Autori vari

Aspetti e scrittura espressionistica
fra Ovidio e Stazio (con appendice
gaddiana)

QUADERNI DI ANAZETESIS

9, 2011-12

INDICE

- Rita Degl'Innocenti Pierini,
*Irradiazione della Fames ovidiana: un esempio della
trasversalità dell' espressionismo*..... p. 5
- Giulia Danesi Marioni,
*Lo spettacolo della crudeltà. Mutilazioni e torture in due
Controuersiae (10, 4 e 5) di Seneca Retore (e nel cinema d'oggi)*.p. 17
- Sara Lenzi,
*Iperrealismo ovidiano: a proposito di alcuni ritratti espressio-
nistici delle Metamorfosi*.....p. 45
- Piero Santini,
Furori e orrori nelle Tragedie di Seneca (assaggi)p. 63
- Manuela Serrao,
Tratti espressionistici nella Tebaide di Stazio.....p. 87
- Filippo Polenchi,
Geometria di un urlo. La morte di Liliana nel Pasticciacciop. 129

Irradiazioni della *Fames* ovidiana: un esempio della trasversalità dell'espressionismo

Cominciando da Dante

Scrivo in un famoso saggio Eric Auerbach: «spesso Dante è "espressionistico" fino all'estremo, ma questo suo espressionismo vive di una tradizione molto composita e sa quello che vuole e deve esprimere»¹; quest'affermazione può essere fatta nostra e servire da emblematico prologo per un percorso a ritroso verso la classicità. Se continuiamo² l'espressionismo è anticlassico, così io credo che anche la scomposizione della cronologia possa offrire una valida suggestione critica per modalità espressive senza tempo, che tendono a rompere i canoni descrittivi tradizionali e denunciano un modo analogo del letterato di porsi di fronte al lettore, con la volontà di stupirlo e, nello stesso tempo, di sollecitarlo più fortemente nella sfera emotiva.

Dante nel libro XXIII del *Purgatorio* si sofferma a descrivere la «turba tacita e devota dei golosi», vv. 22-27, 31-33:

Nelli occhi era ciascuna oscura e cava,
palida nella faccia, e tanto scema,
che dall'ossa la pelle s'informava:
non credo che così a buccia strema
Eresitone fosse fatto secco,
per digiunar, quando più n'ebbe tema.

...

Parean l'occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso de li uomini legge 'omo'
ben avria quivi conosciuta l'emme.

Il paragone con il mitico «Eresitone» rende esplicita ai lettori la diretta filiazione da un famoso episodio³ del libro ottavo delle *Metamorfosi* ovidiane, che Dante imita da vicino in questa descrizione

1 Auerbach 1995, 235.

2 Contini 1988, 42 (e passim).

3 Mi sono ampiamente occupata dell'episodio ovidiano di Eresitone, tracciandone anche elementi della fortuna, in Degl'Innocenti Pierini 1999, 37-102.

fisica dei golosi, che è essenzialmente basata sull'evocazione dell'allegorica *Fames* in *met.* 8, 800-806⁴, cui Cerere invia una ninfa oreade quale messaggera, perché solleciti la Fame a punire l'empio e sacrilego Erisittone, insinuandosi nottetempo nel suo corpo: anche Dante, come già Ovidio, individua nella magrezza fisica l'inevitabile contrappasso con la golosità e la smodata avidità di cibo che contraddistingue il personaggio mitico, il cui lato grottesco è trasposto da Dante con una locuzione evidentemente 'bassa' come «a buccia stretta», che ben si coniuga con il registro espressivo dell'episodio ovidiano, che contamina abilmente epica, tragedia e commedia⁵. Così Ovidio descrive la sua *Fames*, vv. 800-806:

*Hirtus erat crinis, cava lumina, pallor in ore,
labra incana situ, scabrae rubigine fauces,
dura cutis, per quam spectari viscera possent;
ossa sub incurvis exstabant arida lumbis,
ventris erat pro ventre locus; pendere putares
pectus et a spinae tantummodo crate teneri;
auxerat articulos macies genuumque tumebat
orbis et inmodico prodibant tubere tali.*

Quello che per noi è interessante osservare è che Dante riconduce ad una descrizione fisica umana, seppure collocata nell'ambito non realistico del Purgatorio, quella che in Ovidio era una personificazione di un concetto astratto sì, ma tale da poter essere molto presente nell'immaginario collettivo antico e nella realtà di una società, in cui lo spettro della carestia era realmente incombente al pari di quello della morte.

4 La personificazione ovidiana costituisce evidentemente uno degli elementi di maggior fortuna della vicenda di Erisittone: si può ricordare Alano da Lilla, che nel suo *Anticlaudianus* 3, 1 ss. modella il ritratto di Logica su quello di *Fames* (vd. in particolare 12 ss. *Vallat eam macies, macie vallata profunde / suisidet et nudis cutis ossibus arida nubit. / Hie habitu, gestu, macie, pallore figurat / Insomnes animi motus vigilemque Minervam / predicat et secum vigiles vigilare lucernas*); il Poliziano nell'elegia *In Albieram Albitiam puellam formosissimam morientem* utilizza molti tratti della personificazione ovidiana per la sua *Febris*, come nota A. Perosa, *Febris: a Poetic Myth created by Poliziano*, "JWI" 9, 1946, 74-95 (particolarmente 79; 91): si vedano soprattutto i vv. 109-110 *Sanguinei flagrant oculi, cava tempora frigent; / colla madens sudor, pectora pallor obit.*

5 Vd. ancora il mio studio citato, 58 ss.

*Irradiazioni della fames ovidiana
un esempio della trasversalità dell'espressionismo*

Nel continuo susseguirsi di particolari anatomici esasperati⁶, giustapposti in rapide sequenze caratterizzate da uno stile, che nel suo commento Bömer definisce «Telegramm oder Katalog-Stil»⁷, Ovidio offre, a mio parere, una significativa testimonianza di cosa significhi espressionismo⁸, scomponendo la figura in tanti particolari iperrealistici e caricaturali, che impediscono una visione d'insieme, alterando l'equilibrio tipico e topico della narrazione epica, cui il poema esametrico di Ovidio dovrebbe canonicamente rifarsi. Del resto lo stesso Ovidio applicava all'ipostasi figurale di un concetto astratto, come la Fame, alcune caratteristiche fisiche che Callimaco aveva a sua volta usato per l'affamato protagonista del suo inno a Demetra⁹.

La Fame di Ovidio tra Virgilio e Orazio

Heinze¹⁰ sosteneva in un famoso saggio, e non certo a torto in linea generale, la dipendenza della *Fames* ovidiana dalla descrizione della *Fama* in Virgilio¹¹, dato che in Ovidio Cerere si serve di un to-

6 Sugli effetti letterari delle descrizioni patologiche, utili osservazioni in riferimento al periodo augusteo nel volume di Migliorini 1997.

7 Per molti aspetti analoga già la descrizione di Invidia nell'episodio di Aglauro in *Ov. met.* 2, 775 ss. *Pallor in ore sedet, macies in corpore toto / nusquam recta acies, livent rubigine dentes, / pectora felle virent, lingua est suffusa veneno:* per un'analisi dell'episodio, vd. Chinnici 2002. Sulle personificazioni di concetti astratti in Ovidio, una sommaria analisi d'insieme fornisce Miller 1916; brevi, ma interessanti osservazioni in Hardie 2002, 231 ss.

8 Una più ampia esemplificazione ovidiana nell'articolo di Sara Lenzi in questo stesso volume.

9 Callim. 6, 91-93: ὥς δὲ Μίμαντι χιόν, ὥς ἀελίοι ἐνι πλαγγόν, / καὶ τούτων † ἔτι μείζον ἐτάκετο μέσφ' ἐπὶ νευράς* / δειλαίοι ἴνές τε καὶ ὀστέα μῶνον ἔλειφθεν.

10 Heinze 1960³, 316 s. Più recentemente anche Hardie 2008, 106 s. (e poi in Hardie 2012, 172 s.) mette in relazione la *Fames* ovidiana con personificazioni virgiliane, non solo *Fama*, ma anche *Alletto*, sottolineandone il comune carattere infero (vd. *Aen.* 7, 324 ss. *luctificam Allecto dirarum ab sede dearum / infernisque ciet tenebris, cui tristia bella / iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi. / Odit et ipse pater Pluton, odere sorores / Tartarae monstrum: tot sese vertit in ora, / tam saevae facies, tot pullulat atra colubris*). Sull'aspetto 'furiale' di *Alletto* ampia documentazione in Bocciolini Palagi 2007, 18 ss.

11 Cfr. Verg. *Aen.* 4, 174 ss. (*Fama, malum qua non aliud velocius ullum; / mobilitate viget, viresque acquirit eundo, / parva metu primo, mox sese attollit in auras, / ingrediturque solo, et caput inter nubila condit*); 181 ss. (*monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris. / Nocte volat caeli medio terraeque per umbram / stridens, nec dulci declinat lumina*

pico espediente epico, quale l'invio di un messaggero per convincere la Fame a prendere possesso del corpo di Erisittone. *Fames*, scherzosamente personificata, ricorre comunque già in un passo famoso, l'autopresentazione del parassita Gelasimo nello *Stichus* plautino, vv. 155 -156:

*Famem ego fuisse suspicor matrem mihi,
nam postquam natus sum satur numquam fui*¹².

La presenza di *Fames* nella commedia costituisce motivo di interesse particolare per la valutazione dell'espressività del nostro contesto e più in generale per tutto l'episodio di Erisittone: per il suo carattere "ambiguo", per la sua duplice presenza in ambito epico e comico una siffatta allegoria serve ottimamente da "cerniera" per congiungere il vecchio e il nuovo Erisittone, l'empio tiranno e il caricaturale invitato perennemente alla ricerca di cibo. Certo è che *Fames*, nell'epica virgiliana solo una presenza minacciosamente evocata insieme ad altre inquietanti figure nel vestibolo dell'Ade (*Aen.* 6, 276), diviene nel poema ovidiano attraverso una minuziosa descrizione fisica una "prefigurazione" della metamorfosi che si verificherà nell'aspetto di Erisittone costretto ad una fame perennemente insaziata, come osservava già lo Scaligero nella sua *Poetica*¹³.

somno; / luce sedet custos aut summi culmine tecti, / turribus aut altis, et magnas territat urbes, / tam ficti praviq[ue] tenax quam nuntia veri), su cui costruisce la sua più ampia variazione descrittiva Ovidio in *met.* 12, 39 ss. Sull'espressionismo virgiliano nell'*Eneide*, si veda in particolare La Penna 2005, 435 ss.

- 12 Da ricordare poi come *malesuada Fames*, la "Fame cattiva consigliera" di ascendenza plautina (*Most.* 213), sia una delle oscure personificazioni dei malanni che travagliano l'umanità, collocati da Virgilio *vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci* (*Aen.* 6, 273 ss.). Oltre ai paralleli addotti dalla critica per illustrare la genesi della personificazione ovidiana e i caratteri peculiari che contraddistinguono questa lunga *ekphrasis* dell'episodio di Erisittone, vorrei però ricordare come, in generale, la figura della personificazione, oltre che in contesti epici o, più raramente tragici, si incontra piuttosto frequentemente nella commedia e nella letteratura di ispirazione diatribica (si veda l'esemplificazione prodotta da F. Stössl, *Personifikationen*, "RE" XIX.1, c. 1051). Basterà qui richiamare esempi famosi, come la personificazione di *Penia* in Bione di Boristene (*ap.* Telet. 6, 8-8, 5) o quelle di *Luxuria* e *Inopia* nel prologo del *Trinummus* plautino.
- 13 *Poetices* V 8 (verso la fine): *Quae postrema* (scil. *Callimachi versus* 91-93) *fami, non Erysichthoni tribuit Naso. Quae vero argute acuteque, ac plusquam humano ingenio est prosequutus, non pigebit ascribere.*

Irradiazioni della fames ovidiana
un esempio della trasversalità dell'espressionismo

Infatti il grottesco comincia a farsi strada proprio nell'insistita descrizione dell'aspetto fisico di *Fames*, che a qualche critico è sembrata richiamare¹⁴ un'ispirazione lucreziana, particolarmente dal IV libro (vv. 1037 ss.), dove leggiamo sicuramente passi di un espressionismo e di un gusto esasperato per il patologico, che potrebbero aver genericamente suggestionato la scrittura ovidiana, ma non cogliamo certo analogie molto stringenti.

Una nuova rilettura dell'episodio¹⁵, che ponga al centro dell'indagine gli elementi descrittivi, mi sembra che ci darà ragione di diversa ascendenza della forte componente espressionistica del brano.

