personaggio in declino, affetto da una sorta di senilità politica e militare. L'intento di Lucano è quello di farne una sorta di Enea cui il destino si mostra avverso: così egli diviene una figura "tragica", l'unica che, all'interno dell'opera, subisca una evoluzione psicologica. Alla progressiva perdita di autorevolezza in campo politico fa riscontro, in Pompeo, un ripiegamento nella sfera del privato; va incontro ad una sorta di "purificazione": diviene consapevole della malvagità dei fati, comprende che la morte in nome di una causa giusta costituisce l'unica via di riscatto morale.

Questa consapevolezza costituisce invece per Catone un solido possesso fino dalla sua prima apparizione nel poema. Lo sfondo filosofico della *Pharsalia* è indubbiamente di tipo stoico: ma nel personaggio di Catone si consuma la crisi dello stoicismo di stampo tradizionale, che garantiva il dominio della ragione nel cosmo e, quindi, la provvidenza divina nella storia. Di fronte alla consapevolezza della malvagità di un fato che cerca unicamente la distruzione di Roma, diviene impossibile, per Catone, l'adesione volontaria alla volontà del destino (o degli dei) che lo stoicismo pretendeva dal saggio. Matura così la convinzione che il criterio della giustizia è ormai da ricercarsi altrove che nel volere del cielo. Catone si impegna nella guerra civile, con piena consapevolezza della sconfitta alla quale va incontro, e della conseguente necessità di darsi la morte, l'unico modo che gli resta per continuare ad affermare il diritto e la libertà.

6. Lo stile

Ardens et concitatus: così Quintiliano ebbe a definire Lucano e voleva probabilmente riferirsi anche all'incalzante ritmo narrativo dei periodi, che si susseguono senza freno e lasciano debordare parti della frasi oltre i confini dello schema esametrico. Per la spinta continua al pathos e al sublime, lo stile di Lucano ha molti punti di contatto con quello delle tragedie di Seneca: si è potuto parlare di "Barocco" e di "manierismo".

E' uno stile che di rado conosce dominio e misura, ma è anche uno stile che non è solo il frutto dell'adesione alle mode letterarie del tempo, né intende solo compiacere il gusto delle sale di declamazione; la tensione espressiva dell'epica lucanea si alimenta dell'impegno e della passione con le quali il giovane poeta ha vissuto la crisi della sua cultura. La rappresentazione di una catastrofe come la guerra civile poteva ancora a nutrirsi di una forma tradizionale qual era quella che il genere epico offriva? Nell'immaginario dell'epica eroica la coscienza e l'orgoglio di un popolo avevano trovato forme adeguate a "trasfigurare" gli eventi del proprio passato.

Ma a questo compito l'epos non può far fronte ora che lo sviluppo degli eventi ha tradito quel mondo ideale e ha tolto credito alle forme letterarie che lo raccontavano. Lucano non ha la forza di sbarazzarsi di una forma letteraria che pure senti insufficiente ai suoi bisogni, così egli cerca un rimedio di compenso nell'ardore ideologico con cui denuncia la crisi. Ma così la presenza di un'ideologia politico-moralistica si fa in lui ossessiva, invade il suo linguaggio e si riduce a *retorica*.

7. La fortuna

Dante la colloca quarto fra gli "spiriti magni" dopo Omero, Orazio e Ovidio (*Inf. IV*); al Catone lucaneo è largamente ispirato quello che Dante incontra nel Purgatorio.

Goethe, nel *Faust*, prese spunto dalla descrizione dei riti della maga Erittone. Foscolo derivò da Lucano alcuni accenni dei *Sepolcri*. Gli spunti "titanistici" e "antiteistici" della *Pharsalia* alimenteranno anche la poesia di G. Leopardi: il *Bruto Minore* è sotto certi aspetti la poesia più "lucanea" che sia stata scritta.

PETRONIO

- Vita** Se l'autore è il personaggio rappresentato da Tacito negli *Annales* XVI (cosa che oggi appare altamente probabile) si tratta di T. Petronius Niger, console verso il 62, suicida per volontà di Nerone nel 66. Il cognome *Arbiter*, attestato nella tradizione manoscritta del *Satyricon* sarà da collegarsi alla definizione riportata da Tacito, *elegantiae arbiter*, anche se la connessione tra questi dati è discussa. Nominato pochissime volte e a partire dal III secolo; oltre Tacito qualche menzione in Plinio.
- Opere** Un lunghissimo frammento in prosa; titolo *Satyrica*, che sembra formato da due grecismi: *Satyri* (i Satiri) più il suffisso di derivazione greca *-icus* (*-ikòs*), lo stesso che serve alla formazione di titoli come *Georgica* (neutro plurale). Secondo altri il titolo risente della parola latina *satura*. (Si noti che il titolo usuale *Satyricon* non è esatto; si tratta di un genitivo plurale neutro, retto da *libri*). La parte che abbiamo copre parte dei libri 14 e 16 e la totalità del libro 15; è verosimile che quest'ultimo coincidesse in gran parte con la "Cena di Trimalcione". Non sappiamo di quanti libri fosse composto il romanzo. Il testo ebbe un destino capriccioso e complesso; fu mutilato e antologizzato in età tardo-antica. Di questa riduzione una sezione – la *Cena Trimalchionis* – ricompare soltanto nel XVII secolo, in un codice ritrovato in Dalmazia. Pregiudizi moralistici inibirono a lungo la diffusione di Petronio, soprattutto nelle scuole. Ma lo sviluppo del romanzo europeo fu profondamente influenzato dal *Satyricon*. Flaubert e Joyce sono debitori di questo esperimento narrativo.

1. Il *Satyricon*

Del *Satyricon* sono incerti l'autore, la data di composizione, il titolo e il suo significato, l'estensione originaria, oltre a questioni quali il genere letterario in cui si inserisce e le motivazioni per cui quest'opera venne concepita e pubblicata.

Nessun autore antico ci dice chi fosse il misterioso Petronius Niger Arbiter, autore secondo la tradizione manoscritta del *Satyricon*. Tacito non parla dell'opera, ma ci presenta nel XVI libro degli Annali uno straordinario ritratto di un cortigiano di Nerone, di nome Petronio, e considerato da Nerone il giudice per eccellenza dello chic e della raffinatezza: il suo *elegantiae arbiter*. L'identità di questo Petronio con l'autore del *Satyricon* è oggi accettata dalla stragrande maggioranza degli interpreti, anche se non poggia su nessuna testimonianza.

Tacito delinea un personaggio paradossale: valido uomo di potere; proconsole di Bitinia; ma la qualità che lo rendeva prezioso a Nerone era la raffinatezza, il gusto estetico. Fu spinto al suicidio nel 66: nessuna ostentazione di severità stoica, anzi il suo suicidio sembra essere stato concepito come una parodia del teatrale suicidio tipico di certi oppositori politici. Incidendosi le vene, e poi rallentando ad arte il momento della fine, Petronio passò le ultime ore a banchetto, occupandosi di poesia.

E' chiaro che il ritratto deve molto all'arte di Tacito; tuttavia, a molti lettori le somiglianze con l'atmosfera del romanzo sono apparse troppo belle per essere false. Spregiudicatezza, acuto sguardo critico, disillusione, senso della mistificazione, cultura letteraria sono tutte qualità che l'autore del *Satyricon* divide con il Petronio letterario.

E' legittimo interrogarsi su certi aspetti del testo, cercando dei punti di contatto con l'atmosfera della corte neroniana. Si è pensato che il gusto di Petronio per i bassi fondi abbia una sottile complicità con i gusti dell'imperatore; gli storici antineroniani attribuiscono a Nerone un'intensa vita notturna, condotta in incognito, frequentando bettole e postriboli, mescolandosi a risse.

Tutti gli elementi di datazione interni, cioè desunti dal testo stesso, concordano con una datazione non oltre il principato di Nerone. Lo stile del romanzo ha dato più lavoro ai critici: il linguaggio parlato da alcune figure del romanzo – i liberti del convito in casa di Trimalcione- è profondamente diverso dal latino letterario che ci è familiare. Abbiamo qui una preziosa fonte di informazione sulla lingua d'uso popolare, che si può combinare con attestazioni di tipo sub-letterario, come i graffiti di Pompei, glosse e con quelle tracce di lingua d'uso che recuperiamo, spesso a fatica, da poeti quali Plauto o Catullo. Ma in sintesi, diremo che i volgarismi sono spie non di uno stato "tardo", storicamente tardo, della lingua, ma di uno strato "basso".

Il modo in cui si è formato il testo è assai problematico. Siamo di fronte a un frammento di narrazione che deve aver subito qua e là dei tagli, forse anche delle interpolazioni e degli spostamenti di sezioni narrative. La parte più integra è il famoso episodio della Cena di Trimalcione. Di sicuro, questi era

preceduto da un lunghissimo antefatto (14 libri ?!) e seguito da una parte di lunghezza per noi imprecisabile.

La storia è narrata in prima persona dal protagonista Encolpio, che compare in tutti gli episodi. Encolpio attraversa un successione indiavolata di peripezie. Da principio il protagonista, un giovane di buona cultura, che ha a che fare con un maestro di retorica. Apprendiamo poi che viaggia in compagnia di un avventuriero dal passato burrascoso, Ascilto, e di un bel giovinetto, Gitone; fra questi personaggi corre un triangolo amoroso. Entra in scena una matrona, Quartilla, che coinvolge i tre in un rito in onore del dio Priapo: si rivela un pretesto per abusare sessualmente dei giovani.

Poi i tre vengono scritturati per un banchetto in casa di Trimalcione, un ricchissimo libertino di sconvolgente rozzezza. Descrizione minuziosa della cena, una teatrale esibizione di lusso e kitsch; la scena è dominata dagli amici libertini di Trimalcione e dalla loro rozzezza.

Seguono altre avventure di Encolpio.

Nessuno dei termini che usiamo per definire la narrativa di invenzione (novella, romanzo, ecc.) ha una tradizione classica, né reali corrispettivi nel mondo antico. Gli antichi applicavano a queste opere narrative termini molto generici (*historia*, *fabula*). Per questa classe di testi non abbiamo trattazioni teoriche; sospettiamo che di narrativa si facesse un grande consumo, ma pochi letterati antichi si occupano del fenomeno.

I critici moderni chiamano in genere "romanzi" un gruppo ristretto di opere che cadono in queste due tipologie molto differenti:

- a) due testi latini, tra l'altro reciprocamente indipendenti e poco simili fra loro: il *Satyricon* e le *Metamorfosi* di Apuleio;
- b) una serie di testi greci, databili fra il I secolo d.C. e il IV.

Al contrario dei romanzi latini, questa serie di opere greche è unita da una notevole omogeneità e permanenza di tratti distintivi. Soprattutto, la trama è quasi invariabile: si tratta di traversie di una coppia di innamorati che vengono separati dalle avversità, e prima di riunirsi e coronare il loro amore, superano mille avventure e pericoli. L'amore è trattato con pudicizia, come una passione seria e esclusiva: molta *suspense* della storia sta nei modi avventurosi con cui l'eroina serba fino in fondo la sua castità.

Nel romanzo di Petronio l'amore è visto in modo diverso. Non c'è spazio per la castità, e nessun personaggio è un serio e credibile portatore di valori morali; il sesso è trattato esplicitamente ed è visto come una continua fonte di situazioni comiche. Così il rapporto omosessuale tra Encolpio e Gitone sarebbe la parodia dell'amore "romantico" che lega i fidanzati del romanzo greco.

D'altra parte, la narrativa "seria" non è sicuramente l'unico genere a cui Petronio poteva riferirsi. A partire dal I secolo a. C. ha grande fortuna una letteratura novellistica, caratterizzata da situazioni comiche, spesso piccanti e amorali. Un filone importante è quello che gli antichi spesso etichettano come *fabula Milesia*, perché risale a un'opera greca di notevole popolarità di Aristide.

Sappiamo con certezza che Petronio utilizzò ampiamente questo filone di narrativa. I temi tipici di questa novellistica, quasi "boccacesca", si oppongono a qualsiasi idealizzazione della realtà: gli uomini sono sciocchi, le donne pronte a cedere. E' andata perduta una gran quantità di questa produzione narrativa popolare.

Nessun testo narrativo classico, a nostra conoscenza, si avvicina anche lontanamente alla complessità letteraria che caratterizza Petronio. Complessa, innanzitutto la trama del romanzo: le scene che si susseguono libere sono, in realtà, collegate da fitto gioco di richiami.

Ancora più complessa è la forma del romanzo. La prosa narrativa è interrotta, con apprezzabile frequenza, da inserti poetici: alcune di questi sono affidati alla voce dei personaggi, sono motivati e hanno come uditorio i personaggi dell'uditorio. Altre parti poetiche sono strutturate come interventi del narratore, che nel vivo della sua storia abbandona la relazione degli avvenimenti per commentarli.