Ovidio immagina la terra di *Fames* in Scizia, evocandola con un tono favolistico, come è tipico per luoghi esotici e lontani¹⁶, e ci presenta questa figura allegorica, mentre, in un campo sassoso, strappa con le unghie e con i denti i radi ciuffi d'erba che il terreno offre (799-800 *quaesitamque Famem lapidoso vidit in agro / unguibus et raras vellentem dentibus herbas*): se è vero che l'immagine mostra qualche eco dell'episodio di Achemenide, narrato da Virgilio nel terzo libro dell'*Eneide* e da Ovidio stesso nel XIV delle *Metamorfosi*¹⁷, è evidente che qui la ferinità primordiale della figura è accentuata soprattutto dall'atto del *dentibus vellere*¹⁸, che nega ogni umanità ed implica un *furor* bestiale innescato dalla necessità, quasi cannibalica¹⁹, del cibo.

14 Così Büchner 1957, 218. Le osservazioni più valide riguardo al carattere paradossale della seconda parte della vicenda si possono leggere in Galinsky 1975, 8 ss.

15 Intendo 'nuova' soprattutto in relazione anche a quanto ho scritto nel mio studio su Erisittone più volte citato.

16 Cfr. vv. 788 ss. *Est locus extremis Scythiae glacialis in oris, / triste solum, sterilis, sine fruge, sine arbore tellus; / frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque / et ieiuna Fames*, dove il v. 789 appare recuperato, con risonanza dolorosamente autobiografica, in *trist.* 3, 10, 75 s. *Aspiceres nudos sine fronde, sine arbore, campos: / heu loca felici non adeunda viro!*

17 Verg. *Aen.* 3, 649-650 *Victum infelicem, bacas lapidosaque corna, / dant rami, et vulsis pascunt radicibus herbae*; Ov. *met.* 14, 216-217 *glande famem pellens et mixta frondibus herba, / solus, inops, exspes, leto poenaque relictus*. Questi passi si leggono in Galasso 2000, 1207.

18 Significativi recuperi in un brano lucaneo di carestia dovuta all'assedio: Lucan. 6, 106-117: *At liber terrae spatiosis collibus hostis / aere non pigro nec inertibus angitur undis, / sed patitur saevam, veluti circumdatus arta / obsidione, famem. Nondum turgentibus altam / in segetem culmis cernit miserabile vulgus / in pecudum cecidisse cibos et carpere dumos / et foliis spoliare nemus letumque minantis / vellere ab ignotis dubias radicibus herbas; / quae mollire queunt flamma, quae frangere*

Più che una divinità celeste la prona figura evoca ovviamente potenze infernali e soprattutto stregonesche, per le quali si chiama in causa proprio la *rabies ferina*: non credo che sia mai stato osservato come qui Ovidio sembri recuperare il gusto descrittivo espressionistico, che Orazio aveva impiegato per descrivere le sue maghe, Canidia e Sagana nella satira 1, 8 e nell'epodo quinto²⁰. In particolare mi sembra molto rilevante il quadro offerto in *sat.* 1, 8, 23-29:

*Vidi egomet nigra succinctam vadere palla
Canidiam pedibus nudis passoque capillo,
cum Sagana maiore ululantem: pallor utrasque
fecerat horrendas adspectu. Scalpere terram
unguibus et pullam divellere mordicus agnam
coeperunt; cruor in fossam confusus, ut inde
Manis elicerent animas responsa daturas.*

Estrapolati dal contesto della satira, in cui la cornice priapea sembra voler esorcizzare la cupezza inquietante della scena²¹, i versi dimostrano tutta la loro carica di primordiale ferinità, evocando appunto i gesti presenti anche nel nostro testo, del raschiare la terra con le unghie e dello strappare a morsi: Orazio quindi, e non l'epico Virgilio, è a mio parere fondamentale nella genesi della descrizione espressionistica ovidiana della Fame²².

*morsu / quaeque per abrasas utero demittere fauces, / plurimaque humanis
ante hoc incognita mensis / diripiens miles saturum tamen obsidet hostem.*

- 19 Basti ricordare il pasto del Ciclope in Verg. *Aen.* 3, 626-627 *Vidi atro cum membra fluentia tabo / manderet et tepidi tremerent sub dentibus artus*; cfr. anche Ov. *met.* 14, 196 *et elisi trepident sub dentibus artus*. Naturalmente l'atto del *dentibus vellere* prelude al cannibalismo autofagico di Erisittone.
- 20 Cherubini 2010, 117 s. confronta la *Fames* ovidiana con la descrizione fisica di due mezzane-maghe elegiache, la properziana *Acanthis* (vd. in particolare Prop. 4, 5, 63 ss. *his animum nostrae dum versat Acanthis amicae, / per tenuem ossa sunt numerata cutem. / Vidi ego rugoso tussim concrecere collo, / sputaque per dentis ire cruenta cavos, / atque animam in tegetes putrem exspirare paternas*) e l'ovidiana *Dipsas* di *am.* 1, 8.
- 21 Molto felicemente La Penna 1993, 306 la definisce «il capolavoro della trasposizione giosca dell'espressionismo».
- 22 Una descrizione di simile realismo e dalla marcata attenzione al patologico può certo essere stata influenzata dalla contemporanea scuola di retorica: infatti in Seneca retore non mancano passi che denotano un analogo gusto descrittivo, sui quali si sofferma in questo volume Giulia Danesi Marioni (su

Irradiazioni della fames ovidiana
un esempio della trasversalità dell'espressionismo

Non a caso delineando esemplarmente l'espressionismo oraziano il La Penna²³ si sofferma a lungo sui toni degli *Epodi* dedicati a riti magici e alle figure di Canidia e Sagana, descritte con tocchi di esasperato iperrealismo tali da rasentare la «violenza espressiva»; nell'epodo quinto, per esempio, i paragoni con la ferinità animalesca sono continui, e Canidia, che ha i capelli spettinati intrecciati di piccole vipere, si rode l'unghia del pollice coi sozzi denti (vv. 47-48 *Hic inresectum saeva dente livido / Canidia rodens pollicem*), mentre Sagana *horret capillis ut marinus asperis / echinus aut currens aper* (vv. 27-28).

Del resto poi nella palinodia carica di ironia dell'epodo 17 sarà Orazio, quasi un precursore dell'ovidiano Erisittone, a vedere il suo corpo trasformarsi a causa dei malefici, vv. 22-25: *Fugit iuventas et verecundus color relinquitur ossa pelle amicta lurida, / tuis capillus albus est odoribus*.

Non si può, a mio avviso, non percepire che questa sottile trasmigrazione oraziana dall'immaginario evocativo delle maghe al corpo stesso del poeta può aver suggerito ad Ovidio non solo tratti evidenti della descrizione fisica di *Fames*, come nei versi già citati (*pallor in ore, / labra incana situ, scabrae rubigine fauces, / dura cutis, per quam spectari viscera possent*), ma anche la descrizione fisica di Erisittone nel cui corpo si è insinuata *Fames* e che viene evocato da Ovidio in un clima grottesco, per cui il personaggio mitico, nella prima parte della vicenda presentato ai lettori come mera proiezione del *nefas* tirannico, viene pian piano a materializzarsi come pura voracità e viene praticamente ad identificarsi con parti sempre meno nobili del corpo come *os, dentes, guttur, fauces, viscera* (v. 829), *alvus* (v. 834), *venter* (v. 843).

un preciso riecheggiamento si veda n. 65). La raffigurazione di *Fames* costituirà comunque l'archetipo ideale della rappresentazione fisica degli effetti di una prolungata astensione dal cibo o dalle bevande negli assediati: basterà ricordare Silio Italico 2, 461-74 (solo una breve analisi in Küppers 1986, 164 n. 646, mentre giustamente Ariemma 2004, 157 ss. mette in luce l'ascendenza ovidiana del passo e il carattere espressionistico della descrizione siliana), soprattutto Lucan. 3, 324 ss. *Torrentur viscera flamma, / oraque sicca rigent squamosis aspera linguis* (da Ov. *met.* 8, 802) : *iam marcent venae...*; cfr. inoltre 6, 95 ss. *Iam riget atra cutis distentaque lumina rumpit / igneaque in vultus et sacro fervida morbo / pestis abit*.

23 La Penna 1993, 304 ss. Vd. anche Zaffagno 1987, 160.

Dopo Ovidio: due esempi dell'espressionismo neroniano

Certo è che Ovidio con descrizioni come quella di *Fames* aprirà la strada al più marcato 'espressionismo' neroniano, rappresentato in particolare da Seneca tragico e da Lucano²⁴.

Non meraviglierà quindi che un'eco evidente della personificazione ovidiana appaia in un testo emblematico come la descrizione della Discordia personificata nel *Bellum civile* del *Satyricon* di Petronio²⁵: non ci interessa definire le motivazioni per cui viene elaborato questo famoso brano epico, ma ci preme sottolineare che, comunque lo si interpreti, esso rappresenta sicuramente con abile e raffinato mimetismo il gusto letterario del tempo, *Sat.* 124, vv. 271-277:

*Intremuere tubae, ac scisso Discordia crine
extulit ad superos Stygium caput. Huius in ore
concretus sanguis, contusaque lumina flebant,
stabant aerati scabra rubigine dentes,
tabo lingua fluens, obsessa draconibus ora,
atque inter torto laceratam pectore vestem
sanguineam tremula quatiebat lampada dextra.*

Petronio varia evidentemente con *scabra rubigine dentes* l'ovidiano *scabrae rubigine fauces* (reificando attraverso la *robigo* gli *aerati dentes*), se accettiamo, anche con l'autorevole e recente edizione oxoniense di Tarrant, il testo ovidiano sopra riprodotto: codici *recentiores* di minor peso stemmatico testimoniano invece la lezione *scabri rubigine dentes*, che ricorda la descrizione ovidiana di *Invidia*, dove il tema del 'dente' è molto più pertinente ovviamente (cfr. *Ov. met.* 2, 776 *livent rubigine dentes*), mentre le fauci evocano il futuro e affamato Erisittone.

24 Sull'espressionismo' neroniano si sofferma con valide osservazioni Castagna 2002, XIV ss. Per Lucano ricordo soprattutto le importanti analisi di Narducci 2002 (vd. Indice degli argomenti notevoli s. v. 'espressionismo').

25 Si veda l'analisi nel recentissimo commento di Schmeling 2011, *ad loc.*

*Irradiazioni della fames ovidiana
un esempio della trasversalità dell'espressionismo*

Infine per concludere non posso non citare un passo veramente emblematico, la *rhexis* del *nuntius* dell'*Oedipus*, che ci mette di fronte al violento strapparsi degli occhi dalle orbite, rendendo 'reali' i *cava lumina* di *Fames*, che Ovidio aveva prestato alla sua personificazione, con un'insistenza esasperata sui particolari efferati e orribili dell'autopunizione, in un'analogia sequenza da Katalog-Stil, vv. 957 ss.:

*Dixit atque ira furit:
ardent minaces igne truculento genae
oculique vix se sedibus retinent suis;
violentus audax vultus, iratus ferox
iamiam eruentis; gemuit et dirum fremens
manus in ora torsit. At contra truces
oculi steterunt et suam intenti manum
ultra insecuntur, vulneri occurrunt suo.
Scrutatur avidus manibus uncis lumina,
radice ab ima funditus vulsos simul
evolvit orbis; haeret in vacuo manus
et fixa penitus unguibus lacerat cavos
alte recessus luminum et inanes sinus
saevitque frustra plusque quam satis est furit.
Tantum est periculum lucis? Attollit caput
cavisque lustrans orbibus caeli plagas
noctem experitur.*

Rita Degl'Innocenti Pierini

Bibliografia

- Ariemma 2004 = E. M. Ariemma, *Lo spettro della fame, l'arsura della sete. Silio Italico e Lucano*, in P. Esposito e E. M. Ariemma (a cura di), *Lucano e la tradizione dell'epica Latina*, Napoli 2004, 153-191.
- Auerbach 1995 = E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1995.
- Bocciolini Palagi 2007 = L. Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007.
- Büchner 1957 = K. Büchner, *Ovids Metamorphosen*, in *Humanitas Romana*, Heidelberg 1957, pp. 206-220.
- Castagna 2002 = *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, herausgegeben von L. Castagna u. G. Vogt-Spira, unter Mitwirkung von G. Galimberti Biffino und B. Rommel, München-Leipzig 2002.
- Cherubini 2010 = L. Cherubini, Strix. *La strega nella cultura romana*, Torino 2010.
- Chinnici 2002 = V. Chinnici, *Volti d'invidia: Aglauro e il paradigma dell'invidioso. A margine di Ov. Met. 2, 737 ss.*, «Pan» 20, 2002, pp. 105-116.
- Contini 1989 = G. Contini, *Espressionismo letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino 1988.
- Degl'Innocenti Pierini 1999 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1999.
- Galinsky 1975 = K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975.
- Galasso 2000 = Ovidio, *Opere*, II, *Le Metamorfosi*, Trad. di G. Paduano, Introd. di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino 2000.
- Hardie 2002 = Ph. Hardie, *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge 2002.
- Hardie 2008 = Ph. R. Hardie, *The word personified : fame and envy in Virgil, Ovid, Spenser*, «MD» 61, 2008, 100-115.
- Hardie 2012 = Ph. R. Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012.
- Heinze 1960³ = R. Heinze, *Vom Geist des Römertums*, Stuttgart 1960³.
Vd. ora anche R. Heinze, *Il racconto elegiaco di Ovidio*, Trieste 2010.

*Irradiazioni della fames ovidiana
un esempio della trasversalità dell'espressionismo*

- Küppers 1986 = J. Küppers, *Tantarum causas irarum. Untersuchungen zur einleitenden Bücherdyade der Punica des Silius Italicus*, Berlin-New York 1986.
- La Penna 1993 = A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993.
- La Penna 2005: A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma – Bari 2005.f
- Mc Kay 1962 = K.J.Mc Kay, *Erysichthon, a Callimachean Comedy*, (Mnemosyne Suppl. 7), Leiden 1962.
- Migliorini 1997 = P. Migliorini, *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana*, Frankfurt am Main 1997.
- Miller 1916 = F. Miller, *Some Features of Ovid's Style: I. Personification of Abstractions*, «CJ» 11, 1916, 516-534.
- Narducci 2002 = E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002.
- Schmeling 2011 = *A Commentary on the Satyrical of Petronius*, by G. Schmeling with the collaboration of A. Setaioli, Oxford 2011.
- Zaffagno 1987 = E. Zaffagno, *Espressionismo latino tardo-repubblicano*, Genova 1987.

**Lo spettacolo della crudeltà.
Mutilazioni e torture in due *Controversiae* (10, 4 e 5) di
Seneca Retore (e nel cinema di oggi).**

Fra i principali scopi delle *performances* dei declamatori, raccolte nell'opera di Seneca Retore *Oratorum et Rhetorum sententiae, diuisiones, colores*, c'era senz'altro il coinvolgimento emotivo degli ascoltatori, chiamati ad assistere a veri e propri spettacoli²⁶, anche se non propriamente rappresentati a teatro, almeno offerti alla loro immaginazione. Uno dei mezzi più efficaci per imporsi all'attenzione del pubblico erano le vivide descrizioni, in particolare quelle maggiormente coinvolgenti per la loro brutalità ed efferatezza²⁷.

Nella precettistica retorica antica veniva riservato un posto di rilievo alle *descriptiones*, cioè alle raffigurazioni accurate e realistiche che avevano lo scopo di ricreare una scena agli occhi dell'uditorio; *ἐνάργεια*²⁸ ed *euidentia*²⁹ sono i termini impiegati dai teorici dell'*ars rhetorica* per contrassegnare questa capacità di suscitare immagini di determinati avvenimenti, di luoghi, di personaggi³⁰.

La caratteristica stilistica dell'*ἐνάργεια* non si riscontra solo nel campo della retorica, ma si estende alla narrazione storica³¹ e soprattutto alla poesia, come è evidenziato dai numerosi giudizi critici degli antichi commentatori. Uno dei luoghi deputati per dar piena attuazione a questo mezzo espressivo è costituito dalle *rheseis* dei *nuntii* della tragedia, alle quali è affidato il compito di raffigurare avvenimenti spesso impossibili da portare sulla scena per il loro carattere truculento e sanguinario, come impiccagioni, assassinî, accecamenti e simili. La ricostruzione del fatto di sangue è dunque

26 Pianezzola 2003, 91 ss.; Berti 2007, 149 ss.

27 Van Mal-Maeder 2007, 34 ss; Berti 2007, 325 ss.

28 Una precisa definizione dell'*ἐνάργεια* si trova in Dionigi di Alicarnasso (Lys. 7) a proposito della *λέξις* di Lisia, in grado di permettere agli ascoltatori di "vedere" avvenimenti o personaggi. Tale qualità descrittiva è particolarmente necessaria nell'*ἐκφρασις*, con la quale spesso si identifica (Zanker 1981, 297 s.).

29 Quint. 6, 2, 32 *ἐνάργεια...a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur.*

30 Galand-Hallyn 1994, 37; Aygon 2004 a,109.

31 Vedi per la storiografia greca Walker 1993.

ottenuta attraverso il patetico racconto di un personaggio che ne è stato testimone oculare. È soprattutto nel teatro latino e in quello di Seneca in particolare³², che si osserva il fenomeno dell'accumulazione dei dettagli macabri e granguignoleschi in tali scene di *pathos*, nelle quali in una sorta di "teatro nel teatro" interi avvenimenti e la loro cornice paesaggistica vengono minuziosamente ricreati, mediante un resoconto dettagliato, e posti sotto gli occhi degli spettatori³³.

Le stesse caratteristiche che informano le cupe e inquietanti scenografie degli avvenimenti descritti dai personaggi senecani si trovano già presenti nel "teatro" delle declamazioni, dove proprio alle *descriptions* è affidato il compito di ricreare quadri a tinte fosche al fine di impressionare l'uditorio e ottenerne l'entusiastica approvazione³⁴. Spesso sono proprio gli argomenti dei processi fittizi a permettere ai declamatori di dilungarsi in descrizioni particolareggiate di corpi martoriati, di membra staziate³⁵, di volti stravolti, in una vera e propria galleria degli orrori, dove vengono messe alla prova le capacità espressive dei singoli oratori³⁶.

Il *thema* di due *controuersiae* senecane si è prestato particolarmente a fornire lo spunto di descrizioni raccapriccianti e orrوره; si tratta di *contr.* 10, 4 e 10, 5.

Mentre la *controuersia* 10, 5 è incentrata su crudeli torture, in quanto un vecchio prigioniero è sottoposto a prolungate e impietose violenze da parte del pittore Parrasio, intenzionato a farne il realistico modello per un suo quadro, nella *controuersia* 10, 4 è accusato di *laesa*

32 Amoroso 1981, *passim*.

33 Particolarmente esemplare per tali aspetti risulta il finale della tragedia senecana *Phaedra*, dove il *nuntius* descrive minuziosamente lo strazio del cadavere di Ippolito; si vedano in proposito le osservazioni di Degl'Innocenti Pierini 2008, 230 ss.

34 Sul ruolo delle descrizioni nelle declamazioni si vedano Bornecque 1902, Bonner 1966, 277 ss., Van Mal-Maeder 2007, 65 ss.

35 Un tema che ha offerto ai declamatori l'occasione per descrizioni espressionistiche è lo strazio del cadavere di Cicerone; si veda Degl'Innocenti Pierini 2003, 28 ss.

36 Fuhrmann 1968, 30.

*res publica*³⁷ un losco individuo, che ha orrendamente mutilato dei trovatelli per mandarli a chiedere l'elemosina³⁸.

1. Il seviziatore *artifex* di crudeltà

L'argomento della *controuersia* 10, 4 permette l'inserimento di un ricco campionario di descrizioni patetiche, atte a suscitare nell'uditorio sentimenti di viva partecipazione alla triste sorte delle malcapitate vittime dell'aguzzino e a provocare l'istintiva ripugnanza degli ascoltatori nei confronti dell'autore delle feroci mutilazioni. Lo sconvolgente spettacolo dei giovani corpi straziati e deformati al solo scopo di assicurare un guadagno al loro bieco sfruttatore, presenta sorprendenti agganci con l'attualità, forse non solo cinematografica³⁹.

Nel film *Il Milionario* del regista inglese Danny Boyle, vincitore nel 2009 di numerosi premi (Golden Globes, Oscar, David, ecc.), la cui sceneggiatura è l'adattamento del romanzo dello scrittore Vikas Swarup dal titolo *Le dodici domande*, alcuni bambini indiani senza famiglia vengono sfruttati e mandati a chiedere l'elemosina. Anche nella vicenda cinematografica i delinquenti, che li tengono schiavi, non esitano a mutilare i disgraziati trovatelli accecandoli, per impietosire i passanti e sollecitare la loro "carità". I piccoli protagonisti del film assistono alla terribile operazione di accecamento, cui viene sottoposto un loro sfortunato compagno, e alla quale riescono rocambolescamente a sfuggire; la scena provoca naturalmente il coinvolgimento emotivo degli spettatori, suscitando pietà per l'infelice vittima e apprensione per la sorte degli altri bambini.

37 La legge di *laesa res publica*, non è chiaro se di origine greca o in vigore esclusivamente nei tribunali scolastici, trova frequente applicazione nell'ambito delle declamazioni; vedi Stramaglia 2002, 92; 136.

38 Nelle citazioni del testo dell'opera senecana *Oratorum et rhetorum sententiae, diuisiones, colores* seguo l'edizione di Håkanson 1989.

39 Ho reperito un articolo abbastanza recente di Andrea Acquarone, *La fabbrica degli storpi, arti spezzati in Romania per mendicare in Italia*, pubblicato sul quotidiano "Il Giornale" (3/12/2008), nel quale, pur senza addurre specifiche testimonianze, sulla base di non meglio precisate dicerie, viene prospettata l'inquietante possibilità che pratiche simili a quelle descritte da Seneca siano tuttora messe in atto in Europa. Spero vivamente che i disgraziati che si danno all'accattonaggio nelle nostre città, seppur certamente sfruttati dal racket, non siano almeno vittime delle tremende torture cui fa riferimento il giornalista; tuttavia, qualora ci fosse una parvenza di verità dietro i suoi sospetti, lo scenario descritto dai retori potrebbe non essere poi così lontano dalla realtà anche di oggi.

Nella nostra *controuersia* l'accecamento costituisce solo una delle sadiche varianti a cui ricorre il crudele seviziatore per ottenere il medesimo scopo di arricchirsi a spese degli infelici *expositi*.

Pur trovandoci in presenza di una situazione paradossale perché i poveri bambini sono sottoposti ad un incredibile moltiplicarsi di efferate pratiche di mutilazione⁴⁰, lo spunto iniziale della declamazione non appare tanto lontano dalla realtà della Roma contemporanea, in quanto il fenomeno dell'esposizione dei neonati non era affatto isolato⁴¹ e le creature abbandonate erano prive di ogni diritto e tutela⁴². Il ricorso a questa pratica, che ci appare disumana, trovava le sue motivazioni da una parte nella povertà di alcuni genitori, dall'altra nella volontà di capifamiglia dotati di un ricco patrimonio di non privare i figli più grandi di una cospicua quota di eredità⁴³. Inoltre anche i frutti di relazioni illegittime potevano subire la medesima triste sorte dell'abbandono; era quindi abbastanza frequente presso le società antiche l'applicazione di questo drastico sistema di limitazione delle nascite, alternativo all'infanticidio⁴⁴.

I bambini rifiutati dai genitori⁴⁵ rischiavano una sorte terribile; se

40 Per i temi delle *Controuersiae* come casi-limite, si veda Berti 2007, 79 ss. con bibliografia.

41 Un'altra *controuersia* della raccolta senecana affronta un caso di *expositio*; si tratta di *contr.* 9, 3, dove è aperto un contenzioso fra il padre adottivo e il padre naturale di due trovatelli, che ne reclama la restituzione. Fra i vari interventi dei declamatori è degno di nota quello di Romano Ispone (*contr.* 9, 3, 11), che sottolinea *saeuitiam exponentis*, non prestando fede al ravvedimento di un *pater crudelis*. Nonostante queste critiche da parte dei declamatori, l'esposizione dei neonati era pratica frequente; Harris 1994 raccoglie numerose testimonianze in proposito, discusse e meglio contestualizzate da Corbier 2001.

42 Cfr. *contr.* 10, 4, 13 *expositi in nullo numero sunt, serui sunt... rei publicae quidem laesae non potest agi eorum nomine, qui extra rem publicam sunt*; 14 *Gallio fecit et illam quaestionem, an in expositis laedi possit res publica. non potest, inquit, res publica laedi [possit] <nisi> in aliqua sui parte. haec nulla rei publicae pars est: non in censu illos inuenies, non in testamentis. sed haec quoque in illam incurrit, an res publica laesa sit. dicitur enim: ne laedi quidem potuit in eis, quos non habebat.*

43 Harris 1994, 13.

44 Si veda Néraudau 1984, 192 ss.; Harris 1994, 10; Rawson 2003, 114 ss. I bambini malformati venivano spesso esposti o uccisi; cfr. Sen. *ir.* 1, 15, 2 (Harris 1994, 12; Rawson 2003, 116 s.).