Ma l'uso libero e ricorrente di inserti poetici allontana il *Satyricon* dalla tradizione del romanzo, e lo avvicina, dal punto di vista formale, ad altri generi letterari. La libera alternanza di prosa e versi non ha presenza marcata nei testi narrativi che conosciamo. Il punto di riferimento più vicino è una "satira menippea", l'*Apokolokyntosis* di Seneca. La storia: richiamandosi al filosofo cinico Menippe di Gàdara (II secolo a. C.), Varrone aveva intitolato *Satire Menippeae* le sue composizioni satiriche. Da quel che rimane, sembra che questo tipo di satira fosse un contenitore aperto, vario per temi e soprattutto per forma. A questa tradizione si richiama l'opera di Seneca, un testo in prosa che si apre a svariati inserti poetici: sia citazioni di autori classici, che nel contesto narrativo assumono una valenza parodiata e distorta, sia parti poetiche composte in proprio, spesso rielaborazioni di moduli poetici tradizionali. Una caratteristica interessante è il continuo scontro di toni seri e giocosi, di risonanze letterarie e di crude volgarità: il tutto sorvegliato da una raffinata tecnica compositiva, che ricorda piuttosto da vicino Petronio.

Rimangono alcune differenze assai nette. La satira senecana è un testo di satira inteso come libello, come attacco personale concepito in una precisa situazione e rivolto contro un bersaglio esplicito, il defunto Claudio. In Petronio, nessun intento del genere è percepibile, e al di là delle singole parodie, non si intravede un disegno polemico unificante.

Il *Satyricon* deve molto alla narrativa per trama e struttura del racconto, e qualcosa alla tradizione menippea, per la tessitura formale (il “prosimetro”); ma trascende, in complessità e ricchezza di effetti, entrambe le tradizioni.

Il dato più originale della poetica di Petronio è forse la sua forte carica, realistica evidente a noi soprattutto nella Cena di Trimalcione. Il romanzo ha una sua storia da raccontare, ma nel farlo si sofferma a descrivere luoghi, sono quelli tipici e fondamentali del mondo romano: la scuola di retorica, la pinacoteca, il banchetto, la piazza del mercato, il postribolo, il tempio. L'autore ha vivo interesse per la mentalità delle varie classi sociali, oltre che per il loro linguaggio quotidiano.

La satira ci offre un elemento di contrasto. Il “realismo” della satira si sofferma in genere su tipi sociali ben precisi – il parassita, il ricco stupido, il poetaastro – e questi tipi sono costruiti tutti attraverso un filtro morale; il poeta satirico li guarda attraverso il suo ideale.

Petronio, invece, non offre ai suoi lettori nessuno strumento di giudizio, visto che la narrazione è condotta in prima persona, da un personaggio che è dentro fino al collo in quel modo sregolato. L'originalità di Petronio del realismo petroniano sta dunque non tanto nell'offerirci frammenti di vita quotidiana, ma nell'offerirci una visione del reale che è critica quanto disincantata.

Sottili effetti ironici nascono continuamente dall'uso di modelli letterari elevati, che non sono solo direttamente imitati nelle parti poetiche, ma forniscono anche una traccia per le parti narrative. Esempio: Encolpio perseguitato da Priapo, si paragona ad Ulisse perseguitato da Positone.

Richiami alla grande epica sono frequenti; soprattutto ricorrenti ci appaiono le allusioni all'*Odissea*. La struttura “di viaggio” del romanzo rende abbastanza naturale questo privilegio, ma si è pensato che tutta la storia di Encolpio sia in qualche modo concepita come una parodia dell'*Odissea*. Un'ipotesi suggestiva quanto pericolosa.

La spiegazione più naturale è che la parodia omerica del romanzo di Petronio vada riassorbita nel gioco complessivo delle parodie, variegato tessuto del *Satyricon*. Se Priapo aveva un ruolo dominante, è facile capirne i motivi: questo buffo dio del sesso rurale dà la tonalità giusta alla storia, proprio come le nobili divinità dell'Olimpo contraddistinguono l'epica, e ne marciano il livello elevato.

PERSIO

<i>Vita</i>	Aulo Persio Flacco nacque a Volterra, da ricca famiglia equestre, nel 34. A Roma il maestro che segnò un'impronta decisiva nella sua vita fu il filosofo, lo stoico Anneo Cornuto, il quale lo introdusse negli ambienti dell'opposizione senatoria al regime. La conversione alla filosofia lo portò a condurre una vita austera e appartata, nel culto degli studi e della famiglia: una vita breve, perché Persio morì nel 62.
<i>Opere</i>	Della sua non copiosa produzione non pubblicò nulla in vita. L'edizione, curata da un suo amico, del libro delle <i>Satire</i> fu accolto da immediato successo.

1. Le *Satire*

Sono 6 componimenti satirici in esametri dattilici, il metro ormai tradizionale di questo genere letterario. La I illustra i vezzi deplorabili della poesia contemporanea; la II attacca la religiosità formale e ipocrita di chi non conosce onestà di sentimenti; la III è indirizzata ad un “giovine signore” che conduce una vita ignava e dissipata; la IV illustra la necessità di praticare la norma del *nosce te ipsum*, ecc.

Il suo spirito polemico, e l'entusiastica aspirazione alla verità, trovavano nella satira lo strumento più idoneo ad esprimere il sarcasmo e l'invettiva, nonché l'esortazione morale. La sua poesia è innanzi tutto ispirata da un'esigenza etica, dalla necessità di mascherare e combattere la corruzione e il vizio, e si contrappone perciò polemicamente alle mode letterarie del tempo. Agli occhi di Persio la poesia contemporanea è viziata da una degenerazione del gusto che è anche segno di indegnità morale.

Nella descrizione delle molteplici forme in cui il vizio e la corruzione si manifestano, Persio ricorre con frequenza a un campo lessicale, quello del corpo e del sesso, sfruttandone il ricco patrimonio metaforico. L'immagine ossessiva del ventre diventa il centro attorno a cui ruota l'esistenza dell'uomo, e l'emblema stesso della sua abiezione (l'assimilazione tra vizio morale e malattia fisica era un presupposto comune della filosofia stoica e della sua terapia delle passioni).

Nella denuncia del vizio, e nella aspra descrizione delle sue manifestazioni, Persio si riallaccia alla tradizione della satira e della diatriba (ciò spiega la sua tendenza a delineare tipi fissi), ma ne

accentua i toni forzandoli verso un barocchismo macabro. La fenomenologia del vizio diventa così l'aspetto prevalente, relegando in uno spazio marginale la fase "positiva" del processo di liberazione morale: cioè sono poche le indicazioni sul *recte vivere*. Lo stoicismo di Persio non assume apertamente il carattere dell'impegno civile; inclina piuttosto verso un raccoglimento interiore, condizione per praticare il culto della virtù.

Allo storico della letteratura il libro delle Satire offre l'occasione di una verifica importante; bisogna prima riconoscere, sotto la specie dei forti echi intertestuali che lo animano, la presenza reale di modelli e autori esemplari, voci diverse e lontane della tradizione letteraria romana chiamate a dialogare e contrastare fra loro. Prima presenza, costante e unanime, è quella del *sermo* oraziano, una forma discorsiva che aveva saputo adattarsi sia all'intenzione satirica che alla pensosità epistolare.

Ma risultano coinvolte questioni di portata più generale. Anche per suggestione lucreziana, erano stati importanti nella letteratura augustea ambizioni genericamente educative, istanze pragmatiche e allocutorie: cioè, pur al di fuori delle forme proprie del genere didascalico, il poeta cercava il contatto intenso col destinatario, lo provocava lo coinvolgeva. Persio raccoglie questo "modello lucreziano" e lo sviluppa nel suo rovescio, di Lucrezio anzi ne fa praticamente un antimodello.

Era stato Orazio che aveva mediato alla classicità augustea istanze e atteggiamenti lucreziani. Un suo tratto caratterizzante è nel rapporto paritetico fra il poeta e il destinatario: Orazio non si atteggia a maestro che insegna, ma percorre, insieme all'amico cui si rivolge un cammino comune

Questo il modello depositato dalla tradizione. Il *liber* poetico di Persio vale come riflessione su di esso e insieme come apostasia. Trasformando radicalmente quella che era la figura cordiale dell'autore-filosofo proteso amichevolmente verso il lettore, le *Satire* descrivono l'*iter* predicatorio di un maestro perennemente inascoltato. Il discorso didascalico in Persio si nega statutariamente la possibilità di una risposta positiva del destinatario. Il *sermo* oraziano, pacato nella sua bonomia, viene sostituito da un atteggiamento aspro e aggressivo., necessario per superare l'indifferenza dei miseri in preda al vizio.

Indebolito il contatto con l'altro polo della comunicazione, si guadagna spazio per una letteratura dell'interiorità, per il monologo confessionale: quella dell'esame di coscienza è la cifra culturale che sigla tutto il libro.

A questa intenzione di aggredire salutarmene il lettore, di scuoterlo, va ricondotta principalmente anche la peculiarità dello stile di Persio, la sua ben nota oscurità. Un linguaggio scabro sarà la maniera migliore per esprimere sentimenti autentici, la realtà naturale delle cose. A tale scopo Persio (laddove Orazio aveva raccomandato la scelta accurata della *callida iunctura*) ricorre abitualmente alla tecnica della *iunctura acris*, del nesso urtante per asprezza, sia dal punto di vista fonico che soprattutto semantico; l'uso dell'*aprosdòketon*. La lingua quindi è quella della quotidianità, ma lo stile si incarica di deformarla ad esprimere una verità non banale, a istituire relazioni insospettite fra le cose.

GIOVENALE

- Vita** Poche e incerte le notizie sulla vita di Giovenale, ricavabili in parte dai rari accenni autobiografici presenti nelle sue satire. Decimo Giunio Giovenale sarebbe nato nel Lazio, ad Aquino, tra il 50 e il 60, da famiglia benestante. All'attività poetica arrivò in età matura; visse, come l'amico Marziale, all'ombra dei potenti, nella disagiata condizione di cliente, privo di autonomia economica. Morì sicuramente dopo il 127.
- Opere** La sua produzione poetica è costituita da 16 satire, in esametri (per 3869 versi), suddivise in 5 libri forse dall'autore stesso. Tra il 100 e il 127 la loro pubblicazione.

La letteratura del tempo, col suo dilettersi dei trite leggende mitologiche, è ridicolmente lontana, agli occhi di Giovenale, dal clima morale corrotto, dalla profonda abiezione in cui versa la società romana. Di fronte all'inarrestabile dilagare del vizio sarà l'indignazione la musa del poeta, e la satira il genere obbligato. Così nella I satira, Giovenale enuncia le ragioni della sua poetica e la centralità che in essa occupa la *indignatio*. Al contrario di Orazio, non crede che la poesia possa influire sul comportamento degli uomini, giudicati prede irrimediabili della corruzione.

Giovenale rifiuta di uniformarsi alla tradizione satirica precedente, razionalistica e riflessiva, ma il suo rifiuto investe le forme stesse del ragionamento e del giudizio morale, gli schemi del pensiero moralistico romano. Questo, com'è noto, si costituisce grazie a un'operazione di adattamento alla società romana del grande patrimonio di *topoi* della diatriba cinico-stoica, e informa nelle maniere più varie la riflessione sui problemi di etica personale e di morale sociale, fornendone gli schemi di impostazione e i tipi di soluzione. Sono appunto le risposte della morale diatribica che Giovenale rifiuta, di quella morale che insegna a restare indifferenti di fronte al mondo delle cose concrete,

esteriori, e a coltivare l'*apàtheia* e l'*autarkeia* del saggio. Rigetta e demistifica col rancore dell'emarginato, di chi si vede escluso dai benefici che la società elargisce ai corrotti e costretto all'umiliante condizione del cliente.

L'astio sociale, il risentimento per la mancata integrazione, è una componente importante della satira "indignata" di Giovenale; al suo sguardo deformato di moralista, la società romana appare irrimediabilmente perversa. La sua furia aggressiva non risparmia nessuno, accanendosi soprattutto sulle figure più emblematiche della società e del costume della capitale. Bersaglio privilegiato sono le donne, le donne emancipate e libere, che per il loro disinvolto muoversi nella vita sociale personificano agli occhi del poeta lo scempio stesso del pudore.

Questa radicale avversione al suo tempo, e la rabbiosa protesta contro l'oppressione la miseria in cui versano gli umili e i reietti, hanno fatto parlare di un atteggiamento "democratico" di Giovenale, ma è una prospettiva illusoria: il suo atteggiamento verso il volgo, gli indotti, è di profondo e irrevocabile disprezzo.

Un marcato cambiamento di toni si avverte nella seconda parte dell'opera di Giovenale, negli ultimi due libri, in cui il poeta rinuncia alla violenta ripulsa dell'*indignatio* assume un atteggiamento più distaccato, mirante all'*apàtheia* degli stoici, riavvicinandosi a quella tradizione diatribica della satira da cui si era distaccato bruscamente.