45 Era il padre che riconosceva il figlio sollevandolo da terra, dove era stato posto appena nato; da questo gesto traggono origine le espressioni *suscipere* o *tollere liberos*; Beltrami 1998, 119 con bibliografia. Corbier 2001, 53 ss. tende a conferire maggiore importanza ad altri segni di riconoscimento ufficiale del

non venivano sbranati dalle fiere⁴⁶, potevano essere raccolti da qualcuno spesso destinato a sfruttarli, avviandoli alla prostituzione o servendosi come manodopera servile⁴⁷. Infatti gli *expositi*, anche se nati liberi, perdevano i loro diritti di cittadini divenendo schiavi⁴⁸. Questa loro triste condizione è alla base degli interventi di alcuni declamatori, che cercano di giustificare il comportamento del vile aguzzino sostenendo che in fondo ha pur sempre allevato dei disgraziati altrimenti destinati alla morte. Comunque sono limitati i tentativi di trovare delle valide motivazioni a sostegno di un così ripugnante modo d'agire⁴⁹; la maggior parte dei retori preferisce rappresentare l'accusa nei confronti del crudele sfruttatore⁵⁰.

L'appello all'emotività degli ascoltatori è ottenuto mediante l'accumulazione delle descrizioni raccapriccianti di questa sorta di

nuovo nato, in particolare all'avvicinamento al seno per il nutrimento e al conferimento del nome al bambino a pochi giorni dalla nascita.

46 Il motivo è presente anche nella nostra declamazione; il retore Arellio Fusco contrappone questi pericoli al rischio più grande, l'essere preda di un turpe aguzzino: *contr. 10, 4, 21 illa adhuc in miserae sortis infantia timebantur: ferae serpentesque et inimicus teneris artubus rigor et inopia; inter expositorum pericula non numerabamus educatorem.*

47 Harris 1994, 9; Corbier 2001, 67.

48 Era possibile che gli *expositi* venissero riconosciuti liberi, se venivano addotte prove che non erano schiavi alla nascita; Rawson 2003, 118.

49 Un efficace argomento a difesa del seviziatore è addotto da Labieno; Seneca lo valuta come la migliore prova fornita nel corso della discussione, nonostante l'impegno profuso da quanti avevano trattato *altera pars*; *contr. 10, 4, 17-18 principes, inquit, uiri contra naturam diuitias suas exercent: castratorum greges habent; exoletos suos, ut ad longiorem patientiam impudicitiae idonei sint, amputant et, quia ipsos pudet uiros esse, id agunt, ut quam paucissimi sint. his nemo succurrit delicatis et formosis debilibus. curare uobis in mentem venit, quis ex solitudine infantes auferat perituros, nisi auferantur. non curatis, quod iuuenum miserorum simplicitatem circumeunt et speciosissimum quemque ac maxime idoneum castris in ludum coniciunt. in mentem uobis venit misereri horum, quod membra non habeant; quid(ni) illorum, quod habent? et hoc genere insectatus saeculi uitia egregia figura inquinatum et infamem reum maiorum criminum inpunitate defendit.*

È naturale che al vecchio moralista piacesse la tirata contro i *saeculi uitia*, che censura i comportamenti dei *principes uiri* colpevoli di ben altre amputazioni per soddisfare la loro libidine; così dal raccapriccio per le mostruose mutilazioni si passa al disgusto per queste pratiche forse meno cruento, ma certamente non meno crudeli. Di questo passo si è probabilmente ricordato Seneca figlio in *De ira* 1, 21, 3 *puerorum greges castrat*; vedi Rolland 1906, 37.

50 *Contr. 10, 4, 15 pro illo, qui debilitabat expositos, pauci admodum dixerunt.*

“Corte dei miracoli” in cui si muovono delle creature dall’aspetto orribile⁵¹, veri e propri *monstra* atti a suscitare spavento oltre che pietà.

Nell’intervento di Cassio Severo⁵² (*contr.* 10, 4, 2) tutte le mutilazioni inflitte alle povere vittime vengono descritte e minuziosamente raffigurate con precisione degna di un trattato anatomico⁵³, e persino la stessa *uariatio* delle “operazioni chirurgiche” costituisce il terreno per brillanti antitesi⁵⁴.

Ne risulta un quadro completo di questa disgraziata *familia*, di cui il proprietario stesso è invitato a “mostrare” il miserevole spettacolo all’attonito pubblico:

*hinc caeci innitentes baculis uagantur, hinc trunca bracchia circumferunt; huic conuulsi pedum articuli sunt et <ex>torti tali, huic elisa crura, [in] illius inuiolatis pedibus cruribusque femina contudit. aliter in quemque saeuens ossifragus iste alterius bracchia amputat, alterius eneruat; alium distortet, alium delumbat; alterius diminutas scapulas in deforme tuber extundit et risum [in] crudelitate captat. produc agedum familiam semiuiuam, tremulam, debilem, caecam, mancam, famelicam; ostende nobis captiuos tuos. uolo mehercules nosse illum specum tuum, illam humanarum calamitatum officinam, illud infantium spoliarium: sua quoique calamitas tamquam ars adsignatur. huic recta membra sunt, et, si nemo naturae <occurrit,> proceritas <e>micabit; ita frangantur, ut humo se adleuare non possit, sed pedum crurumque resolutis uertebis reptet. huic ***; extirpentur radicitus. huic non <in>speciosa facies est; potest formosus mendicis*

51 La descrizione dei mutilati fatta da Cassio Severo ricorda la raffigurazione dei finti invalidi incontrati da Gringoire in *Notre dame de Paris* di Victor Hugo (II, 6), anche se nel romanzo francese gli aspetti paradossali delle vane e fantasiose mutilazioni, uniti alla pluralità di linguaggi usati dagli astuti mendicanti, sortiscono piuttosto un effetto comico.

52 Per le caratteristiche stilistiche di questo declamatore, considerato nel *Dialogus de oratoribus* l’iniziatore del “nuovo stile”, vedi Bornecque 1902, 157 ss.; Fairweather 1981, 138; Berti 2007, 223 ss; per testimonianze e biografia si rimanda a Echavarren 2007, 95 ss.

53 Berti 2007, 325, n. 3. Il tema della crudeltà accomuna le declamazioni e le descrizioni della *Pharsalia* lucanea; l’enumerazione delle mutilazioni subite dagli *expositi* è accostata da Bonner 1966, 277 alla descrizione di quelle inferte a Mario Gratiidiano in Lucan. 2, 177 ss.

54 Berti 2007, 226, n. 1: “un brano che, per quanto possiamo giudicare, conferma l’adesione di Cassio Severo al gusto moderno (oltre all’ampiezza della *descriptio*, che costituisce un tipico tratto declamatorio, si può notare l’abbondanza di figure come il parallelismo e il *tricolon*)”.

esse; reliqua membra inutilia sint, ut Fortunae iniquitas in beneficia sua saeuientis magis hominum animos peruellat. miseris satellitibus tyrannus calamitates humanas dispensat.

Il raffinato linguaggio usato da Cassio Severo in questo estratto presenta, accanto a diversi tecnicismi, alcune *iuncturae* poetiche; *innitentes baculis* è ovidiano⁵⁵, così come il nesso *bracchia circumferre*, che compare solo qui e nelle *Metamorfosi*, nell’episodio di Atteone. Il cacciatore, mentre viene sbranato dai suoi cani, volge intorno il volto in atteggiamento supplichevole come se si trattasse delle braccia, che non può più sollevare in quanto è trasformato in cervo; *Ou. met. 3, 240 s. et genibus pronis supplex similisque roganti / circumfert tacitos tamquam sua bracchia uultus*. L’espressione ovidiana appare più naturale di quella usata dal declamatore, in quanto efficace rielaborazione della locuzione più comune *oculos*⁵⁶, *lumina circumferre*⁵⁷; incapace anche di parlare, il cervo-Atteone implora pietà con il suo sguardo muto, un atteggiamento forse allusivo alla Cassandra virgiliana, che, prigioniera con le mani legate nell’ultima notte di Troia, può solo *tendere* al cielo gli *ardentia lumina*⁵⁸. Non è da escludere che sia da rintracciare proprio in Ovidio la genesi dell’immagine creata da Cassio Severo; il retore ha banalizzato la *iunctura* applicandola ai mutilati che “portano in giro” i loro moncherini⁵⁹.

55 *Met. 14, 655 innitens baculo; 8, 218 pastor baculo...innixus.*

56 *Ou. met. 6, 169; 15, 674; Manil. 1, 649; Sil. 11, 261.* In prosa il nesso compare in *Liv. 2, 10, 8; 6, 41, 4; 22, 5, 4 circumferebant ora oculosque; Sen. contr. 1, 3, 1 circumlatis...oculis; Curt. 4, 14, 9 Dareus...oculos manusque circumferens.*

57 *Stat. Ach. 1, 514; Sil. 17, 517; in Virgilio è presente anche acies circumferre (Aen. 12, 558).*

58 *Aen. 2, 403 ss. ecce trahebatur passis Priameia uirgo / crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae / ad caelum tendens ardentia lumina frustra, / lumina, nam teneras arcebant uincola palmas.* Come nota il Servio Danielino nel suo commento: (*Vergilius*) *quod est manu oculis dedit*, in quanto il verbo *tendere* è propriamente riferito a braccia e mani (come ad es. in *Aen. 3, 176*). Si tratta di una suggestiva variante del motivo degli occhi parlanti (*Cic. leg. 1, 9, 27 oculi nimis arguti, quem ad modum animo affecti simus loquuntur*) presente in *Tib. 2, 6, 43; Ou. am. 2, 5, 17*, ecc. (vedi Horsfall 2008, 324).

59 Una variazione del motivo dell’impossibilità di tendere le braccia si trova ancora in Ovidio, dove è Penteo a non poter più rivolgerle supplichevoli verso la madre perché le zie gliel’ hanno amputate in preda all’invasamento

Anche nel prosiegua della descrizione, Cassio Severo dà prova di fantasia e creatività espressiva; fra i verbi impiegati nella enumerazione delle varie mutilazioni⁶⁰, *eneruare* ed *delumbare*, più frequentemente usati con valore metaforico⁶¹, ricevono un'accezione tecnica, che invece è già presente in *conuellere* e *contundere*⁶²; il termine *tuber*, per indicare l'escrecenza della gobba, non appare molto comune⁶³ né appartiene al lessico medico⁶⁴, ma risulta particolarmente espressivo accoppiato all'aggettivo *deforme*⁶⁵. L'attività del sadico chirurgo si è esercitata su degli *infantes* incapaci di opporre resistenza; per lui Cassio Severo conia l'epiteto *ossifragus*, non un vero e proprio neologismo perché il composto è usato, anche al femminile⁶⁶, per uccelli che frantumano le ossa delle loro prede per divorarle, ma che, riferito ad esseri umani, riceve una nuova e inusitata accezione. Per

bacchico; *met.* 3, 723 ss. *non habet infelix quae matri brachia tendat, / trunca sed ostendens dereptis uulnera membris / 'adspice, mater!' ait.*

- 60 *Amputo* è presente anche in relazione all'oltraggio arrecato al cadavere di Cicerone in *contr.* 7, 2, 1 *abscedit caput, amputauit manum; 2 amputat caput.* Nel *Thiestes* di Seneca il verbo ricorre due volte (vv. 761, 763) nell'operazione di sezionamento dei cadaveri dei nipoti compiuta dal feroce Atreo. A proposito di *extorqueo* e *distorqueo* va osservato che, se in *Hor. sat.* 1, 3, 47 *distorta crura* sono le gambe di uno storpio, la distorsione degli arti può essere anche la conseguenza della podagra (*Sen. epist.* 67, 3 *distortos pedes*) o di un trauma (*Sen. epist.* 104, 18 *fregit aliquis crus aut extorsit articulum*); vedi Migliorini 1997, 50.
- 61 *Eneruo* significa propriamente "castrare", sia in senso proprio che figurato (*Thes. l. L. V.2*, p. 567), ma qui indica semplicemente la recisione dei tendini, in quanto il termine *nerui* è spesso impiegato per contrassegnare i tendini (Migliorini 1997, 192). Il raro verbo *delumbo* è usato per lo più con il valore di "indebolire" (*Thes. l. L. V.1*, 473).
- 62 *Plin. nat.* 36, 2002 *ad conuolsa interiora uiscera aut contusa, M. Varro -ipsis enim uerbis eius utar- pyxis sit, inquit, focus.*
- 63 È attestato con questo valore in un frammento di Mecenate (fr. 4 Courtney, citato da Seneca, *epist.* 101, 10), dal tono colloquiale (vedi A.S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry*, Oxford 2007, 322), nel quale vengono citate alcune deformità fisiche. Nell'espressione di Mecenate *tuber...gibberum*, l'aggettivo *gibberum* chiarisce che si allude alla gobba. Il termine *tuber* ricompare poi in *Plin. nat.* 8, 67, 3 e 179, 5 a proposito della gobba di cammelli e dromedari.
- 64 *Tuber*, così come *tuberculum*, indica genericamente varie escrescenze; ad es. *Cels. med.* 5, 18, 17; 8, 1, 12.
- 65 In *Ou. met.* 8, 808 *immodico prodibant tubere tali* il termine è impiegato per contrassegnare l'eccessiva sporgenza delle ossute caviglie della Fame; per i caratteri espressionistici della descrizione ovidiana si veda R. Degl'Innocenti Pierini in questo volume, p. 11 ss.
- 66 *Thes. l. L. IX.2*, p. 1118 ss.

effetto dell'azione demolitrice di questo "spezzatore di ossa", i corpi dei giovani appaiono subire una sorta di metamorfosi; chi era destinato a divenire alto e slanciato, dovrà invece strisciare a terra⁶⁷, mentre un bel viso sarà unito alla deformità delle membra al fine di suscitare maggiore pietà. Il seviziatore non si è dunque affidato al caso, ma ha applicato un'*ars* raffinata⁶⁸ studiando per ciascuna vittima la mutilazione più adatta al suo fisico, dimostrandosi un vero e proprio *artifex* di crudeltà⁶⁹.

Nell'accurata *descriptio* non manca anche la menzione del luogo dove sono avvenute gli orrendi interventi sui giovani corpi, rievocato mediante un'espressiva *climax* trimembre, dai termini *specus*, un antro oscuro⁷⁰, e poi *officina*, fabbrica di mostri⁷¹, nella quale ha avuto modo di esplicitarsi il compiaciuto gusto del torturatore per l'"artistica" manipolazione della natura⁷². Infine, al culmine della *gradatio*,

67 Termine tecnico è anche *vertebra*, che indica qualunque articolazione e giuntura del corpo; è frequente in Celso e compare anche in Sen. *epist.* 78, 9, 2.

68 Il termine *ars* è presente in un passo di Lucano dove è descritta l'accurata operazione di amputazione della testa di Pompeo, ottenuta con una tecnica non ancora perfezionata: 8, 672 s. *tunc neruos uenasque secat nodosaque frangit / ossa diu; nondum artis erat caput ense rotare.*

69 Per il valore del termine *artifex* vedi Gavoille 2008, 37 ss.; è frequente nei poeti l'impiego figurato del vocabolo nel senso di "macchinatore" di delitti o di morte (gli esempi, numerosi in Seneca tragico, in Gavoille 2008, 38 s.). Il termine è riferito, privo della specificazione *sceleris* o sim., a Tereo in Ou. *met.* 6, 615 (Rosati 2009, 344 osserva che "Tereo, in assenza di quella specificazione, in qualche modo limitativa, sembra davvero un artista, un genio del male").

70 *Specus* è spesso impiegato nella descrizione dei paesaggi infernali (a partire da Ennio, *trag.* 155 R *inferum uastos specus* e poi, ad esempio, in Verg. *Aen.* 7, 568; Ou. *met.* 7, 409) e compare frequentemente, in relazione all'oltretomba, nelle tragedie di Seneca (*Herc. f.* 94; *Troad.* 178, 198; *Phaedr.* 1201; *Thyest.* 105). In Ps. Quint. *Decl.* 5, 16 è presente nella descrizione del *locus horridus*, rifugio di feroci briganti, dove vivono incatenati i loro sfortunati prigionieri; vedi Van Mal-Maeder 2007, 73.

71 Il termine *officina* è relativo all'*atelier* dove lavorano artigiani e artisti; Cicerone (*off.* 1, 150) lo collega ad *opifex*, talvolta sinonimo di *artifex*, ma più spesso carico di valore dispregiativo (Gavoille 2008, 37 ss.); *opifex rerum imperitus* è definito Parrasio nella *diuisio* di Gallione (*contr.* 10, 5, 15).

72 I macabri esperimenti del seviziatore di bambini possono richiamare alla nostra mente gli sciagurati esperimenti nazisti nei campi di sterminio o, per rimanere in ambito letterario, le folli contaminazioni genetiche realizzate dal dottor Moreau nel romanzo fantascientifico di H. G. Wells. Il romanzo *The Island of Dr. Moreau*, così come altri dell'autore, ha ricevuto diverse trasposizioni cinematografiche, la più recente delle quali è datata 1996, con la regia di J. Frankenheimer.

compare il termine tecnico *spoliarium*, luogo nel quale avveniva l'uccisione dei gladiatori feriti e dove si potevano osservare amputazioni e ferite di ogni tipo⁷³, un vocabolo di cui Seneca figlio si servirà per indicare la spaventosa carneficina della proscrizioni sillane (*prou. 3, 7 uideant largum in foro sanguinem et supra Seruilianum lacum, id enim proscriptionis Sullanae spoliarium est*) e che qui riceve mediante la specificazione *infantium* un'ulteriore carica emotiva.

Infine Cassio Severo assimila il comportamento del carnefice a quello di un *tyrannus* dispensatore di disgrazie, riacciandosi così al motivo topico della crudeltà tirannica così diffuso nelle declamazioni⁷⁴.

Lo sconvolgente quadro dei poveri mutilati compare anche nel più breve intervento di Vibio Gallo⁷⁵, che fa appello all'immaginazione visiva⁷⁶ degli ascoltatori mediante la forma *intuemini* (*contr. 10, 4, 3*):

intuemini debilia infelicium membra nescioqua tabe consumpta: illi praecisas manus, illi erutos oculos, illi fractos pedes. quid exhorrescitis? sic iste miseretur. Tot membra franguntur, ut unum uentrem impleant, et - o nouom monstrum! - integer alitur, debiles alunt.

Nel paradosso finale, che sottolinea l'abnormità della situazione di una sola persona valida, vero *monstrum* fra i mostruosi frutti del suo operare, sostenuta da un gran numero di invalidi, trova sfogo il gusto, tipico di questo declamatore, per l'effetto a sorpresa⁷⁷.

⁷³ Quando i gladiatori venivano feriti, i medici potevano esercitarsi nelle tecniche chirurgiche; il celebre medico Galeno fece pratica presso una scuola di gladiatori a Pergamo (De Filippis Cappai 1993, 120).

⁷⁴ Vedi Tabacco 1985.

⁷⁵ Per le notizie biografiche su questo oratore vedi Echavarren 2007, 267.

⁷⁶ Gli oratori potevano far ricorso a numerosi mezzi visuali per suscitare le reazioni emotive del loro pubblico; un elemento molto sfruttato a questo scopo era la descrizione dei clienti o dei loro familiari presenti al processo; vedi Moretti 1998, 65 ss. È evidente che nelle *performances* dei retori la descrizione è puramente immaginaria e quindi la fantasia dell'oratore e quella dell'ascoltatore cooperano nel ricreare l'atmosfera di un'aula giudiziaria.

⁷⁷ Questa ardita *sententia* è caratterizzata da poliptoto con inversione di diatesi (Berti 2007, 168). In *contr. 9, 2, 23* un'altra *sententia* di Vibio Gallo è definita da Seneca *inepte tumultuosa*; per il valore dell'aggettivo vedi Bardon 1940, 59.

*Lo spettacolo della crudeltà. Mutilazioni e torture in due
Controversie (10, 4 e 5) di Seneca Retore (e nel cinema di oggi).*

Ancora un invito a “guardare” in direzione del gruppo di infelici storpiati, accecati e resi muti è pronunciato dal retore Giulio Basso⁷⁸ (*contr.* 10, 4, 5), che insiste sull’azione del “vedere” per giudicare della colpevolezza dell’accusato:

intuemini utramque partem et ei succurrite, quae miserabilior est. Liceat uidere mercedarios tuos: hic caecus est, hic debilis, hic mutus. his tu mori non permittis? Vis in te iudices more tuo misericordes sint, tuo exemplo?

Da parte di alcuni declamatori si chiede al crudele sfruttatore stesso di “mostrare” i suoi schiavi e Seneca registra alla fine della *controuersia* le varianti al motivo dell’*ostende* (*contr.* 10, 4, 25):

Cassius Seuerus dixerat: ostende nobis captiuos <tuos>. Iulius Bassus dixerat: ostende mercedarios tuos. Labienus commodius uidebatur dixisse: ostende nobis alumnos tuos.

Anche quando la descrizione dei corpi deformati non è presente nelle porzioni degli interventi dei retori riferiti da Seneca, non poteva mancare questo pezzo forte; lo si desume a proposito di Porcio Latrone, il celebre declamatore al quale anche in questa *controuersia* è assegnata una parte importante soprattutto nella *diuisio*⁷⁹. Alla sua *descriptio*, che non è riportata, si allude in *contr.* 10, 4, 21 quando viene discussa una sua *sententia*⁸⁰: (*Latro Porcius*) *cum descripsisset debiles artus omnium et alios incuruatos, alios reptantes, adiecit: pro di boni! ab his aliquis alitur integer?*

Retori dotati di scarsa originalità e privi di gusto, come Triario⁸¹, non si lasciano sfuggire l’occasione di rappresentare gli infelici resi incapaci dalle loro invalidità persino di denunciare in tribunale il proprio aguzzino (*contr.* 10, 4, 4):

78 Echavarran 2007, 157 non si sente di escludere che questo retore sia la stessa persona del Basso amico di Properzio e del poeta giambico nominato nei *Tristia* da Ovidio.

79 Latrone è presente in quasi tutte le *Controuersiae* e in due *Suasoriae* della raccolta; Bornecque 1902, 189.

80 Un’altra brillante *sententia* di Latrone in questa *controuersia* si trova all’inizio degli interventi e, come altre del famoso declamatore, è caratterizzata da parallelismo e antitesi; *contr.* 10, 4, 1 *effecit scelestus iste ut nouo more nihil esset miserius expositis quam tolli, parentibus quam agnoscere* (vedi Berti 2007, 167).

81 Delle caratteristiche di questo declamatore discute Bornecque 1902, 196.

Surge tu, debilis: conatur et corrui. surge tu, mute, sed quid excitaris? rogare non potes. surge tu, caece, sed ad quorum eas genua, nescis. o te inter omnis debiles ante hoc iudicium felicissimum, quod istum dominum non uidebas, in hoc iudicio infelicissimum, quod istum reum non uides!

Particolarmente misera è la sorte del cieco, che cerca invano di supplicare per la propria sorte, non riuscendo neppure ad individuare le ginocchia da abbracciare; l'immagine è accompagnata da un'esclamazione che riecheggia, amplificandola con il parallelismo, il poliptoto e l'antitesi, una battuta di spirito presente in un'orazione ciceroniana. Nell'introdurre la προσωποποιία⁸² di Appio Claudio Cieco nella *pro Caelio* (33), Cicerone infatti aveva affermato: *minimum enim dolorem capiet qui istam (sc. Clodiam) non uidebit*⁸³.

Quindi tutti i retori, più o meno estesamente e con maggiore o minore abilità, si sono impegnati in questa *controversia* dedicando un ampio spazio a descrizioni patetiche e coinvolgenti; le immagini che sono stati in grado di creare, soprattutto nel caso di Cassio Severo, hanno un impatto emotivo non inferiore alle scene del recente succitato film, la cui trama presenta punti di contatto con il nostro *thema*. Le *uisiones* di un artista, cioè le sue immagini mentali, possono trovare espressione in un'opera pittorica o plastica oppure letteraria, come ben avevano capito i critici antichi⁸⁴; oggi disponiamo di un mezzo in più, il cinema, che traduce le φαντασίαι in vere e proprie rappresentazioni visive in movimento, mediante un linguaggio certo più immediato, ma che non richiede il contributo dell'immaginazione dei destinatari del messaggio narrativo⁸⁵. Se nel caso dello spettacolo cinematografico possiamo definire "passiva" la "fantasia" del pubblico, gli ascoltatori delle declamazioni attingevano attivamente alla propria immaginazione

82 Per questa figura retorica come mezzo visuale nella pratica oratoria, vedi Moretti 1998, 93.

83 La battuta di Cicerone è definita "a schoolboyish jest" nel suo commento *ad loc.* da Austin 1960, 92.

84 Per il carattere "visuale" della tragedia senecana si vedano le osservazioni di Staley 2010, 112 ss.

85 L'*enargeia* come capacità di creare un'immagine agli *oculi mentis* è in qualche modo collegata al cinema, nel senso che il mezzo tecnico ha solo fornito il supporto per la traduzione nella realtà dell'immagine mentale; si vedano su questo interessante tema le acute osservazioni di Spina 2005.

per ricreare nella loro mente gli sconvolgenti scenari suggeriti dagli appassionati interventi dei retori.

2. *L'artifex*, seviziatore in nome dell'arte

Nella *controversia* successiva (10, 5) il ruolo del torturatore è svolto da un *artifex*, un artista in senso proprio; si tratta del pittore Parrasio, personaggio noto nell'antichità per la sua straordinaria capacità di riprodurre il vero. Su di lui circolava un aneddoto relativo ad una gara con l'altro famoso pittore Zeusi, a conclusione della quale era risultato vincitore grazie alla sua abilità mimetica⁸⁶. A questa caratteristica dell'arte di Parrasio risulta strettamente legato il *thema* della *controversia*; infatti è dalla volontà di rappresentare il supplizio di Prometeo in maniera più realistica possibile che scaturisce la ricerca di un modello perfettamente aderente al soggetto da dipingere. Nello sforzo di raggiungere questo risultato il pittore finisce per esagerare e il suo modello muore; a questo punto il quadro che egli ha creato non può trovar sede in un tempio in quanto frutto di un delitto.