Mentre, nella tradizione precedente, proprio l'aver come oggetto la realtà quotidiana aveva fatto sì che la satira adottasse un livello stilistico umile, un tono familiare e senza pretese (il *sermo*), adesso che questa realtà ha assunto caratteri eccezionali, che il vizio l'ha popolata di mostri, anche la satira dovrà farvi corrispondere caratteri grandiosi. Non più stile dimesso, ma simile a quello dell'epica e soprattutto della tragedia.

Giovenale trasforma quindi profondamente il codice formale del genere satirico, recidendo il legame con la commedia e accostando la satira alla tragedia, sul terreno dei contenuti e dello stile, analogamente "sublime". Un procedimento usuale è il ricorso alla solenni movenze epico-tragiche proprio in coincidenza con i contenuti più bassi e volgari. Il suo realismo ha naturalmente una forte spinta deformante, che si esplica soprattutto nel tratteggiare figure e quadri di violenta crudezza.

La fama di Giovenale fiorisce nel IV secolo. Conosciuto da Dante e Petrarca e dagli umanisti, conoscerà grande fortuna soprattutto nella tradizione satirico-moralistica europea, da Ariosto a Parini, da Alfieri a Hugo a Carducci.

STAZIO

<i>Vita</i>	Publio Papirio Stazio nasce a Napoli fra il 40 e il 50. A Roma ebbe il giovane poeta successi nelle gare poetiche. Protetto da Domiziano; rientrò a Napoli, morì nel 96.
<i>Opere</i>	<i>Silvae</i> , 5 libri in versi in vario metro, editi a partire dal 92. Due testi epici in esametri. <i>Thèbais</i> , in 12 libri (oltre 10000 versi), pubblicata nel 92; <i>Achillèis</i> , lasciato incompiuto: rimane solo il libro I e l'inizio del II.

1. Le *Silvae*

Da una trattazione che guardi insieme a tutti i poemi epici di età flavia, esorbitano le *Silvae*, opera non epica con caratteri legati al gusto contemporaneo. Stazio è un letterato professionale, che vive della sua opera. Il titolo dell'opera vuole indicare forse una raccolta di "schizzi", ma queste poesie sono un preziosissimo documento sulla società dell'epoca. I "committenti" delle varie poesie si rispecchiano in molte di esse, rivelandoci mentalità e atteggiamenti di ceto colto e benestante. I valori che guidano questo sistema sociale: il ripiegamento sulla vita privata e l'ideologia del "pubblico servizio" nelle strutture dell'impero.

Altrettanto importanti storicamente le poesie cortigiane rivolte a Domiziano, che ci illustrano lo sviluppo del culto imperiale, i cerimoniali, le manifestazioni pubbliche. Gli artifici della poesia si adattano bene a mimare l'artificiosa architettura delle ville e dei giardini, dove la realtà naturale è amabilmente trasformata in spettacolo. Il poeta si mostra perfettamente inserito in una società gerarchica, entro una rete di autorevoli protettori che ha il suo centro immobile nel simulacro divinizzato del principe.

Il poeta delle *Silvae* si atteggia a cantore orfico integrato nella comunità; la poesia funge ora da ornamentazione, costruisce una ovattatura su cui si sono deposti, come preziosi, gli oggetti, e i gesti del quotidiano.

Questa futilità "leggera" è però l'erede di una poesia grande e vigorosa; ne eredita i modi e giunture espressive, valori ed elaborazione formale. Ma la nuova funzione di questa poesia si può definire estetizzante, nel senso che deve rendere belli e gradevoli oggetti, uomini e gesti, ma solo a patto di

distanziarsene: le *ekphràseis* (cioè le digressioni) di Stazio più che descrizioni sono encomi, più che mostrare qualcosa al lettore vogliono lasciarlo contento e soddisfatto.

Per il loro carattere di poesia colta, tradizionale e riflessa, hanno spesso faticato a trovare estimatori. La sua capacità di “improvvisare”, la sua velocità nel comporre è il gesto retorico di una poetica dell’opera “minore” o “minima”, che raccoglie l’originaria spinta proveniente dalla tradizione epigrammatica.

La tenera poesia “sentimentale” di Stazio, benpensante e conciliativa, aspira a essere il ritratto della buona società imperiale. Ma il gusto e la poetica del sentimento rispondono ad un’ampia politica di direzione e controllo della pubblica emotività. L’età neroniana aveva inaugurato la moda di pubbliche gare di poesia: consolidatasi, ora serve piuttosto a un programma di restaurazione civile e morale, all’esaltazione dei valori e delle forme letterarie tradizionali. Il carattere spettacolare che ispira gli agoni poetici destinati a compiacere le masse eterogenee della metropoli, si accorda bene con la straordinaria fortuna che forme di spettacolo come il mimo presso il pubblico romano. Lo spettacolo del mimo, suscitatore di facili e sensuose emozioni, si incontra con la “teatralizzazione” quotidiana del mito imperiale.

2. La *Tebaide*

Se Lucano aveva cantato “guerre più che civili”, il tema di Stazio sono addirittura *fraternae acies*. Contro Lucano Stazio sceglie un tema mitologico, dotato di un complesso apparato divino: ma la sostanza del contenuto riporta irresistibilmente verso il *Bellum civile*.

Libro I – Il vecchio Edipo chiama le Furie dell’oltretomba a perseguire la Casa di Tebe. I due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, si preparano a spezzare il patto di governo, per cui a turno, di anno in anno, uno regnava e l’altro lasciava Tebe.

Libro II – L’oltretomba si apre e torna sulla terra Laio, che convince Eteocle a tradire il patto col fratello e a tenere tutto il potere per sé.

Libro XI – I due fratelli rivali si danno la morte reciproca in singolar tenzone. Suicidio di Giocasta, cacciata di Edipo da Tebe. Il nuovo re è Creonte.

Libro XII – Creonte vieta la sepoltura ai cadaveri nemici. Il re di Atene, Teseo, interviene e ristabilisce giustizia e pietà. Uniti sul rogo funebre, i due fratelli sono ancora in lotta: due fiamme nemiche e divise.

Nell’epilogo Stazio dichiara di avere l’*Eneide* come modello, che la *Tebaide* dovrà seguire a distanza. Il piano dell’opera è in 12 libri, divisi in due esadi; la seconda è tutta una storia di guerra, come la “metà illiadic” dell’*Eneide*; la prima più variata, ha funzione di lunga preparazione, e insieme contiene tratti “odissiaci” (il viaggio), come la prima metà dell’*Eneide*.

Posto sotto questa costellazione di influssi, l’opera non manca affatto di unità. Il difetto più tipico della *Tebaide* è piuttosto l’ossessiva ricorsività di motivi e atmosfere. Tutta la storia è dominata da una ferrea necessità: la casa di Edipo è schiacciata non tanto da una maledizione di vendette famigliari quanto da una ferrea Necessità universale. La scelta ideologica è chiaramente virgiliana: salvare l’apparato divino dell’epica, ma rendendolo più “moderno” con l’approfondire la funzione del Fato. Ma un tema così negativo porta Stazio molto vicino alla posizione di Lucano. Il risultato è un compromesso che avrà grande influsso sulla storia dell’epica occidentale. Le divinità epiche tradizionali appaiono come svuotate o appiattite: le forze divine più vitali sono invece personificazioni di idee astratte, con tonalità persino allegoriche. Schiacciate dalle leggi del cosmo e della predestinazione, le figure umane sono a loro volta appiattite. Stazio concede molto poco alle sfumature psicologiche.

La grande quantità di eroi comportava una trama complessa, e soprattutto l’assenza di un protagonista. I pericoli di dispersione sono controllati con energia. Le similitudini, ad esempio, sono pensate in sequenze omogenee, con un effetto a volte ossessivo: le immagini della natura rispecchiano di continuo gli eventi umani. E’ la concezione stoica della *sympàtheia* che già Seneca aveva saputo trasformare in tema letterario.

L’assenza di riferimenti diretti all’attualità non costringe Stazio a eludere gli incubi propri della sua epoca. Una guerra civile vista come scontro fra tiranni specularmente uguali; la degenerazione di una famiglia regnante in dispotismo fanatico; il problema etico di “vivere sotto i tiranni” rispettando comunque una regola morale.

L’episodio più spettacolare della fortuna di Stazio è la sua comparsa nel Purgatorio di Dante, basata sulla falsa convinzione che il poeta si fosse convertito al Cristianesimo – da vero discepolo di Virgilio, che il medioevo considera precursore e profeta dell’avvento di Gesù. Ma in generale Dante fa un notevole uso del modello epico di Stazio.

VALERIO FLACCO

<i>Vita</i>	Praticamente ignota. Non fa accenni autobiografici. Da Quintiliano si ricava che morì poco prima del 92.
<i>Opere</i>	<i>Argonautica</i> , in 8 libri di esametri (5600 versi). Poema epico incompiuto, probabilmente per la sua morte.

1. Gli *Argonautica*

Del poema restano una serie di vicende che corrisponde, all'incirca, del racconto sviluppato da Apollonio Rodio nei 4 libri dell'*Argonautica*.

Pur riprendendo quasi tutti gli episodi principali del modello greco, Valerio mira ad una riscrittura del tema argonautico in gran parte autonoma, e non si limita ad una "romanizzazione" del testo. Vi sono abbreviamenti, aggiunte, modifiche importanti nella psicologia dei personaggi, nel modo di concepire l'intervento divino.

Nei punti in cui Valerio segue da vicino il testo greco la sua rielaborazione appare guidata dalla ricerca dell'effetto: accentuazione del pathos e drammatizzazione del modello.

La formazione stessa del testo di Apollonio – imitatore di Omero, imitato da Virgilio – si colloca al centro di una rete di rapporti che tengono insieme una vasta tradizione epica. Così l'autore non può esimersi dal trarre opportuni riferimenti dai modelli, in particolare da Ovidio, ma anche Seneca tragico e Lucano. Sicché questa poesia riflessa ed elaborata rischia a volte di disperdersi sotto le spinte in una troppo vasta molteplicità di modelli.

Il fondamentale influsso di Virgilio spinge Valerio ad una poetica "reazionaria": il tema è mitologico, l'apparato divino onnipotente, l'impostazione morale del racconto senza dubbio edificante. Mentre Apollonio aveva fatto di Giasone un eroe problematico e chiaroscurale – quasi un antieroe – Valerio riporta il suo protagonista ad una scala di grandezza epica.

La narrazione di Valerio Flacco esaspera la propensione virgiliana allo stile soggettivo, a rendere cioè situazioni e avvenimenti attraverso il punto di vista e le sensazioni dei vari personaggi. Ma la tendenza, ovviamente, comporta una continua psicologizzazione del racconto, a scapito della narrazione degli eventi: ne risulta un testo assai difficile e dotto; infatti, a volte il lettore non trova tutte le informazioni necessarie, ma per comprendere deve essere già a conoscenza degli avvenimenti, e del testo di riferimento di Apollonio.

Il radicamento del poema nella cultura contemporanea sembra nel complesso scarso. In qualche aggiunta di Valerio rispetto al modello greco si colgono però i momenti di sensibilità più attualizzata. Le vicende politiche nel regno di Colchide sono più sviluppate e ripresentano il tema della guerra civile tra fratelli, tipico dell'immaginazione e della cultura flaviana. Questa situazione permette di manifestare una curiosità più aggiornata sulle popolazioni barbariche. È tipico dell'età flaviana il crescere di interessi etnografici per i popoli di confine.

Una pallida esigenza di riferimenti attuali si coglie anche nell'impianto complessivo dell'opera. Argo, la prima nave, deve aprire i mari perché possano svilupparsi le civiltà: così il potere mondiale passerà dall'Asia alla Grecia, e da questa a un'altra civiltà ancora da nascere... Valerio è confinato a tema davvero preistorico: anteriori agli eventi narrati da Virgilio, e addirittura da Omero, si compiono le imprese dei suoi eroi.

SILIO ITALICO

<i>Vita</i>	Tiberio Cazio Asconio Silio Italico, nato attorno al 26. Avvocato, politicamente legato a Nerone. Ritirato a vita privata, si dedicò ad un ampio poema storico. Muore nel 101.
<i>Opere</i>	<i>Punica</i> i 17 libri di esametri (oltre 12000 versi); secondo una parte della critica è incompiuto.

1. I *Punica*

Sappiamo del suo estetismo quasi maniacale, del suo culto museografico di Virgilio. Silio Italico amava raccogliere i cimeli del poeta e ne aveva addirittura comprato il sepolcro. In questa mentalità c'è molto dello spirito con cui si accinge a produrre letteratura: la sua opera è una fredda galleria di busti storici e curiosità antiquarie.