L'argomento di questo processo fittizio di *laesa res publica* non solo permette ai declamatori di dilungarsi sui tormenti che straziano il corpo del povero prigioniero di Olinto, acquistato da Parrasio con lo scopo preciso di trasformarlo in un Prometeo vivente, ma offre anche lo spunto per una discussione più ampia sui limiti dell'arte⁸⁷ e del suo rapporto con la realtà. Un'altra argomentazione, che figura nella maggior parte degli interventi dei retori, è incentrata sul paradosso della maggiore crudeltà del pittore rispetto al comportamento di un

⁸⁶ La storia è raccontata per esteso da Plinio (35, 61); Zeusi aveva dipinto dell'uva che gli uccelli avevano tentato di beccare credendola vera, mentre Parrasio aveva raffigurato una tenda così perfetta, da indurre il pittore rivale a scostarla supponendo che celasse un dipinto. Zeusi aveva riconosciuto la maggiore abilità di Parrasio, capace di ingannare un altro artista, mentre il suo dipinto aveva creato un'illusione solo a degli animali. Seneca Retore, pur non narrando la sfida fra i due pittori, riferisce l'aneddoto relativo agli uccelli ingannati dal realismo dell'uva dipinta da Zeusi (*contr.* 10, 5, 27). Sui pittori Parrasio e Zeusi informa anche Quintiliano (12, 10), che ne sottolinea le peculiarità artistiche secondo la tradizionale critica estetica delle scuole di retorica; vedi Austin 1944, 25. Plinio e Quintiliano non concordano sulla cronologia dei due pittori; Plinio colloca l'ἀκμή di Zeusi nel 397 a. C. e fa di Parrasio un suo contemporaneo, mentre Quintiliano pone ambedue gli artisti, *non multum aetate distantes*, nel periodo *circa Peloponnesia tempora* (Austin 1944, 21). La nostra *controversia* si colloca invece poco dopo il 348 a. C., anno in cui Filippo di Macedonia conquistò la città di Olinto.

⁸⁷ Il bel contributo di Morales 1996 sviluppa appunto questo interessante tema.

tiranno sanguinario come il re Filippo di Macedonia. Quindi, anche in questo caso, ricompare il *topos* della *saevitia* tirannica, seppure utilizzato per esasperare la condanna nei confronti del pittore, capace di infliggere torture più spietate del vincitore che gli ha venduto come schiavo il vecchio olintico⁸⁸; basti ricordare l'esclamazione di Musa⁸⁹ all'indirizzo di Parrasio; (*contr.* 10, 5, 6) *misericordem Philippum fecisti!*

Seneca registra puntualmente le numerose variazioni su questo motivo, così come, a conclusione della sua esposizione⁹⁰, riporta le battute poco originali e insulse, pronunciate soprattutto dai retori greci, ma ripetute spesso anche da declamatori romani, che traggono spunto dalla figura mitica di Prometeo, quale benefattore dell'umanità per il dono del fuoco e per l'aver plasmato il primo uomo.

In questa *controversia* manca un pezzo descrittivo dell'estensione di quello di Cassio Severo all'inizio della 10, 4, tuttavia sono presenti varie scene che raffigurano l'accanirsi di Parrasio sul vecchio prigioniero, degno di pietà anche prima di subire le torture.

Già nel primo intervento (*contr.* 10, 5, 1), di Gavio Silone⁹¹, non viene tralasciata l'occasione per impressionare l'uditorio mediante l'introduzione di un elemento tipico del repertorio retorico, la presa di una città⁹². Il sopravvissuto alla violenta separazione dai suoi cari, alla rovina della patria in fiamme, che forse poteva suscitare negli ascoltatori il ricordo di due vecchi, Priamo e Anchise, destinati a sorte diversa, ma ugualmente disperati nell'ultima notte di Troia⁹³, sarebbe

88 *Contr.* 10, 5, 4 *crudelis ille Graeciae carnifex istum tamen nihil amplius quam vendidit.*

89 Su questo oratore dotato di qualche talento, ma privo di gusto, si veda Bornecque 1902, 181.

90 *Contr.* 10, 5, 20 ss.

91 Si tratta di un retore spagnolo, della provincia tarraconense, di età augustea; Echavarren 2007, 141.

92 Di questo motivo tipico tratta la *Rhetorica ad Herennium* (4, 39, 51) e Quintiliano 8, 3, 67-70 ne discute in relazione all'*enargeia*; vedi Paul 1982, 150 ss.

93 Mi riferisco non solo alla narrazione del II libro dell'*Eneide* di Virgilio, ma anche alle tragedie greche e soprattutto latine, incentrate sulla fine di Troia e sulla triste sorte dei superstiti alla distruzione della città. Come sottolineato da Paul 1982, 147 ss., la fine di Troia riveste un ruolo di rilievo nella diffusione del motivo.

stato infelice abbastanza per raffigurare Prometeo⁹⁴, tuttavia quelle disgrazie non sono sembrate sufficienti al pittore, che aveva bisogno di un ulteriore strazio, per porsi addirittura all'altezza di Giove, artefice del supplizio di Prometeo:

infelix senex uidit iacentis diuulsae patriae ruinas; abstractus a coniuge, abstractus a liberis super exustae Olynthi cinerem stetit. iam ad figurandum Promethea satis tristis est. [quo] Pro Iuppiter! quem enim melius inuocem aduersus Parrhasium quam quem imitatus est?...Caeditur: 'parum est' in(quit); uritur: 'etiamnunc parum est'; laniatur: 'hoc' inquit 'irato Philippo satis est sed nondum [in] irato Ioue'.

Gli effetti delle torture sul corpo martoriato non sono qui descritti, è piuttosto l'azione dei seviziatori⁹⁵ ad essere evocata mediante il *tricolon caeditur...uritur...laniatur*, cui fanno da contrappunto le parole di incitamento di Parrasio agli esecutori del supplizio: *caeditur: 'parum est' in(quit); uritur: 'etiamnunc parum est'.*

Gli incitamenti del pittore sono perfettamente uguali alle battute di Atreo, al verso 257 della tragedia senecana *Thyestes*, durante un serrato dialogo con un anonimo *satelles*⁹⁶. Il re le pronuncia come sdegnosa reazione alla proposta del suo interlocutore, di utilizzare, per la vendetta nei confronti del fratello, le tradizionali punizioni⁹⁷; queste

94 Il riferimento alla condizione del prigioniero, già sufficientemente miserevole senza il ricorso alle torture, è presente anche nel successivo intervento di Clodio Turrino (5,2); in quelli di Cestio Pio e poi in quello simile di Albucio Silo, c'è anche una breve descrizione dell'aspetto del disgraziato: (4) *producitur nobilis senex longa miseriarum tabe confectus, reductis introrsus oculis, tam tristis quam si iam tortus esset*; (11) *producitur senex nobilis, flens, respiciens patriam: placuit isti vultus, habuit aliquid Promethei simile etiam ante tormenta.*

95 L'effetto dell' *enargeia* può essere ottenuto anche mediante la descrizione dettagliata di azioni e comportamenti.

96 La figura del *satelles* in questa tragedia "esprime di fronte al tiranno la reazione della morale comune, che però non ha abbastanza coscienza, né abbastanza energia per resistergli e finisce, anzi, per collaborare con lui" (La Penna 1979, 138); sul capovolgimento del ruolo del cortigiano da oppositore ad aiutante di Atreo, vedi anche Picone 1984, 46 ss. Anche Atreo è in un certo senso da considerarsi un artista; la suggestiva interpretazione di Picone 1984, 51 ss. evidenzia le consonanze fra l'invasamento di Atreo, mentre realizza il suo *scelus* e l'*enthousiasmos* della creazione poetica (vedi anche Schiesaro 2003, 46 ss. che definisce Atreo "victim of the... *furor* of poetic creation").

97 La rassegna delle possibili vie di vendetta è probabilmente di ascendenza euripidea secondo Monteleone 1991, 328.

“normali” pene gli appaiono del tutto inadeguate a soddisfare il suo odio smisurato⁹⁸: vv. 254 ss.

(SA) *Quid noui rabidus struis?*

(AT) *Nil quod doloris capiat assueti modum;
nullum relinquam facinus et nullum est satis.*

(SA) *Ferrum?*(AT) *Parum est.*(SA) *Quid ignis?*(AT) *Etiamnunc parum est.*

È probabile, nel dialogo del dramma senecano, la suggestione proprio di questo passo dell'opera paterna; si sta ugualmente parlando di supplizi e i ruoli di Parrasio e Atreo⁹⁹, quali crudeli esecutori di un folle piano, sono simili, perché ciascuno dei due è animato da una passione sfrenata, che non conosce limiti. Inoltre in ognuno si osserva il compiacimento per l'effetto della propria azione delittuosa; ciò che li differenzia è il fatto che Parrasio agisce dominato dalla sua ossessione di *artifex*, mentre Atreo è il *tyrannus* che gode della propria straordinaria crudeltà¹⁰⁰ e che si esalta, in un delirio superomistico, per il capolavoro artistico che ha ideato, servendosi della vittima stessa per attuare la sua vendetta¹⁰¹.

La ripetizione ossessiva di *parum* compare in un altri due passi di Seneca figlio, ambedue incentrati sul tema della crudeltà. Nel *De breuitate uitae*, discutendo di primati, il filosofo cita vari personaggi che hanno introdotto nuove forme di spettacoli circensi e se la prende con Pompeo Magno che, pur *princeps... bonitatis eximia*, non ha esitato a far scontrare nell'arena elefanti e persone innocenti, destinate non solo ad essere sbranate, ma addirittura calpestate: (13, 6) *Depugnant? Parum est. Lancinantur? Parum est: ingenti mole animalium exterantur!* In *epist.* 78, 19, ciò che appare insufficiente non

98 In questo colloquio con il *satelles* emergono le componenti di crudeltà e sadismo che informano la personalità di Atreo; per gli elementi psicologici del personaggio si veda Mantovanelli 1984, 22 ss.

99 Atreo è proprio citato dal declamatore greco Dorione, accanto ad Edipo, come esempio di un soggetto che sarebbe stato rischioso rappresentare qualora il pittore intendesse disporre di un realistico modello: (23) τίς Οἰδίπους ἔσται, τίς Ἀτρεύς; οὐ γράψεις γάρ, ἄν μὴ μύθους ἴδης ζῶντας. Il commento di Seneca a questo intervento è “*furiose dixit*”.

100 Cfr. Mantovanelli 1984, 37 ss.; 53 ss.

101 Sen. *Thyest.* 285 s. *quod est in isto scelere praecipuum nefas, / hoc ipse faciet;* 885 ss. *aequalis astris gradior et cunctos super / altum superbo uertice attingens polum... pergam et implebo patrem / funere suorum;* vedi Mantovanelli 1984, 88 ss.

è la violenza delle sevizie, ma stavolta l'anafora¹⁰² del termine *parum* serve ad evidenziare, anche mediante la *climax* della triplice epifora e soprattutto la clausola paradossale¹⁰³, il coraggioso contegno della vittima, un servo iberico capace di resistere stoicamente al dolore¹⁰⁴, e perciò degno dell'ammirazione di Seneca, che lo addita come esempio a Lucilio tormentato dalla malattia: *quidquid uis nunc licet dicas, destillationes et uim continuae tussis egerentem uiscerum partes et febrem praecordia ipsa torrentem et sitim et artus in diuersum articulis exeuntibus tortos: plus est flamma et eculeus et lamina et uulneribus ipsis intumescentibus quod illa renouaret et altius urgueret inpressum. Inter haec tamen aliquis non gemuit. Parum est: non rogauit. Parum est: non respondit. Parum est: risit et quidem ex animo.*

Se nella lettera senecana lo zelo dei torturatori è messo a dura prova dalla stoica resistenza dell'umile servo, nella nostra *controuersia* è il pittore a impartire ordini agli esecutori delle sevizie; arriva anche a minacciarli, nell'intervento di Argentario¹⁰⁵, di una fine simile al disgraziato vecchio (3): *Aiebat tortoribus: 'sic intendite, sic caedite, sic istum quem fecit cum maxime uultum seruare, ne sitis ipsi exemplar'*¹⁰⁶.