I *Punica* sono il più lungo epos storico latino a noi giunto. I 17 libri raccontano la II guerra punica dalla spedizione di Annibale in Spagna al trionfo di Scipione dopo Zama. L'argomento stesso del poema subito pone il problema delle fonti storiografiche. La linea "annalistica" testimonia la volontà

del poeta di collegarsi alla più imponente trattazione monografica in latino dagli eventi che vanno dal 218 al 201 a. C.: la terza deca di Livio.

Nello sviluppo della narrazione l'uso dell'opera dello storico augusteo è sempre piuttosto ampia; in alcuni passi ne segue la traccia con notevole aderenza.

Il parallelo più ovvio dei *Punica* sono gli *Annales* di Ennio, che forniva un esempio canonico per la composizione di un'epica "anno per anno". Un altro precedente arcaico, più distante e certamente meno diretto, era Nevio l'autore del *Bellum Poenicum*.

L'impulso fondamentale dell'opera venne dell'Eneide. La guerra di Annibale è presentata come una diretta continuazione di Virgilio: è originata dalla maledizione di Didone ed i suoi discendenti. Silio Italico restaura, all'interno dell'epica storica, la funzione strutturale dell'apparato mitico. Per una meccanica estensione, Giunone fino alla vittoria di Canne asseconda le iniziative di Annibale.

Nei *Punica* la volontà di Giove è quella di imporre ai Romani una durissima prova: fornendo prove di valore deve dimostrare di essere degna di aspirare al dominio su altri popoli. L'intento di elaborare una "teoria" non allontana il fastidio provocato dall'inverosimiglianza delle intrusioni divine nel corso dell'azione storica. I lettori sono chiamati ad accettare non solo le convenzioni dell'epos virgiliano, ma addirittura di quello omerico.

Manca il protagonista assoluto: più volte è stato sottolineato che Annibale, l'unico personaggio presente con una certa continuità dell'inizio alla fine, merita a buon diritto questo titolo. La caratterizzazione dell'eroe negativo tradisce ora l'influsso del Turno virgiliano, ora, negli spunti più demoniaci, quello del Cesare di Lucano. Contro si erge un nutrito gruppo di eroi romani, degni rappresentanti di valori ideologici, quali *fides*, *pietas*, *constantia*, *fortitudo*. Tra questi eroi spiccano Scipione e Fabio Massimo.

L'opera nel suo complesso si innesta, senza aggiungere molto nel ricco filone della letteratura patriottica romana. Le digressioni mitologiche ed eziologiche e la ricerca di esattezza antiquaria tutta rivolta al mondo dell'Italia arcaica denunciano attenzione e sensibilità al fascino della *poikilia* (varietà) alessandrina.

PLINIO IL VECCHIO

- Vita** La carriera è quella, esemplare, di un efficiente cavaliere al servizio della corte imperiale. Gaio Plinio Secondo era nato a Como 23 d. C. Giovane esordisce con il servizio militare, che prese per due lunghi periodi in Germania
Le campagne germaniche suggeriscono a Plinio un'opera storica che doveva essere di notevole respiro, i *Bella Germaniae*: Tacito ne farà un cospicuo uso come fonte. Dopo la morte di Claudio, Plinio si apparta: da alcune allusioni nella *Naturalis Historia* sappiamo era violentemente ostile a Nerone. E' probabile che in questo periodo si dedicasse all'oratoria e all'avvocatura, e deve avere sviluppato interessi per la grammatica.
Con l'ascesa di Vespasiano, Plinio imbocca una carriera come procuratore imperiale, con numerosi incarichi di rilievo. Verso il 77-78, Plinio conclude la colossale fatica della *Naturalis Historia* e la presenta al nuovo imperatore Tito. Svolge, nel frattempo l'incarico di prefetto della flotta imperiale di stanza in Campania. E' in tale veste - e per cause di servizio - che muore il 24 agosto del 79 d. C. travolto dall'eruzione del Vesuvio.
- Opere** Tutte le opere sono andate perdute, tranne la *Naturalis Historia*. Plinio sosteneva di non aver mai letto libro tanto cattivo da non aver qualche utilità; e Plinio leggeva di continuo, schedava, prendeva appunti. Il risultato finale fu un'opera in 37 libri, destinata ad inventariare la somma delle conoscenze acquisite dall'uomo.
Il piano dell'opera: I. Indice generale e bibliografia libro per libro; II. Cosmologia; III-IV. Geografia; VII. Antropologia; VIII-IX. Zoologia; XII.XIX. Botanica; XX-XXXII. Medicina; XXXIII-XXXVII. Metallurgia e mineralogia. Il testo è preceduto da una lettera dedicatoria al futuro imperatore Tito.
- Fonti** Diversi passi autobiografici nella sua opera; una biografia nel *De viribus illustribus* di Svetonio. Il documento più interessante viene da 3 lettere del nipote Plinio (il Giovane).

1. Plinio il Vecchio e l'enciclopedismo

Uno sforzo di sistemazione del sapere è evidente in tutta la cultura romana della prima età imperiale e si esprime soprattutto in opere di tipo manualistico. La destinazione pratica di queste sintesi tende a indebolire la tensione teorica e lo sperimentalismo autonomo; d'altra parte non favorisce lo sviluppo di capacità critiche. I tempi sono maturi per lo sviluppo di vere enciclopedie, intese come "inventari" delle conoscenze acquisite.

La Roma imperiale conosce una grande espansione dei ceti che noi chiameremmo tecnici e professionali: medici, architetti, agronomi, amministratori; in parte coincidono con la nascente burocrazia imperiale; in parte i governatori delle province sono sempre meno condottieri e sempre più dei tecnici.

Nello stesso tempo, la curiosità si afferma anche come forma di intrattenimento, di consumo culturale. I testi naturalistici di successo non sono, naturalmente le severe opere di Aristotele; sono i cosiddetti paradossografi (dal greco *paradoxon* "stranezza") gli autori che alimentano un vero e proprio nuovo genere letterario. Si tratta di raccolte in cui confluiscono aneddoti, piccole curiosità scientifiche, notizie antropologiche, ed estratti da opere scientifiche più serie. Il più celebrato autore è Lucinio Muciano.

La letteratura paradossografica esprime molto bene il limite della cultura scientifica romana; accoglie genuine curiosità e vivaci interessi pratici, ma non contiene in sé nessun principio sistematico; ancor più importante la mancanza di collegamento fra esperienza pratica e tradizione: l'arricchimento delle esperienze non porta direttamente a un cambiamento dei modelli acquisiti.

La gigantesca opera erudita di Plinio il Vecchio è la realizzazione più compiuta di questa tendenza della cultura romana. Una cultura che aveva già conosciuto grandi e piccole opere di sintesi, come la trattatistica di Varrone, il manuale di architettura di Vitruvio, ecc. Ma nessuno di questi autori concepì un progetto di conservazione integrale dello scibile; né esistevano opere greche in qualche modo paragonabili.

L'enciclopedia di Plinio fu quindi una scommessa originale per dimensione e ambizioni. E' una circostanza favorevole, non certo casuale, il fatto che l'autore fosse vicino a certe posizioni degli Stoici. Sicuramente stoica la concezione dell'universo come complessa solidarietà, retta da una Preveggenza divina, una macchina cosmica che l'uomo deve conoscere, era un'idea atta a guidare un progetto di enciclopedia. Ma la mentalità enciclopedica è per Plinio un accomodante eclettismo; una scelta filosofica troppo precisa finirebbe per ridurre la quantità di materiale da registrare e da classificare. Di fatto, nello stesso libro della cosmologia Plinio affianca con disinvoltura professioni stoicheggianti a curiose divagazioni magico-astrologiche, imparentate a qualche fonte orientale.

Evidente nella *Naturalis Historia*, è un altro aspetto della personalità di Plinio: il suo impegno che potremmo definire "spirito di servizio". Questo è il vero apporto originale e personale, in un'immensa congerie di nozioni e teorie altrui, di suo porta senso pratico, e serietà morale, qualità tipiche di un operoso funzionario imperiale.

Stilisticamente, Plinio è considerato da molti critici il peggior scrittore latino. Si consideri che, la stessa folle ampiezza del lavoro era incompatibile con un processo di regolare elaborazione stilistica; inoltre, la tradizione enciclopedica romana non comportava un particolare sforzo di bello scrivere.

L'opera era troppo lunga per essere letta difilato e anche, naturalmente, per essere usata nelle scuole. D'altra parte l'architettura stessa facilita la consultazione. Bisogna riconoscere che la *Naturalis Historia*, prima che le nostre enciclopedie moderne generalizzino l'uso dell'ordine alfabetico, è uno dei testi antichi meglio organizzati e consultabili.

2. La Fortuna

L'opera ha avuto una doppia sopravvivenza. Da un lato, si cominciò presto a manipolarla: se ne trassero riduzioni, compilazioni di singole parti omogenee, e antologie. Tuttavia la *Naturalis Historia* continuò ad essere copiata per tutto il Medioevo: i suoi smisurati indici di fonti e autori erano una garanzia, promettevano accesso a tesori di sapere che rischiavano di perdersi. Il nome di Plinio crebbe sempre più di autorità: aveva rinunciato a qualsiasi originalità, per dar voce alla scienza altrui, e diventò un'autorità su ogni aspetto del sapere.

Fra 300 e 500 Plinio fu oggetto di cure filologiche da parte degli Umanisti. Nell'era moderna, il testo pliniano muta valore, e si decompone in singole parti di interesse puramente storico: documento inestimabile per la storia dell'arte antica, per la storia della scienza, del folklore, della religione... La sua tendenza a salvare tutto ciò che è stato tramandato ci garantisce un inventario aperto sul mondo della cultura antica.

MARZIALE

Vita	Marco Valerio Marziale, nacque nella Spagna Tarragonese tra il 38 e il 41. Venne a Roma trovando appoggio dalla famiglia spagnola più in vista nella capitale, quella di Seneca, che lo introdusse nella buona società: conobbe Calpurnio Pisone e gli ambienti dell'opposizione senatoria a Nerone. Dall' 84, comincia a pubblicare regolarmente i suoi componimenti: il successo gli arrise, e sotto Domiziano ricoprì cariche onorifiche (ottenne il rango equestre), venendo a contatto con personalità eminenti (il futuro imperatore Nerva, scrittori quali Silio Italico, Quinilliano, Giovenale), ma non ne conseguirono consistenti benefici economici. Nel 98 torna definitivamente in patria dove morirà verso il 104.
Opere	Di Marziale ci resta una raccolta di <i>Epigrammi</i> distribuiti in 12 libri. Tale corpo centrale è preceduto da un altro libro a sé di 30 epigrammi (<i>Epigrammaton liber</i>), e seguito da altri due libri (noti come XIII e XIV) dal titolo <i>Xenia</i> e <i>Apophoreta</i> : brevissime iscrizioni, ognuna di un solo distico, per accompagnare doni di varia natura in occasione della festa dei Saturnali, e omaggi offerti nei banchetti ai convitati. I metri sono vari, ma prevalente è il distico elegiaco. Varie anche le dimensioni dei componimenti: dall'epigramma di un solo distico a quelli di 10 versi e più, fino ad alcune decine. Gli epigrammi sono in totale più di 1500.

1. L'epigramma come poesia realistica

Un aspetto importante della cultura letteraria dell'età dei Flavi, nel clima di restaurazione morale che la caratterizza, è la tendenza al recupero del genere poetico più alto, l'epica, ma si assiste anche alla diffusione e al cospicuo successo di genere come l'epigramma che è considerato il più umile di tutti. A Roma l'epigramma non aveva una grande tradizione, su tutti Catullo.

L'origine dell'epigramma risale all'età greca arcaica, dove la sua funzione (come il nome stesso attesta: "iscrizione") era essenzialmente commemorativo: inciso su pietre tombali, o su offerte votive. In età ellenistica però l'epigramma, per conservando la sua caratteristica brevità, mostra di essersi emancipato dalla forma epigrafica e dalla destinazione pratica: è un tipo di componimento adatto alla poesia d'occasione, a fissare l'impressione di un momento, di un piccolo avvenimento. I temi sono di tipo leggero: erotico, simposiaco, satirico-parodistico, accanto a quelli tradizionali di carattere funebre. Nell'ambito della poesia latina, l'epigramma non aveva una grande tradizione, e di essa ci è rimasto poco: con l'eccezione di Catullo, quasi nulla sappiamo dei poeti che Marziale indicava come suoi *auctores*. Di fatto è solo con lui che l'epigramma trova riconoscimento artistico. A Roma, Catullo valorizza la forma breve (già in sé privilegiata dalla poesia callimachea) come la più idonea a esprimere sentimenti, gusti, passioni, nonché a farsi strumento di vivace aggressione polemica. Marziale farà dell'epigramma il suo genere esclusivo, apprezzandone la duttilità, la facilità ad aderire ai molteplici aspetti del reale: pregi che Marziale polemicamente contrappone ai generi illustri (epica, e tragedia).

E' proprio il realismo, l'aderenza alla vita concreta, che Marziale rivendica come tratto qualificante della propria poesia. Nei suoi epigrammi il pubblico poteva trovare la concisa rievocazione di un evento spettacolare, o lo spunto per accompagnare con un bon mot un dono agli amici o ai convitati, oppure la commemorazione di fatti concreti, ecc.

Marziale osserva lo spettacolo della realtà e dei vari personaggi che ne occupano la scena con uno sguardo deformante che ne accentua i tratti grotteschi e li riconduce a tipologie ricorrenti: deformazione e grottesco sono il frutto di una tecnica di rappresentazione molto ravvicinata, un effetto ottico che focalizza i singoli personaggi e tratti isolati negando uno sfondo, un contorno. L'atteggiamento del poeta è però quello di osservatore attento ma per lo più distaccato, che raramente si impegna nel giudizio morale e nella condanna: una satira sociale priva di asprezza, che preferisce il sorriso all'indignazione risentita.

2. Il meccanismo dell'arguzia

I temi degli epigrammi di Marziale sono vari, e investono l'intera esperienza umana: accanto a quelli più radicati nella tradizione, altri riguardano più da vicino le vicende personali del poeta o il costume sociale dell'epoca.

In generale l'epigramma di Marziale sviluppa fortemente l'aspetto comico-satirico: in ciò prosegue un processo avviato già da un precedente autore di epigrammi, il poeta greco di età neroniana Lucilio, che si inserisce nella tradizione satirica romana, attenta all'analisi del costume sociale e pronta a tratteggiare i tipi più rappresentativi. Ma da Lucilio Marziale mutua anche alcuni procedimenti formali, ad esempio la tecnica della trovata finale, della battuta che chiude in maniera brillante il breve giro di pensiero. Così l'epigramma acquista una fisionomia e una forma tipica, diventa un meccanismo comico costruito appunto in funzione del *fulmen in clausola*, della stoccata finale. Le forme compositive generalmente si riconducono ad una modalità ricorrente che ha indotto i critici a

fissare uno schema-tipo: una prima parte, che descrive la situazione, l'oggetto, il personaggio, suscitando nel lettore una tensione di attesa, e la parte finale che – con effetto sorprendente (*aprosdòketon*) – scarica quella tensione in un paradosso.

Una tale scelta poetica comporta naturalmente un linguaggio e uno stile conformi, aperti alla vivacità dei modi colloquiali e alla ricchezza del lessico quotidiano. Accanto ai termini che designano una realtà umile e ordinaria, Marziale si compiace di introdurre altri drasticamente osceni. Ma un poeta duttile come lui sa alternare forma espressive molto varie: notevole il ricorso in funzione parodistica di moduli solenni della poesia illustre. Una ricchezza di modalità espressive che corrisponde alla molteplicità dei temi e alla varietà del reale di cui l'epigramma intende farsi interprete.

QUINTILIANO

Vita	Marco Fabio Quintiliano nacque in Spagna intorno al 35: suo padre era maestro di retorica. Fu richiamato a Roma, da Galba, nel 68, ed incominciò la sua attività di maestro di retorica, senza interrompere l'avvocatura. La sua attività di insegnamento ebbe grande successo (fra i suoi allievi Plinio il Giovane e probabilmente Tacito), tanto che nel 78 Vespasiano gli affidò la prima cattedra statale. Domiziano lo incaricò dell'educazione dei suoi nipoti, cosa che fece ottenere a Quintiliano gli <i>ornamenta consularia</i> . Morì nel 95.
Opere	E' andato perduto un trattato <i>De causis corruptae eloquentiae</i> . Pure perduti i due libri <i>Artis rethoricae</i> , sorta di dispense che gli allievi di Quintiliano trassero dalle sue lezioni e che pubblicarono contro la sua volontà. Si è conservata l'opera principale, in 12 libri, la <i>Institutio oratoria</i> , pubblicata nel 96. Sotto il nome di Quintiliano i manoscritti ci tramandano due raccolte di declamazioni, è ormai accettato dalla critica di considerare spuri questi libri.
Fonti	Alcune notizie autobiografiche nel suo <i>Institutio oratoria</i> ; altre dalla <i>Cronaca</i> di Girolamo; cenni in Marziale e Giovenale.

1. I rimedi alla corruzione dell'eloquenza

Il problema della corruzione dell'eloquenza investiva contemporaneamente questioni morali e di gusto letterario: il primo aspetto era evidente nel diffuso malcostume della delazione, che spesso asserviva l'eloquenza ai fini del ricatto materiale e morale; inoltre nelle scuole erano diffuse figure di insegnanti corrotti e a loro volta corruttori della moralità degli allievi. Un secondo risvolto del problema era quello relativo alle scelte letterarie: nei vizi e nelle virtù dello stile taluni vedevano vizi e virtù del carattere. In epoca flavia fu particolarmente acceso il dibattito fra i diversi orientamenti dell'oratoria: l'arcaizzante, il modernizzante, il ciceroniano. Quintiliano fu il vessillifero di una reazione classicistica nei confronti dello stile corrotto e degenerato di cui egli vedeva in Seneca il principale esponente e insieme il maggior responsabile.

Quintiliano vede in termini moralistici il problema della degenerazione dell'eloquenza, ma ai suoi occhi ha anche cause tecniche, che egli ravvisa nel decadimento delle scuole. A una rinnovata serietà dell'insegnamento egli affida il compito di ovviare al problema. L'*Institutio oratoria* delinea pertanto un programma complessivo di formazione culturale e morale, che il futuro oratore deve seguire scrupolosamente.

La *Institutio oratoria* si compone di 12 libri. I primi due sono propriamente didattici e pedagogici: trattano dell'insegnamento elementare e delle basi di quello retorico. I libri III-IX si addentrano in un trattazione specifica che esamina analiticamente le diverse sezioni della retorica. Il libro X spiega i modi di acquisire la *facilitas*, cioè la disinvoltura nell'espressione; prendendo in esame gli autori da leggere e imitare. Il libro XI si occupa delle tecniche di memorizzazione.

Scopo dichiarato fu quello di riprendere, adattandola ai propri tempi, l'eredità di Cicerone. Nel ritorno di Cicerone si esprime l'esigenza di ritrovare una sanità di espressione che sia sintomo della saldezza dei costumi.

Intorno al 90 il Nuovo Stile di Seneca contava ancora seguaci e ammiratori. Ma già solo pochi anni dopo, ai tempi dell'*Institutio*, la situazione pare alquanto mutata: il nuovo classicismo è un movimento che va affermandosi, ed è praticamente vinta la battaglia di Quintiliano, suo leader culturale. Ma resta ancora da condannare tratti della stravaganza modernista: il libro VIII conserva una viva polemica contro le *sententiae* della maniera senecana. Originariamente -dice Quintiliano- *sententia* voleva dire semplicemente "giudizio", "opinione"; succede invece che ora si indicano così i "tratti brillanti del discorso, soprattutto quelli collocati alla fine del periodo". Le *sententiae* sono diventate un artificio per rendere vivace il discorso: lo scintillare continuo di piccole sentenze

spezzano il discorso e lo rendono discontinuo e imprevedibile. Di questi artifici si alimenta appunto lo stile sconnesse spezzettato di Seneca, il suo scrivere “ad effetto”.

Quintiliano, in ultima analisi, riteneva che l’elocuzione dovesse svolgersi anzitutto in funzione della “sostanza delle cose”, laddove Seneca mirava all’ascoltatore, all’esigenza di catturarne l’interesse.

2. Il programma educativo di Quintiliano

Il tipo di oratore ideale che Quintiliano delinea si avvicina a quello ciceroniano per la vastità della formazione culturale richiesta, ma dove la filosofia sembra aver perduto terreno rispetto alla retorica e alla cultura letteraria, di cui Quintiliano rivendica il primato.

Nel suo programma le letture degli autori più diversi hanno lo scopo precipuo di formare lo stile dell’oratore. Ma a quest’ultimo viene additato soprattutto il modello ciceroniano; reinterpretato ai fini di una ideale equidistanza fra asciuttezza e ampollosità. In realtà Quintiliano era altrettanto avverso all’arcaismo, e all’eccessivo “modernismo” dell’asianesimo senecano, la *corrupta oratio* del periodare a volte turgido, più spesso lambiccato e lezioso. Ciò nonostante, lo stile stesso di Quintiliano non è armoniosamente ampio e simmetrico come quello di Cicerone; in qualche modo, esso appare aver subito il condizionamento esercitato dalla prosa di Seneca.

3. L’oratore e il principe

Un problema pone il XII libro della *Institutio*, dove Quintiliano accenna alla questione dei rapporti fra oratore e principe. Probabilmente si schierava fra quegli intellettuali che, come farà Tacito, accettavano il principato come una necessità. Nei limiti di questa situazione preconstituita, il suo sforzo fu di ottenere per l’oratore il massimo di “professionalità” insieme a un alto grado di dignità. L’oratore quintiliano non pone certo in discussione il regime, ma le doti morali che deve possedere sono utili, prima che al principe, alla società in generale.

Resta però vero che l’ideale propugnato da Quintiliano di un oratore che sia ancora, secondo l’antico modello catoniano, *vir bonus dicendi peritus*, guida al senato e al popolo romano, è un’illusione del tutto infondata, quasi una negazione fatta alla realtà storica dell’Impero: un giudizio ben altrimenti fondato, realistico, della posizione che tocca all’oratore, ci è conservato da Tacito, fortemente marcato dalla coscienza di un ruolo decaduto, dalla disincantata denuncia di una irreversibile impotenza politica.

PLINIO IL GIOVANE

Vita Gaio Cecilio Secondo nacque a Como nel 61; alla morte del padre venne adottato da Plinio, suo zio materno, di cui assunse il nome. A Roma studiò retorica sotto Quintiliano; iniziò presto l’attività forense e il *cursus honorum*: nel 100 fu nominato *consul suffectus*. Traiano lo nominò legato in Bitinia. Morì probabilmente nel 113.

Opere *Panegyricus*, versione ampliata del discorso di ringraziamento tenuto in senato in occasione della nomina di console; una raccolta di *Epistulae* in 10 libri, dalle quali ci provengono la maggior parte delle notizie biografiche.

1. Plinio e Traiano

Nel *Panegyricus*, la *gratiarum actio* di fronte al senato trapassa in un encomio dell’imperatore: Plinio enumera ed esalta le virtù dell’ *optimus princeps* Traiano, che ha reintrodotto la libertà di parola e di pensiero; auspicando, dopo la fosca tirannide di Domiziano, un periodo di rinnovata collaborazione fra l’imperatore e il senato, si sforza di delineare un modello di comportamento per i principi futuri: fondato sulla concordia fra imperatore e ceto aristocratico, e sulla intesa politica, e integrazione sociale fra quest’ultimo e il ceto equestre.

Non senza qualche ingenuità, Plinio sembra rivendicare una funzione “pedagogica” nei confronti del principe: traspare il tentativo di esercitare una blanda forma di controllo sull’imperatore.

Ma i reali rapporti fra Plinio e Traiano emergono chiaramente dall’epistolario intercorso fra i due, conservato nel libro X della *Epistulae*. Plinio si comporta come funzionario scrupoloso e leale, ma anche alquanto indeciso, che informa Traiano di tutti i problemi che sorgono e da lui si attende consigli e direttive. Dalle risposte di Traiano traspare talora un lieve senso di fastidio per continui quesiti che gli sottopone. Famoso l’atteggiamento di assunto dall’imperatore a proposito della questione dei Cristiani: in mancanza di una legislazione in materia, dà istruzione a Plinio di non procedere se non in caso di denunce non anonime.

2. Plinio e la società del suo tempo

Nelle *Epistulae* è probabile che Plinio segua soprattutto un criterio di alternanza di argomenti e motivi, in modo da evitare al lettore la monotonia. Le lettere sono infatti solitamente dedicate ciascuna a un singolo tema, sempre trattato con cura attenta dell'eleganza: questa è una delle differenze che separa questo epistolario, concepito per la pubblicazione, da quello ciceroniano, modello di riferimento, dove l'urgenza della comunicazione spingeva spesso l'autore ad affastellare argomenti più vari.

Le lettere di Plinio sono in realtà una serie di brevi saggi di cronaca sulla vita mondana, intellettuale e civile. Elogia personaggi diversi, soprattutto poeti; ma è raro che per qualche personaggio non trovi una frase gentile che ne metta in evidenza le caratteristiche positive. Plinio si rivela un frequentatore assiduo delle sale dove si tenevano *recitationes* e *declamationes*, manifestazione che egli stesso contribuiva ad organizzare. È un entusiasta, che non lesina parole di lode a quasi tutti i versificatori e conferenzieri che ascolta.