Fulvio Sparso rappresenta una vera e propria scena drammatica; da una parte c'è Parrasio con i suoi colori, dall'altra il *tortor* con i suoi terribili strumenti e il povero prigioniero, che vede ciò a cui è destinato, implora inutilmente pietà protestando la sua innocenza: (9-10) *statuitur ex altera parte Parrhasius cum coloribus, ex altera tortor cum ignibus, flagellis, eculeis. ista aut uidentem aut expectantem, Parrhasi, parum tristem putas? Dicebat miser: 'non prodidi patriam. Athenienses, si nihil merui, succurrite, si merui, reddite Philippo.'* *Inter ista Parrhasius dubium est studiosius pingat an ille saeuat: 'torque, uerbera, ure!' sic iste carnifex colores temperat. Quid ais? parum tristis uidetur quem Philippus uendidit, emit Parrhasius?*

102 Sull'anafora in Seneca si veda Traina 1987, 31 ss.; 98 ss.

103 Traina 1987, 101.

104 Sul personaggio e sulla sua esemplare vicenda si veda Danesi Marioni 1989.

105 Allievo di Cesti Pio, ne era un pedissequo imitatore; vedi Bornecque 1902, 152 s; Echavarren 2007, 69 ss.

106 Lo vediamo anche gridare, presumibilmente ancora all'indirizzo di uno dei torturatori, nella scena raffigurata da Triario (5): *Clamabat iste: 'nondum satis tristis es, nondum satis, (in)quam, adiecisti ad priorem uultum'.*

'Etiamnunc torque, etiamnunc; bene habet, sic tene: hic uultus esse debuit lacerati, hic morientis.'

Il protrarsi delle torture ha il solo scopo di raggiungere l'effetto richiesto dal pittore; il modello deve assumere l'aspetto di una persona prossima alla morte, come si può cogliere anche nella *celebris sententia* di Latrone (26) *'Parrhasi, morior!'* *sic tene!* qui rielaborata da Sparso¹⁰⁷.

Due recenti film horror, del 2008, possono ricollegarsi a questo smodato desiderio di Parrasio di raffigurare il limite estremo della vita umana. Nella pellicola francese *Martyrs* di Pascal Laugier, film particolarmente crudo e che si può ricollegare al genere "splatter" per le scene sanguinarie, da parte di un gruppo di fanatici, guidati da un'anziana, si tenta, torturando in maniera efferata delle giovani donne, di cogliere, proprio nel momento del trapasso, la visione di quanto c'è dopo la morte. L'altro film, dal titolo latino *Imago mortis*, del regista italiano Stefano Besson¹⁰⁸, ha per soggetto gli esperimenti di folli cineasti che perpetrano degli assassinî per poter prelevare la retina delle vittime e vedere impressionata, mediante uno strumento chiamato *tanatoscopio*, l'ultima scena colta dagli occhi dei moribondi.

Anche in questi film la tortura e la morte non sono fine a se stesse, ma il comportamento di coloro che agiscono in modo tanto efferato nei confronti di vittime innocenti non è diverso da quello dell'artista che opera nelle scene immaginate dai retori nella nostra *controuersia*; per Parrasio la morte dell'infelice prigioniero, è un effetto secondario subordinato al tentativo di cogliere l'immagine della sofferenza nel momento supremo; *hoc Promethea facere est, non pingere*, esclama Argentario (3), mentre ancora Sparso, con cattivo gusto e senza alcuna verosimiglianza secondo Seneca¹⁰⁹, arriva persino a prospettare la possibilità che il pittore abbia usato vero sangue umano quando ha dovuto raffigurarlo.

107 *Latronis illa celebris sententia est, quam Sparsus quoque subtractis quibusdam uerbis dixit in descriptione tormentorum.* Sparso era allievo e imitatore di Latrone, nonché rivale di Giulio Basso; Bornecque 1902, 167; Echavarren 2007, 135.

108 Si tratta di una co-produzione (di Spagna, Italia e Irlanda).

109 (23) *Sparsi sententia in descriptione picturae habet aliquid corrupti: et ubicumque sanguine opus est, humano utitur. dixit enim quod fieri non potest.*

*uel domini iugulum foderat ense nocens,
templa uel arcano demens spoliauerat auro,
subdiderat saeuas uel tibi, Roma, faces.* 10

*Vicerat antiquae sceleratus crimina famae,
in quo, quae fuerat fabula, poena fuit.*

Il colpevole, così orrendamente, ma giustamente secondo l'autore, giustiziato è chiamato *Laureolus*, un malfattore che era stato punito con la crocefissione, e la cui vicenda era poi divenuta soggetto di un celebre mimo¹¹⁵; nella ricostruzione del circo la crocefissione è vera (v. 4 *non falsa pendens in cruce*)¹¹⁶ e la morte del condannato è accelerata dai morsi di un orso.

Proprio alla *crux* del vecchio di Olinto si fa riferimento nell'intervento di Arellio Fusco padre¹¹⁷, (7) *inter altaria Olynthi senis crucem posuit*; infatti il supplizio di Prometeo ha molto in comune con la crocefissione.

Soprattutto l'accurata descrizione dell'incatenamento del ladro del fuoco nel *Prometeo incatenato* di Eschilo ha permesso di dimostrare che il supplizio cui viene sottoposto il personaggio mitico riproduce una pena effettivamente applicata in Grecia e cioè l'*apotympanismos*, che consisteva in una sorta di crocefissione, nella quale il condannato non era appeso, ma legato con catene ribattute, per le mani, i piedi e il collo, ad un palo¹¹⁸.

A Roma la *crux* era un supplizio riservato principalmente ai *serui*; i condannati potevano essere appesi in alto (*crux sublimis*), oppure le croci erano *humiles*; in quest'ultimo caso il crocefisso, con i piedi a pochi centimetri da terra, finiva anche per essere preda di animali

115 Il celebre mimo è più volte menzionato; in Suet. *Gai.* 57, Iuv. 8, 185 ss.; vedi Coleman 1990, 64.

116 L'attore del mimo fu sostituito dal condannato; cfr. Della Corte 1969, 49.

117 Su questo famoso declamatore, i cui interventi sono molte volte citati da Seneca, vedi Echavarren 2007, 66 ss.

118 Cantarella 1984, 52 ss. A questa pena si allude anche nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. Il ritrovamento, in un cimitero di età presoloniana presso Falero, di alcuni scheletri con ramponi alle estremità e cerchi di ferro al collo ha confermato l'esistenza di questo tipo di esecuzione; Cantarella 1991, 41 ss. Anche chi subiva questo genere di punizione non poteva muoversi, come il crocefisso, sebbene la sua morte fosse ancora più lenta perchè non dovuta al dissanguamento per i chiodi.

attirati dall'odore del sangue¹¹⁹, come avviene al disgraziato che ha dato spettacolo nel circo al tempo di Domiziano.

Non si può dunque escludere che anche i declamatori avessero presenti supplizi cui avevano assistito nell'arena¹²⁰; certo è che Seneca filosofo si è ancora una volta ricordato di questa *controversia*, quando, in una lettera a Lucilio, critica la crudeltà degli spettacoli circensi, nei quali si eseguono spietate condanne a morte¹²¹; *epist. 7, 5 Quid ergo? quia occidit, ille meruit ut hoc pateretur: tu quid meruisti miser ut hoc spectes? 'occide, uerbera, ure! quare tam timide incurrit in ferrum? quare parum audacter occidit? quare parum libenter moritur? plagis agatur in uulnera, mutuos ictus nudis et obuiis pectoribus excipiant.'* *Intermissum est spectaculum: 'interim iugulentur homines, ne nihil agatur'.*

Il filosofo, pur ammettendo che un omicida possa essere degno di morte, ritiene che il supplizio, per la sua efferatezza, non dovrebbe essere offerto agli occhi degli spettatori¹²²; servendosi del *tu* diatribico, si rivolge al *miser* che assiste al cruento spettacolo¹²³. Seneca ne raffigura la foga, sugli spalti del circo, nell'incitare alla violenza delle torture e ridicolizza la sua pretesa di vedere le vittime affrontare la morte con coraggio e "volentieri"¹²⁴. I tre imperativi *occide, uerbera, ure* che si immaginano pronunciati dal sadico spettatore¹²⁵, quale rappresentante dell'intero pubblico eccitato dallo spettacolo del sangue,

119 Cantarella 1991, 192 ss.

120 Allo spettacolo cruento delle *uenationes* fa riferimento anche Cicerone in *fam. 7, 1, 3: quae potest homini esse politico delectatio, cum aut homo imbecillus a ualentissima bestia laniatur aut praeclara bestia uenabulo transuerberatur?*

121 È probabile che Seneca, criticando il gusto per gli spettacoli crudeli, abbia in mente Nerone e le degenerazioni del suo carattere alimentate dagli umori della folla; vedi Scarpat 1975, 130 s.

122 Simile concetto è espresso da Argentario a proposito del dipinto di Parrasio esposto nel tempio: (3) *Tantum [porro] Olynthium torsit Parrhasius? quid (porro)? non et oculos nostros torquet?*

123 Per l'apostrofe al partner, spesso un avversario immaginario, come procedimento retorico e diatribico, vedi Ricottili 1982, 143 ss.

124 Vedi anche Sen. *ir. 1, 2, 4 Quid? gladiatoribus quare populus irascitur, et tam inique ut iniuriam putet quod non libenter pereunt? contemni se iudicat et uultu, gestu, ardore ex spectatore in aduersarium uertitur.*

125 Scarpat 1975, 146 "occide è indirizzato ai combattenti; uerbera, ure, invece, agli organizzatori che dovevano spingere con questi metodi i combattenti ad essere più vivaci".

sono quasi del tutto uguali a *torque, uerbera, ure*, l'incitamento di Parrasio durante la tortura del vecchio.

Forse è proprio l'abitudine, tutta romana, di prendere parte alle sanguinarie esibizioni dell'arena, a giustificare il fatto che solo i declamatori latini tentino una difesa di Parrasio, mentre (19) *Graeci nefas putauerunt pro Parrasio dicere; omnes illum accusauerunt*.

Fra le varie argomentazioni *a parte Parrhasii* merita una menzione quella sviluppata probabilmente da Latrone¹²⁶; il retore prima tenta di dimostrare che il prigioniero, *senex inutilis*, era destinato ad ogni modo alla morte e poi fa riferimento ad un'altra *ars* alla quale sono concessi dei comportamenti che potrebbero apparire censurabili (17):

in argumentis dixit, quan<tum> semper artibus licuisset: medicos, ut uim ignotam morbi cognoscerent, uiscera rescidisse; hodie cadauerum artus rescindi, ut neruorum articulorumque positio cognosci possit.

Questo passo ha suscitato l'interesse degli studiosi di storia della medicina, in quanto vi si fa riferimento alla dissezione dei cadaveri a scopo scientifico, una pratica che appare in vigore all'epoca del declamatore, che probabilmente attualizza il dibattito¹²⁷. Si adombra che in passato si sia osato anche operare sui *uiscera*, probabilmente di esseri viventi¹²⁸, per risalire all'origine delle malattie. Il ragionamento dei retori mira a scusare il comportamento di Parrasio, *artifex* che, in nome della sua *ars*, ha sfruttato uno schiavo ormai prossimo alla morte

126 Il nome dell'autore dell'intervento, *Latro*, è congettura di Kiessling.

127 Una prima segnalazione del valore documentario di questo passo di Seneca Retore è in Schönberger 1942, mentre Fischer 1984, 111 s. tende a sminuirne la portata della testimonianza non suffragata da altre prove. Lo studioso si chiede anche se *hodie* si riferisca alla data nella quale si verificarono i fatti descritti oppure voglia indicare che la pratica della dissezione di cadaveri era praticata nell'epoca nella quale vive il declamatore, cioè i primi anni dell'impero. Quest'ultima possibilità sembrerebbe più probabile, dato che il pubblico avrebbe potuto meglio comprendere il riferimento ad una realtà contemporanea che ad un'esperienza del passato. Celso tuttavia, nel proemio del *De medicina* (22; 24), non solo censura, ritinendola oltre che crudele, non necessaria, la dissezione di persone viventi, ma nega anche l'utilità degli esperimenti sui cadaveri.

128 Ad Alessandria, nel III sec. a. C., i medici Erofilo e Erasistrato, giunsero ad importanti scoperte praticando la dissezione degli animali, eseguendo autopsie e forse anche vivisezioni di esseri umani, criminali condannati a morte (vedi De Filippis Cappai 1993, 25). È probabile che, usando l'infinito perfetto *rescidisse*, Latrone intenda alludere proprio agli esperimenti dei medici Alessandrini, di cui parla anche Celso nel proemio del *De medicina* (14).

e già cadavere: (18) *Fusco Arellio placebat emptum quidem illum in alios usus sed, cum deficeret et mori uellet, in id, quod unum ex cadauere artifex poterat, impensum.*

Un condannato oppure uno schiavo ormai inadatto ad altri servizi, possono dunque offrire materia allo spettacolo, sugli spalti del circo, sulla *tabula* di un abile pittore o per bocca dei declamatori, capaci di suscitare nei loro ascoltatori sentimenti di terrore, raccapriccio, pena, commiserazione, solo affidandosi al potere evocativo della parola.