Plinio non è preoccupato, come il suo maestro Quintiliano o il suo amico Tacito, dalla crisi della cultura; la letteratura di cui si diletta è essenzialmente frivola, destinata all'intrattenimento e a un consumo frivolo: si tratta, oltre a brani di oratoria declamata, soprattutto di *versiculi*, di *nugae* poetiche spesso insipide.

Si capisce come l'estrema mondanità di Plinio e il suo essere contemporaneamente un uomo ricchissimo, un importante personaggio politico, e uno stimato letterato, lo ponessero in una posizione privilegiata come osservatore della sua epoca. Nel suo epistolario compaiono le massime figure del tempo, da Traiano a Tacito, a Svetonio. Un quadro di insieme della letteratura nell'età dei Flavi e di Traiano, e il nome di un gran numero di autori ci è conservato solo attraverso l'epistolario di Plinio.

I toni sempre smorzati e accomodanti, il signorile senso della misura a scapito di una vigorosa caratterizzazione della propria personalità – insomma, quanto rende Plinio un autore "minore" agli occhi dei lettori moderni" contribuirono invece al successo e lo resero un modello già presso gli antichi.

TACITO

Vita Publio Cornelio Tacito nacque nel 55 probabilmente nella Gallia Narbonese, forse da una famiglia equestre. Studiò a Roma; iniziò la carriera politica sotto Vespasiano . Dopo essere stato pretore nell'88, Tacito fu per qualche anno lontano da Roma, in Gallia o in Germania, per un incarico. Nel 97 fu *consul suffectus*; proconsole in Asia nel 113. Morì probabilmente intorno al 117.

Opere *De vita Iulii Agricolae*, pubblicata nel 98; *De origine et situ Germanorum* (comunemente noto come *Germania*); *Dialogus de oratoribus*, successivo al 100; *Historiae*, in 12 o 14 libri, composte entro il 110; *Annales* (o *Ab excessu divi Augusti*), in 16 o 18 libri, forse rimasti incompleti per la morte dell'autore. Delle *Historiae* ci sono pervenuti solo i libri I-IV, parte del V e alcuni frammenti; degli *Annales* i libri I-IV, una esigua parte del V, il VI, parte del XI, i libri XII-XV e parte del XVI.

1. Le cause della decadenza dell'oratoria

L'autenticità del *Dialogus* è stata contestata fin dal XVI secolo, soprattutto per ragioni di stile; e perplessità rimangono anche fra i moderni. Il periodare del *Dialogus* ricorda molto da vicino il modello neociceroniano, cui si ispirava l'insegnamento della scuola di Quintiliano. Ma è probabile che l'insolita "classicità" dello stile sia da spiegarsi con l'appartenenza dell'opera al genere retorico, per il quale Cicerone costituiva ormai un modello canonico.

Il *Dialogus de oratoribus* si riallaccia alla tradizione dei dialoghi ciceroniani su argomenti filosofici e retorici. Il dialogo si conclude con un discorso di Materno, evidentemente portavoce di Tacito, il quale sostiene che una grande oratoria era possibile solo con la libertà, o piuttosto con l'anarchia, che regnava al tempo della repubblica, nel fervore dei tumulti e dei conflitti civili; diviene anacronistica, e sostanzialmente non più praticabile, in una società tranquilla e ordinata come quella conseguente alla instaurazione dell'impero.

L'opinione attribuita a Materno rappresenta una costante del pensiero di Tacito: alla base di tutta la sua opera sta infatti l'accettazione della indiscutibile necessità dell'Impero come unica forza in grado di salvare lo stato dal caos delle guerre civili. Il principato restringe lo spazio per l'oratore e l'uomo politico, ma al principato non esistono alternative.

2. Agricola e la sterilità dell'opposizione

Agli inizi del regno di Traiano, Tacito pubblica il suo primo opuscolo storico, che tramanda ai posteri la memoria del suo suocero Giulio Agricola, artefice della conquista della Britannia. Per il tono qua e là encomiastico l'opera si richiama in parte allo stile delle *laudationes* funebri; si incentra principalmente sulla conquista dell'isola, lasciando un certo spazio a digressioni geografiche ed etnografiche, derivanti da appunti di Agricola, e in parte da notizie contenute nei *Commentarii* di Cesare.

Nell'elogiare il carattere del suocero, Tacito mette in rilievo come egli, governatore della Britannia e generale di un esercito in guerra, avesse saputo servire lo stato con fedeltà, onestà e competenza anche sotto un principe pessimo come Domiziano. Ma alla fine cade in disgrazia presso lo stesso imperatore.

Attraversando incorrotto la corruzione altrui, Agricola sa morire senza andare in cerca della gloria di martirio ostentato, al *ambitio mors* (come il suicidio degli stoici) che Tacito condanna in quanto di nessuna utilità alla *res publica*. L'esempio di Agricola indica come anche sotto la tirannide sia possibile percorrere una "via mediana".

3. Virtù dei barbari e corruzione dei Romani

Gli interessi etnografici sono al centro della *Germania*. Quest'ultima costituisce per noi praticamente l'unica testimonianza di una lettura specificatamente etnografica che a Roma doveva godere di una certa fortuna: si può risalire fino al *De bello gallico* di Cesare.

E' stato sottolineato come le notizie contenute nella *Germania* non derivino da osservazione diretta, ma quasi esclusivamente da fonti scritte: la maggior parte della documentazione è tratta dai *Bella Germaniae* di Plinio il Vecchio.

Gli intenti: probabilmente un'esaltazione di una civiltà ingenua e primordiale, non ancora corrotta dai vizi raffinati di una civiltà decadente, in filigrana, la *Germania* sembra percorsa da una vena di implicita contrapposizione dei barbari, ricchi di energie ancora sane e fresche, ai Romani. La debolezza e la frivolezza della società romana dovevano allarmare lo storico senatore: i Germani, forti, liberi e numerosi potevano rappresentare una seria minaccia per un sistema politico basato sul servilismo e la corruzione. Non stupisce, tuttavia, che Tacito si addentri anche in una lunga enumerazione dei difetti di un popolo che gli appare essenzialmente barbarico, l'indolenza, la passione per il giuoco, la tendenza all'ubriachezza e alle risse, l'innata crudeltà.

4. I parallelismi della storia

La parte che ci è rimasta delle *Historiae* contiene la narrazione degli eventi degli anni 69-70. Dal regno di Galba fino alla rivolta giudaica, l'opera nel suo insieme doveva estendersi fino al 96, l'anno della morte di Domiziano; nel proemio, Tacito afferma di riservare invece per la vecchiaia la trattazione dei principati di Nerva e Traiano. Le *Historiae* affrontavano perciò un periodo cupo, sconvolto da varie guerre civili, e concluso da una lunga tirannide.

L'anno col quale si apre la narrazione, il 69, aveva visto succedersi 4 imperatori (Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano); era anche stato divulgato un "arcano" dell'impero: l'imperatore poteva essere eletto altrove che a Roma, poiché la sua forza si basava principalmente sull'appoggio delle legioni di stanza in paesi anche lontani. E' stato notato un certo parallelismo fra l'ascesa al potere di Traiano e gli avvenimenti del 69: il predecessore di Traiano, Nerva, si era trovato come Galba ad affrontare una rivolta dei pretoriani che faceva traballare le basi del suo potere; come Galba, aveva designato per adozione un successore. L'analogia si ferma a questo punto: Galba si era scelto come successore Pisone, un mobile di antico stampo, poco adatto, per il suo rigore "arcaizzante", a conciliarsi la benevolenza delle truppe. Nerva, invece, aveva consolidato il proprio potere associandosi al governo Traiano, un capo militare autorevole. Probabilmente Tacito aveva preso parte al consiglio imperiale nel quale venne decisa l'adozione di Traiano: in esso saranno riemerse, da parte di membri tradizionalisti dell'aristocrazia senatoria, posizioni di anacronismo non dissimile da quello di Galba. Tacito ha voluto mostrare in Galba il divorzio ormai consumato fra il modello di comportamento rigorosamente ispirato al *mos maiorum* e la reale capacità di dominare e controllare gli avvenimenti. Tacito è convinto che solo il principato è in grado di garantire la pace, la fedeltà agli eserciti e la coesione dell'Impero; naturalmente il principe non dovrà essere uno scellerato tiranno come Domiziano, né un inetto come Galba. Addita come unica soluzione praticabile nel principato "moderato" degli imperatori d'adozione.

Lo stile narrativo delle *Historiae* ha un ritmo vario e veloce, ciò ha implicato, da parte di Tacito, un lavoro di condensazione rispetto ai dati forniti dalle fonti: a volte qualcosa è omissivo, ma più spesso sa conferire alla propria narrazione efficacia drammatica suddividendo il racconto in singole scene. Tacito è un maestro nella descrizione delle masse, spesso incalzante e spaventosa: dalla descrizione traspare in genere il timore misto a disprezzo per le turbolenze dei soldati e della feccia della

capitale. Ma un disprezzo quasi analogo lo storico aristocratico lo ostenta anche per i suoi pari, i componenti del senato: l'adulazione manifesta verso il principe che cela l'odio segretamente covato nei suoi confronti.

Le *Historiae* raccontano per la maggior parte fatti di violenza, di prevaricazione e di ingiustizia: di conseguenza la natura umana è dipinta in toni costantemente cupi. Ciò non toglie che Tacito non sappia tratteggiare in modo abile e vario i caratteri dei propri personaggi, alternando notazioni brevi e incisive a ritratti compiuti. La tecnica del ritratto mostra numerose affinità con Sallustio: Tacito si affida alla *incocinnitas*, alla sintassi disarticolata, alla strutture stilistiche slegate per incidere nel profondo dei personaggi. Ma lo stile "abrupto" di Sallustio esercita il suo influsso su tutta la narrazione di Tacito, che tuttavia ha saputo svilupparlo fino a determinare un vero e proprio salto di qualità. Tacito ama le ellissi di verbi e di congiunzioni; ricorre a costrutti irregolari e a frequenti cambi di soggetto per conferire varietà e movimento alla narrazione. Quando una frase sembra terminata, spesso la prolunga con una "coda" a sorpresa, la quale aggiunge o modifica quanto affermato poco prima.

5. Le radici del principato

Nemmeno nell'ultima fase della sua attività Tacito mantenne il proposito di narrare la storia dei principati di Nerva e Traiano. Terminate le *Historiae*, negli *Annales*, la sua indagine si rivolse ancora più indietro, intraprese il racconto della più antica storia del principato, dalla morte di Augusto a quella di Nerone.

I libri I-V seguono in parallelo le vicende interne ed esterne di Roma: nella capitale il manifestarsi del carattere chiuso, sospettoso di Tiberio, il dilagare dei processi di lesa maestà, il degenerare del regime, fino alla morte di Tiberio. All'esterno i successi di Germanico, i suoi contrasti con Pisone, la morte in Oriente, per avvelenamento.

I libri XI-XII narrano gli anni dal 47 al 54, la seconda metà del principato di Claudio, presentato come un imbecille in balia dei liberti e della seconda moglie Agrippina, che lo fa avvelenare per mettere sul trono il figlio di primo letto Nerone.

Nei libri XIII-XVI è narrato il regno di Nerone.

Negli *Annales*, Tacito mantiene al tesi della necessità del principato; ma il suo orizzonte sembra essersi incupito: mentre ribadisce che Augusto ha garantito la pace dopo lunghi anni di guerre civili, lo storico sottolinea anche come da allora i vincoli si siano fatti più duri. La storia del principato è anche la storia del tramonto della libertà politica dell'aristocrazia senatoria, del resto coinvolta in un processo di corruzione che la rende vogliosa di un servile compenso nei confronti del principe. Scarsa simpatia dimostra anche verso coloro che scelgono la via del martirio, sostanzialmente inutile allo stato.

Si è detto che Tacito è soprattutto un grande artista drammatico, sottovalutando le sue specifiche doti di storico. Ma è vero che la storiografia tragica – una storiografia ricca di elementi drammatici, che si rifaceva a Sisenna – giuoca negli *Annales* un ruolo di primo piano. La tragedia di Tacito, i drammi di anime che mette in scena non sono tuttavia tanto stimolati dal desiderio di attizzare le emozioni, quanto nutriti dalla riflessione pessimistica che ha radici importanti nella tradizione storiografica latina, soprattutto in Sallustio. Alla forte componente tragica Tacito assegna la funzione di scavare nelle pieghe dei personaggi per sondarli in profondità e portare alla luce le ambiguità.

Negli *Annales* si perfeziona ulteriormente l'arte del ritratto, già sapientemente messa a frutto nelle *Historiae*. Il vertice è stato individuato nel ritratto di Tiberio, del tipo cosiddetto "indiretto": lo storico non dà cioè il ritratto una volta per tutte, ma fa sì che esso si delinei progressivamente; il ritratto dell'imperatore è dipinto in tutta la gamma delle gradazioni.

Un certo spazio ha anche il ritratto del tipo "paradossale": l'esempio più notevole è Petronio (XVI 18). Il fascino del personaggio sta proprio nei suoi aspetti contraddittori: Petronio si è assicurato con la ignavia la fama che gli altri hanno conquistato con infaticabile operosità; ma la mollezza della sua vita contrasta con l'energia e la competenza dimostrate quando ha ricoperto importanti cariche pubbliche. Su tutta la sua esistenza spira un'aria di sovrana *nonchalance*, una *negligentia* che ne esalta la raffinatezza.

Lo stile degli *Annales* è per certi aspetti mutato rispetto a quello delle *Historiae*: si registra una evoluzione che va in direzione del crescente allontanamento dalla norma e dalla convenzione. Una ricerca di "straniamento" che si esprime nella predilezione per forme inusitate, per un lessico arcaico e solenne. Si accentua il gusto per la *incocinnitas*, ottenuto soprattutto attraverso la *variatio*, cioè allineando a un'espressione un'altra che ci si attenderebbe parallela, ed è invece diversamente strutturata.

6. Le fonti di Tacito

Il problema delle fonti delle quali si è avvalso Tacito è stato a lungo dibattuto; coinvolge la questione di rapporti con il resto della tradizione storiografica (Svetonio, Cassio Dione, Plutarco) che ci ha trasmesso la narrazione degli eventi dello stesso periodo. Tacito poté consultare la documentazione ufficiale: gli *acta senatus*, e gli *acta diurna populi Romani* (contenevano gli atti del governo e notizie su quanto avveniva a corte e a Roma). Inoltre aveva a disposizione raccolte di discorsi di alcuni imperatori, come Tiberio e Claudio. L'accuratezza degli storici antiche nell'uso dei documenti non era in genere pari a quella dei moderni: ma Tacito fu senz'altro fra i più scrupolosi. Menziona del resto alcune fra le proprie fonti: Plinio il Vecchio, che aveva scritto *Bella Germaniae*. Tacito poté inoltre servirsi di letteratura epistolografica e memorialistica, e certo attinse a quel vasto genere letterario che va sotto il nome di *Exitus illustrium virorum*: una libellistica di opposizione che narrava il sacrificio dei martiri della libertà, soprattutto di coloro che avevano affrontato il suicidio ispirandosi alla dottrine stoiche. Di questa letteratura Tacito si servì per esempio per narrare la morte di Seneca: soprattutto per conferire colorito drammatico al proprio racconto, non perché approvasse questo genere di suicidio il quale gli appariva viziato da una forma di ambiziosa ostentazione.

7. La fortuna

Nel primo Rinascimento a Tacito venne spesso preferito a Livio; ma già Guicciardini indicò in lui il maestro che insegnava fondare le tirannidi. Su questa, nell'epoca della Controriforma e delle monarchie assolute prese piede il fenomeno del "tacitismo", che vide nell'opera di Tacito un complesso di regole e di principi direttivi dell'agire politico di tutti i tempi. Così Tacito venne talora usato, dai teorici della ragione di stato, come pretesto alla formulazione di una teoria dell'ideale imperiale.

Ma le generazioni dell'Illuminismo sentirono Tacito soprattutto come l'oppositore della tirannide. In campo letterario, alcuni tragici, come Corneille, Racine e l'Alfieri, trassero da "drammi" tacitiani materia e ispirazione per i loro tormentati personaggi.

SVETONIO

Vita	Di Gaio Svetonio Tranquillo non conosciamo esattamente la data di nascita né quella di morte. Per un po' dovette svolgere l'attività forense, poi entrò a corte in qualità di funzionario: fu prima preposto, da Traiano, alla cura delle biblioteche pubbliche; poi, sotto Adriano, fu addetto all'archivio imperiale e alla corrispondenza dello stesso principe. La sua carriera si interrompe bruscamente nel 122, quando cadde in disgrazia presso l'imperatore; dopodiché si perdono le tracce.
Opere	Di una copiosa produzione, in greco e in latino, di opere erudite abbiamo solo notizie, e miseri frammenti. <i>De viris illustribus</i> si intitolava una raccolta di biografie di letterati suddivisa per "generi". A noi ne resta solo una sezione, <i>De grammaticis et rhetoribus</i> ; delle altre sezioni abbiamo solo materiale sparso giuntoci per tradizione indiretta. Il <i>De vita Caesarum</i> , una raccolta di 12 biografie (dei primi Cesari) in 8 libri, ci resta invece completo.

1. La biografia di Svetonio

Quello biografico era un genere letterario di tradizione greca che, a Roma, era stato coltivato e collaudato soprattutto da Varrone e Cornelio Nepote: avevano tracciato i profili di personaggi famosi sulla base dello stesso schema che ispirerà il *De viris illustribus* svetoniano. Brevi informazioni su origini e luogo di nascita, sull'insegnamento esercitato, sugli interessi principali e le opere composte, sul carattere: questo grosso modo, è il modello su cui si sono impostati i succinti ritratti di grammatici e retori delineati da Svetonio. Uno schema non dissimile sembra essere alla base anche dell'altra opera biografica di Svetonio, cioè la *Vite dei Cesari*.

L'aspetto più rilevante nell'organizzazione del materiale biografico è la rinuncia a una disposizione cronologica che accompagni lo sviluppo della personalità analizzata: è lo stesso autore, in un passo della *Vita di Augusto*, a rendere conto di tale criterio espositivo che procede non *per tempora sed per species*, secondo una serie di categorie, di rubriche, che trattano separatamente i vari aspetti della personalità del principe. Gli studiosi hanno maturato la convinzione che egli abbia "indebitamente" esteso ai Cesari il modello biografico già sperimentato nel *De viris illustribus*: questo modello – secondo tale tesi – era stato elaborato alessandrino, per illustrare le figure degli uomini di cultura, e costituiva un tipo di biografia destinata alla cerchia degli eruditi e priva di ambizioni artistiche, nella quale naturalmente la narrazione cronologica (trattandosi di vite "private") non aveva una funzione rilevante come in un'opera che volesse tratteggiare la personalità di uno

statista o di un condottiero. Per questo secondo tipo di biografia la cultura greca aveva elaborato un altro modello, il tipo “plutarco” (perché Plutarco, più o meno negli stessi anni di Svetonio, ne avrebbe dato l’esempio più insigne nelle *Vite Parallele*), adatto, in virtù della disposizione cronologica degli eventi narrati, a far luce sullo sviluppo di personalità di carattere eminentemente pubblico; il tipo di biografia cioè che Svetonio avrebbe dovuto adottare per le *Vite dei Cesari*.

Nella rinuncia alla schema annalistico, che la cultura senatoria aveva ancorato al succedersi delle magistrature repubblicane, si vede quindi la realistica presa di coscienza che quelle magistrature, pur se formalmente ancora vigenti, sono ormai una parvenza fittizia, e che solo la durata del regno di ogni singolo principe può scandire il succedersi di un periodo all’altro. Insieme, prevale ormai la tendenza a ravvisare tratti specificamente romani proprio laddove prima si supposeva più forte l’influenza dell’eredità alessandrina: la tradizione degli *elogia* e delle *laudationes funebres*, che elencavano le imprese civili e militari, le benemeritenze, sembra rivelare la sua influenza sul modo in cui Svetonio seleziona e dispone il materiale. Le *Res Gestae* di Augusto ci danno un esempio significativo della spinta che tale tradizione eminentemente romana poteva esercitare sulla esposizione *per species* nelle *Vite*. E nella tendenza, tanto deplorata come deteriore gusto del pettegolezzo, a insistere sulla vita privata degli imperatori descrivendone eccessi e intemperanze, sui particolari futili o scandalistici (che ha alimentato la fortuna dell’opera, letta come manuale di perversioni regali), si inclina oggi a vedere la manifestazione di una volontà obiettiva e demistificante, dell’intenzione di mostrare un ritratto integrale del personaggio.

Ne risulta un tipo di “storiografia minore” (rispetto, ad esempio, a quella tacitiana, rispondente ai canoni della cultura storiografica aristocratica), che attinge alle fonti più varie e che delinea anche, in qualche modo, i tratti del suo destinatario, da identificare nell’ordine equestre al quale lo stesso Svetonio appartiene e che costituisce il punto di vista attraverso cui le singole vicende sono osservate e valutate. Senza assurgere al livello della grande storiografia, le *Vite dei Cesari* costituiscono tuttavia un documento eccezionalmente ricco di notizie e informazioni per la ricostruzione storica del primo periodo imperiale.

2. La fortuna

Con Svetonio la biografia prende forma in un assetto che sarebbe risultato definitivo, e che sarebbe stato assunto a modello delle biografie imperiali raccolte (nel IV secolo) sotto il titolo di *Historia Augusta*, proiettando nel futuro la fortuna del genere storiografico. Senza interruzioni, la fortuna di Svetonio si protrae per tutto il Medioevo fino all’Umanesimo e alle letterature moderne.

APULEIO

Vita Nel completo silenzio dei contemporanei, le notizie sulla sua vita sono ricavate dalle opere stesse. Lucius Apuleius nasce in Africa in una zona tra la Getulia e la Numidia verso il 12, fu di estrazione agiata e gli permise di studiare a Cartagine e ad Atene. Nel 158, Apuleio si trovò a dover sostenere un processo intentatogli dai parenti della moglie, sotto l’accusa di magia: ne abbiamo testimonianza nell’*Apologia*. Le nostre notizie su di lui non oltrepassano il 170.

Opere Opere a noi pervenute: *Metamorphoseon Libri*, romanzo in 11 libri, noto fin dall’antichità col titolo di *Asinus aureus*; l’*Apologia* (nei codici che ce la tramandano il titolo è *De Magia*); la *Flòrida*, raccolta di 23 brani oratori; i trattati filosofici *De Platone et eius dogmate*, *De deo Socratis* e *De mundo*.

1. Una figura complessa di oratore, scienziato, filosofo

Quella di filosofo platonico (del cosiddetto platonismo medio, dal I secolo a.C. a Plotino) doveva costituire in certo modo la qualifica ufficiale e probabilmente quella favorita da Apuleio. Rappresentante della temperie che va sotto il nome di “seconda sofistica”, che vede moltiplicarsi le esibizioni di retori famosi, accanto ad una penetrazione massiccia dell’irrazionale nelle scelte religiose. Apuleio condivide i vari aspetti di tale fenomeno culturale: la curiosità per il mondo della natura, l’inquietudine e le tensioni verso occulto (la cui esplorazione è sentita ormai necessaria per una soddisfacente comprensione del mondo), l’iniziazione ai culti misterici, e infine la pratica brillante di conferenziere itinerante.

Apuleio è talmente impregnato di cultura popolare, oltre che di dottrine scolastiche e accademiche, che si possono riconoscere in lui i riflessi non solo del pensiero platonico, e filosofico in generale, ma anche alla religiosità ebraica e persino gnostica. Non mancano tracce significative di dottrine accettate a più basso livello culturale, quali la fisiognomica o l’arte di interpretare i sogni.

Parte della produzione si compone dei 3 trattati *De deo Socratis*, *De Platone et eius dogmate*, *De mundo*, sulla cui autenticità non sussistano più dubbi, e che vengono in genere considerati frutto della studiosa giovinezza di Apuleio.

Ma il più importante di questi scritti è sicuramente il *De deo Socratis*, la trattazione più sistematica della dottrina dei demoni a noi giunta dall'antichità. L'impianto è tripartito: alla sezione I, che esamina i mondi separati degli dei e degli uomini, segue la parte dedicata alla posizione dei dèmoni nella gerarchia degli esseri razionali e la loro funzione interna fra due mondi (che li rende garanti del compiersi di un progetto provvidenziale nella storia del mondo); la conclusione è tutta sul dèmone di Socrate, la voce interiore che, sentita come tramite di un ordine divino, costringeva il filosofo a proseguire la ricerca del vero.

Dell'aspetto più appariscente comune ai letterati della seconda sofistica – l'attività degli oratori itineranti – Apuleio ci ha lasciato ampia documentazione. I *Florida*, una raccolta di 23 brani oratori su diversi temi e di diversa estensione, stralciati del testo di conferenze e pubbliche letture tenute in Africa. Del compilatore ci è ignota l'identità, ma si può intuire i criteri di scelta: antologizzò in pezzi di più insistita bravura retorica, prescindendo dai contenuti (ci resta un'immagine di conferenziere duttile: l'oratore dei discorsi politici ufficiali, il panegirista religioso, l'erudito, il letterato, il moralista, ecc.). Si tratta di eccezionali esempi di virtuosismo retorico, di cui si può ammirare la duttilità di una prosa vivace e brillante.

La lunga orazione che costituisce il testo dell'*Apologia* è invece un'orazione giudiziaria, l'unica a noi pervenuta di età imperiale. Già per il fatto che, qualora fosse stata recitata nella forma attuale, sarebbe durata certo molte ore, e per il fatto poi che essa manchi di un taglio realmente processuale il lettore è indotto a sospettare che anche quest'opera abbia invece una natura e una destinazione fortemente letteraria. Il famoso retore è qui impegnato nello sforzo di consegnare alla posterità un'immagine ben modellata di sé: quella di un brillante e geniale *philosophus platonicus*.

Il processo sembra generato da interessi economici. Il suocero di Ponziano – amico di gioventù e figlio di Pudentilla, moglie di Apuleio – già forse poco dopo il matrimonio, cercò l'appoggio di Ponziano stesso, e alla sua morte, quello del fratello minore, Pudente, per colpire Apuleio: lo scopo era di interdire l'accesso futura all'eredità della moglie, ben più anziana di lui, col pretesto di tutelare gli interessi di Pudente. Ad Apuleio fu contestato il reato di magia: evidentemente sosteneva l'accusa, solo grazie la ricorso a pratiche magiche, egli aveva potuto piegare al matrimonio una vedova facoltosa e non più giovane.

L'abilità di avvocato che Apuleio rivela nell'*Apologia* ha spesso favorito l'accostamento a Cicerone (quello della *Pro Celio*); da lui oltre a mutare il tipo di periodare, egli utilizza più di una volta interi passi. Ma certo non ciceroniano è il "colore" del discorso teso alla mescolanza dei volgarismi, neologismi, arcaismi, pietismi. Quanto al contenuto, non si può fare a meno di ammirare la disinvoltura con cui l'oratore mette in ridicolo le ragioni dell'accusa: Apuleio parla infatti dall'alto della sua cultura enciclopedica, che egli ostenta di continuo.

2. Apuleio e il romanzo

Insieme col *Satyricon* di Petronio, l'opera di Apuleio rappresenta per noi l'unica testimonianza del romanzo antico in lingua latina: l'unica, dunque, pervenuta per intera.

Il titolo conservato concordemente dai codici, quello di *Metamorphoseon libri*, conobbe presto la concorrenza di quello con cui l'opera è stata indicata da Agostino: *Asinus aureus*, dove è incerto se l'aggettivo vada riferito a un apprezzamento della qualità del testo o piuttosto al colore fulvo dell'animale.

Degli 11 libri, i primi 3 sono occupati dalle avventure del protagonista, il giovane Lucio, prima e dopo il suo arrivo in Tessaglia (tradizionalmente terra di maghi). Ospite di un ricco del posto, e della sua sposa Panfila, in odore di magia, riesce a conquistarsi i favori della servetta Fetide, e la convince a farlo assistere di nascosto a una delle trasformazioni cui si sottopone la padrona. Alla vista di Panfila, che grazie ad un unguento, si tramuta in gufo, Lucio non sa però resistere, e prega Fetide che lo aiuti a sperimentare su di sé tale metamorfosi. La serva accetta, ma sbaglia unguento, e Lucio diventa asino, pur mantenendo facoltà razziocinanti umane. I libri successivi, tranne l'ultimo, ripercorrono le tragicomiche peripezie dell'asino.

La lettura dell'opera pone qualche questione preliminare. La prima riguarda il genere cui il testo rimanda, e che si suole definire "romanzo". In realtà, all'interno del sistema dei generi tramandatoci dall'antichità, il romanzo sembra mancare di un fisionomia definita, e appare piuttosto come il risultato di un'intersezione dei generi diversi. A ciò si aggiunge la difficoltà di tracciare un vero e proprio quadro del genere romanzo, data la penuria di testimonianze, almeno per la letteratura latina:

manca nella società romana un vasto ceto di lettori di media cultura, quello che sembra essere il presupposto ineliminabile per il nascere ed il mantenersi di un genere per definizione così popolare. Bisogna poi considerare il rapporto con le *fabulae Milesiae*, a cui lo stesso autore riconduce la sostanza dell'opera. Ma il naufragio pressoché totale della traduzione che Cornelio Sisenna fece delle originali *fabulae Milesiae* rende irrimediabilmente oscure le origini di questo genere di narrativa. Resta un unico dato certo, quello del carattere erotico di queste novelle, comune anche al romanzo.

Anche la storia dell'asino-uomo sembra essere stata una *fabula Milesia*; ma si deve probabilmente ad Apuleio l'aggiunto dell'elemento magico: ed egli si mostra conscio dell'innovazione, quando proprio nei primi libri inserisce una serie di racconti a carattere spiccatamente magico. Sono racconti i cui personaggi apprestano tipiche figure di mercanti viaggiatori o di studenti scioperati: personaggi che dovevano essere molto comuni nella Milesia se li ritroviamo, col loro costante repertorio di gesti e atteggiamenti, nel *Satyricon* di Petronio. Qui, nel romanzo di Apuleio, la loro logica di vita appare frustrata, se non addirittura ribaltata, nell'urto con lo spietato mondo della magia.

Un'altra importante questione riguarda un delicato problema di fonti. E' noto che un romanzo a noi pervenuto nel corpus della opera di Luciano di Samòsata, ma sicuramente spurio, sviluppa lo stesso intreccio del romanzo latino, col titolo di Lucio o l'Asino, in lingua greca e in forma nettamente più concisa. Abbiamo la testimonianza del patriarca bizantino Fozio (IX secolo) che dichiara di aver letto racconti di trasformazioni nell'opera di un altrimenti ignoto Lucio di Patre, in vari libri: di questi i primi due Luciano li avrebbe ripresi da Lucio. L'interpretazione della notizia ha dato origine a un dibattito ancora in corso fra gli studiosi sui rapporti relativi e la priorità dell'uno o dell'altro dei due scritti pervenuti.

Più interessante appare la divergenza nel significato complessivo, e nel tono del racconto, che il testo di Apuleio presenta rispetto a quello pseudo-luciano. La lettura di Lucio rivela infatti l'intenzione di una narrativa di puro intrattenimento; diverso il caso delle *Metamorfosi*. L'intera vicenda, pur sotto l'apparenza di voler offrire una lettura di semplice svago, intessuta di episodi lubrici e licenziosi, assume in realtà i caratteri del racconto esemplare. Per questo motivo Apuleio non calca mai la mano su quanto di scabroso è nel suo romanzo, tanto che utilizza parcamente e a distanza quegli elementi osceni che il Lucio riunisce in quadri dalle forti tinte.

Prova della serietà moralistica dell'opera è la funzione di elemento strutturante svolto dalla *curiositas* di Lucio che, subito in primo piano dall'inizio, conduce il personaggio alla rovinosa trasformazione, dalla quale sarà liberato solo in seguito a una lunga espiazione. Emblematico il caso della favola di Cupido e Psiche che, grazie al rilievo dato dalla posizione centrale e dall'estensione, assume valore fondamentale: da essa deriva il significato del romanzo.

La trama: la figlia minore di un re suscita le invidie di Venere a causa della sua bellezza e, per suo volere viene data in preda ad un mostro (l'oracolo che sembra ordinare le nozze di Psiche con un mostro nella figura dell'orribile sposo si adombra Cupido, il dio dell'amore, che si è innamorato della fanciulla). Del suo sposo ignora l'identità e le è sempre negata la vista: se vedrà il suo amante – questa è la condizione – sarà immediatamente separata da lui. Tuttavia Psiche, istigata, trasgredisce il divieto e spia Cupido mentre dorme: all'inevitabile distacco porterà rimedio la dolorosa espiazione cui Psiche si sottomette, attraverso varie prove. La novella si conclude con le nozze e gli onori tributati a Psiche, assunta a dea.

La più antica interpretazione della *fabella* pervenutaci è quella di Fulgenzio: interpretò cristianamente la favola, come mito dell'incontro tra l'Anima e il Desiderio. Non troppo discordante da questa, l'interpretazione più recente che fa della favola un racconto di iniziazione al culto isiacco.

Ma, al di là dei dubbi sulla serietà del platonismo e sull'effettiva religiosità di Apuleio, il contesto della favola non sembra autorizzare interpretazioni troppo recise, anche perché in essa forme e spiriti platonici ed isiaci appaiono indissolubilmente legati, anzi confusi tra loro. L'interpretazione in senso filosofico, non può dimenticare che il Platone della Repubblica avrebbe condannato un mito in cui così apertamente sono derise la divinità olimpiche.

D'altronde, se si legge la favola calandola nel contesto del romanzo, difficilmente si potrebbe attribuire un valore semplicisticamente positivo – quale dovrebbe essere quello di un racconto portatore di una esplicita rivelazione, isiaca o platonica – .

La favola di Cupido e Psiche riproduce come un modello in scala ridotta l'intero percorso narrativo e ne offre la corretta decodificazione. Infatti come leggeremmo il romanzo se non disponessimo del racconto (contenuto nei libri centrali)? Lo leggeremmo certamente come abbiamo letto i libri I, II e III, cioè una specie di romanzo d'avventure in cui il meraviglioso e lo scabroso hanno grande parte, non certo come romanzo mistagogico – come il racconto, cioè, di un'iniziazione ai riti misterici. Tocca

appunto al racconto secondario, contenuto nel corpo del romanzo, di rendere più complessa la prima lettura attivando una seconda linea tematica (quella religiosa), che non solo prefigura l'epifania della dea Iside che chiuderà nel XI l'intera narrazione, ma si sovrappone anche alla prima per piegarla verso un senso iniziatico. Appena sono contaminate dall'esperienza parallela di Psiche, le metamorfosi di Lucio non possono più essere lette se non come prove cui è sottoposto un essere promesso alla salvezza voluta dalla dea signora delle trasformazioni. Ma nel contesto in cui è collocata, la favola appare isolata dal contesto narrativo, e destinata momentaneamente a fallire: la sua struttura di storia di salvezza sarà riattivata e compiuta col chiudersi della narrazione.

L'evidente significato allegorico nulla toglie alla leggerezza del racconto.

Ma i numerosi motivi letterari di origine diversa si ordinano in un disegno che sembra denso di significato. Tutto il romanzo si struttura come un itinerario attraverso un mondo fatto di segni e di simboli letterari. La continua compenetrazione tra l'elemento mistico-religioso (che apre in direzione simbolica) e il tessuto originario della favola milesia, costituisce la qualità originaria dell'opera.

3. Lingua e stile

La lingua apuleiana è un originalissimo impasto di tratti diversi: vissuto in un'epoca di fervori arcaizzanti, Apuleio conosce la predilezione dei suoi contemporanei per la parola obsoleta e per gli autori arcaici (amò Plauto), ma fa rientrare tale predilezione in un generale ricerca di letterarietà.

Alla "lingua letteraria" si riconosce l'intento primario di Apuleio, in quanto richiama continuamente l'attenzione del lettore sulla forma espressiva, prima che sul contenuto del messaggio.

Si ha spesso l'impressione che in Apuleio sia particolarmente avvertibile la tendenza, comune in tutta la letteratura latina seppure a vari livelli, di condizionare la forma della espressione per mezzo del suono, di lasciare cioè che il pensiero e la lingua siano modellati secondo le esigenze dell'orecchio.

Grande conoscitore di letteratura, egli sembra avere a disposizione una sorta di lessico letterario specializzato, raccolto e organizzato attorno ad alcune situazioni-tipo, formatosi sui classici. E' come se conoscesse dei formulari, repertori di *iuncturae* consolidate, per descrivere scene di lutto, quadri di eroismo, effusioni di passioni e stati d'animo, ricombinando in modo nuovo e personale il materiale desunto dalla tradizione.

4. La fortuna

Taumaturgo, filosofo, mago, Apuleio esercitò un comprensibile fascino sui fermenti dell'ultimo paganesimo e sulla cultura medioevale. Ma la fortuna e l'influenza, davvero notevole, dell'autore sulla letteratura europea sono legate al romanzo, la cui diffusione si deve al ritrovamento del codice, da parte di Boccaccio, il quale ne fece pure una trascrizione (il Laurenziano 54,32). Da allora il romanzo fu ovunque letto e apprezzato e, con l'invenzione della stampa, ne apparvero edizioni in tutti i paesi europei, fu tradotto in Italia dal Boiardo. Fornì temi e spunti per la novellistica (anche per il genere picaresco), dal Boccaccio a Calderon, a La Fontaine, ecc.

I grandi romanzieri moderni hanno provato, dinanzi all'inesauribile ricchezza dei linguaggi e dei registri narrativi delle Metamorfosi, in cui si mescolano il serio ed il frivolo più irriverente, in cui la scurrilità si associa alla devozione mistica, profonda ammirazione.

Ma uno dei critici letterari più grandi del '900, E. Auerbach, autore di *Mimesis*, opera in cui studia le origini e la storia del realismo nella letteratura, ha visto nell'ambiguità delle Metamorfosi il segno di "una tendenza alla deformazione spettrale e orrida della realtà [...]." Il critico è rimasto sconcertato nei suoi principi di realismo: il barocco di uno stile narrativo inquietante, fors'anche angosciante, si distaccava da una rappresentazione obiettiva del mondo. Qui, la letteratura vinceva, anzi stravinceda sulle "cose".