3. Le *controuersiae* fra realtà e finzione

Forse non è tanto necessario domandarsi quanto nelle nostre *controuersiae* sia davvero fittizio o piuttosto rispecchi la realtà contemporanea; le descrizioni espressionistiche di mutilazioni e sevizie presenti in queste, come in altre declamazioni della raccolta, risentono forse del clima di terrore delle guerre civili che avevano da poco insanguinato Roma oppure sono gli spettacoli del circo ad avere alimentato il gusto per scene raccapriccianti¹²⁹. È più utile probabilmente sottolineare il ruolo fondamentale dell'opera di Seneca Retore come testimonianza di quelle tendenze di gusto che erano destinate ad affermarsi nella successiva letteratura dell'età neroniana. Si è più volte individuato nella propensione per immagini macabre e truculente in poeti come Seneca e Lucano un riflesso della cupa realtà contemporanea contrassegnata dalla crudeltà di *principes* sanguinari e dalla ferocia delle rappresentazioni circensi. Se poi l'età neroniana può essere considerata un periodo agitato da crisi profonde, laceranti per le coscienze, un analogo ragionamento è valido per l'epoca nella quale si trovano ad operare i declamatori della raccolta senecana, che appare ancora segnata dalle angosce delle lotte intestine¹³⁰. Che il corpo lacerato, mutilato possa costituire il sintomo di una crisi interiore per il crollo di valori tradizionali è dimostrato dal "poema sui corpi"¹³¹, le *Metamorfosi* di Ovidio, nelle quali la forma umana è colta nella sua mutevolezza e instabilità.

129 Vedi Most 1992; Berti 2007, 327 ss.; Degl'Innocenti Pierini 2008, 246 ss.

130 Per la presenza del ricordo delle guerre civili nelle declamazioni mi permetto di rimandare a Danesi Marioni 2003.

131 Segal 2005, XVII ss.

I retori senecani si muovono sullo stesso terreno del poeta augusteo¹³², lui stesso assiduo frequentatore delle scuole di declamazione; ma se in Ovidio, come poi in Seneca¹³³, la sovrabbondanza di particolari ripugnanti e spaventosi è funzionale all'espressione di contenuti artistici e morali, nel mondo artefatto delle declamazioni si ricerca esclusivamente l'applauso del pubblico, l'adesione emotiva allo spettacolo rappresentato, talvolta in maniera esasperata e con esiti esteticamente discutibili per la mancanza di misura e di buon gusto.

Torna tuttavia a ripresentarsi, come sempre attuale, la domanda, dalla problematica risposta, del perché il fruitore di queste scene truculente e raccapriccianti ne sia attratto e ne tragga piacere; è un quesito che si può applicare alle nostre *controuersiae* come al cinema contemporaneo, cui abbiamo più volte fatto riferimento, e anche, se vogliamo, alla realtà degli eventi luttuosi o catastrofici rappresentata sugli schermi televisivi.

Una spiegazione può essere quella suggerita dallo scrittore israeliano Abraham B. Yehoshua in un intervento abbastanza recente, a margine di un dibattito sulle motivazioni psicologiche dell'attrazione per immagini e racconti terrificanti (*Siamo tutti Raskolnikov senza soffrire*, La Stampa 13/02/2005): "Aspirazione precipua dell'arte è creare un meccanismo di identificazione, trasferire cioè l'esperienza emotiva e spirituale dei protagonisti di un romanzo, di un racconto, di una pièce teatrale, di un film, o persino di un dipinto o di una scultura, al lettore o all'osservatore, come se costui vivesse quell'esperienza senza doverne pagare lo scotto.... Questo è, in breve, il distacco estetico che ci procura gioia e soddisfazione catartiche pur toccando temi difficili e gangli mentali in suppurazione, che ci permette di penetrare in recessi occulti, di legittimare regressioni proibite... L'estetica risiede nel processo di identificazione tra l'opera e il suo fruitore".

Giulia Danesi Marioni

132 Recentemente è stato evidenziato come "in such declamations the body is transformed into a spectacle, dramatizing the impact of the agonizing judgements that strip the self of moral and physical resources" (Connoly 2009, 342; vedi anche p. 346 s.).

133 Per il significato dei corpi smembrati e violati nelle tragedie di Seneca vedi ora Staley 2010, 116.

Lo spettacolo della crudeltà. Mutilazioni e torture in due Controversie (10, 4 e 5) di Seneca Retore (e nel cinema di oggi).

Riferimenti bibliografici

- Amoroso, F. 1981. *Annunzi e scene d'annuncio nel teatro di L. Anneo Seneca*, «Dioniso» 52, 307-338.
- Austin, R.G. 1944. *Quintilian on Painting and Statuary*, «CQ» 38, 17-26.
- Austin, R. G. 1960³. *M. Tulli Ciceronis Pro Caelio*, Oxford.
- Aygon, J.-P. 2004a. "Imagination" et description chez les rhéteurs du I^{er}s. ap. J.-C., «Latomus» 63, 108-123.
- Aygon, J.-P. 2004b. *Pictor in fabula. L'écphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Coll. Latomus 280, Bruxelles.
- Bardon, H. 1940. *Le vocabulaire de la critique littéraire chez Sénèque le Rhéteur*, Paris.
- Beltrami, L. 1998. *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari.
- Berti, E. 2007. *Scolasticorum Studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa.
- Bonner, S. 1966. *Lucan and the Declamation Schools*, «AJPh » 87, 257-289.
- Bornecque, H. 1902. *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le Père*, Lille (rist. Hildesheim 1967).
- Cantarella, E. 1984. *Per una preistoria del castigo*, in AA. VV. *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Roma, 37-73.
- Cantarella, E. 1991. *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano.
- Connoly, J. 2009. *The Strange Art of the Sententious Declaimer, in Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* ed. by P. Hardie, Oxford, 330-347.
- Coleman, K.M. 1990. *Fatal Charades: Roman Executions staged as Mythological Enactements*, «JRS» 80, 44-73.
- Corbier, M. 2001, *Child Exposure and Abandonment in Childhood, Class and Kin in the Roman World*, ed. by S. Dixon, London, 52-73.
- Danesi Marioni, G. 1989. *Un martirio stoico: Silio Italico*, Pun. 1, 169 sgg., «Prometheus» 15, 245-253.
- Danesi Marioni, G. 2003. *Il tragico scenario delle guerre civili nella prima Controversia di Seneca Retore*, «Prometheus» 29, 151-170.

- Degl'Innocenti Pierini, R. 2003. *Cicerone nella prima età imperiale. Luci e ombre su un martire della repubblica*, in *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina*, Atti del III Symposium Ciceronianum Arpinas a cura di E. Narducci, Firenze, 3-54.
- Degl'Innocenti Pierini, R. 2008. *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna.
- De Filippis Cappai, C. 1993. *Medici e medicina in Roma antica*, Torino.
- Della Corte, F. 1969². *Marziale, Gli spettacoli*, a cura di F. Della Corte, Roma.
- Echavarren, A. 2007. *Nombres y personas en Séneca el Viejo*, Pamplona.
- Fairweather, J. 1981. *Seneca the Elder*, Cambridge.
- Ferngren, G.B. 1985. *Roman Lay Attitude towards Medical Experimentation*, «Bulletin of the History of Medicine» 59, 495-505.
- Fischer, K.D. 1984. *Seneca d. Ä., Controversiae 10, 5, 17: ein übersehenes Zeugnis zur Geschichte der antiken Anatomie*, «Sudhoffs Archiv» 68, 110-112.
- Fuhrmann, M. 1968. *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in *Die nicht mehr schönen Künste*, her. von H.R. Jauß, München, 23-66.
- Galand-Hallyn, P. 1994. *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève.
- Gavoille, E. 2008. *Les noms de l'artisan dans la littérature latine: aperçu sémantique et stylistique*, in *Autour du lexique latin*, éd. par G. Viré, Coll. Latomus 316, Bruxelles, 37-49.
- Harris, W.V. 1994. *Child-Exposure in the Roman Empire*, «JRS» 84, 1-22.
- Håkanson, L. 1989. *L. Annaeus Seneca Maior, Oratorum et rhetorum sententiae, diuisiones, colores, rec. L. Håkanson*, Lipsia.
- Horsfall, N. 2008. *Virgil, Aeneid 2. A Commentary by N. Horsfall*, Mnemosyne Suppl. 299, Leiden.
- La Penna, A. 1979. *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino.
- Mantovanelli, P. 1984. *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona.

Lo spettacolo della crudeltà. Mutilazioni e torture in due Controversie (10, 4 e 5) di Seneca Retore (e nel cinema di oggi).

- Migliorini, P. 1997. *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana*, Frankfurt am Main.
- Monteleone, C. 1991. *Il "Thyestes" di Seneca. Sentieri ermeneutici*, Fasano.
- Morales, H. 1996. *The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of art*, in *Art and Text in Roman Culture*, ed. by J. Elsner, Cambridge, 182-209.
- Moretti, G. 1998. *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie della retorica*, in *Le passioni della retorica*, a cura di G. Petrone, Palermo, 63-96.
- Most, G. W. 1992. *Disiecti membra poetae. The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, in *Innovations of Antiquity*, ed. by R. Hexter and D. Selden, New York–London, 391-419.
- Néraudeau, J.-P. 1984. *Être enfant à Rome*, Paris.
- Paul, G.M. 1982. "Urbs Capta": *Sketch of an Ancient Literary Motif*, «Phoenix» 36, 144-155.
- Pianezzola, E. 2003. *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle Controversiae di Seneca il Vecchio*, in *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale*, Atti del Convegno intern. Milano-Pavia maggio 2000, a cura di I. Gualandri e G. Mazzoli, Como, 91-99.
- Picone, G. 1984. *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo.
- Rolland, E. 1906. *De l'influence de Sénèque le père et des rhéteurs sur Sénèque le philosophe*, Gand.
- Rawson, B. 2003, *Children and Childhood in Roman Italy*, Oxford.
- Ricottili, L. 1982. *Tra filologia e semiotica: ripristino e interpretazione di una formula allocutiva (quid tu?quid uos?)*, «MD» 9, 107-151.
- Rosati, G. 2009. *Ovidio. Metamorfosi. Vol III (libri V-VI)* a cura di G. Rosati, Milano.
- Scarpat, G. 1975. *Lucio Anneo Seneca, Lettere a Lucilio, libro primo (epp. I-XII)*, testo, introduzione, versione e commento di G. Scarpat, Brescia.
- Schiesaro, A. 2003. *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.
- Schönberger, J.K. 1942. *Zur antichen Medizin*, «PhW» 62, 48.

- Segal, C. 2005. *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, intr. a *Ovidio. Metamorfosi. Vol I (libri I-II)* a cura di A. Barchiesi, Milano, XV-CI.
- Shackleton Bailey, D. R. 1990, *M. Valerii Martialis Epigrammata, post W. Heraeum edid.* D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart.
- Spina, L. 2005. *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, «Dioniso» n.s. 4, 196-209.
- Staley, G.A. 2010. *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford.
- Stramaglia, A. 2002. [Quintiliano], *La città che si cibò dei suoi cadaveri (Declamazioni maggiori, 12)*, Cassino.
- Tabacco, R. 1985. *Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina*, «MAT» 9, 1-141.
- Traina, A. 1987⁴. *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna.
- Van Mal-Maeder, D. 2003. *Credibiles fabulas fecimus: Mythe, rhétorique et fiction dans les déclamations latines*, in *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, a cura di M. Guglielmo e E. Bona, Torino, 187-200.
- Van Mal-Maeder, D. 2007. *La fiction des déclamations*, Mnemosyne Suppl. 290, Leiden-Boston.
- Vismara, C. 1990. *L'amphithéâtre comme lieu de supplice*, in *Spectacula, gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du Colloque tenu à Toulouse et à Lattes (26-29 mai 1987) éd. par C. Demergue, C. Landes, J.-M. Pailler, Lattes, 253-257.
- Walker, A. D. 1993. *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, «TAPhA» 123, 353-377.
- Zancker, G. 1981. *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, «RhM » 124, 297-311.

Iperrealismo ovidiano: a proposito di alcuni ritratti espressionistici delle *Metamorfosi*¹

Nell'ampia congerie di studi ovidiani fioriti soprattutto negli ultimi decenni manca, a quanto mi risulta, un lavoro incentrato sull'espressionismo² del poeta³, inteso, per usare le parole di La Penna, come "esasperazione violenta dell'espressione, non più frenata da quella misura che impone lo sforzo di rendere adeguatamente una realtà oggettiva, cioè l'accentuazione smisurata di toni e di colori"⁴. Certo si impone fin da subito una precisazione, che già La Penna premetteva al suo studio sull'espressionismo di Orazio, ovvero la distinzione tra espressionismo e barocco, inteso quest'ultimo come esagerazione vana che si risolve in un gioco spesso futile e che caratterizzerebbe, secondo lo studioso, proprio l'arte di Ovidio e di Apuleio⁵.

Se è infatti vero che Ovidio si fa spesso prendere la mano dalle situazioni narrative descritte, con un gusto per l'orrido ed il macabro, che prelude a quella tendenza barocca che caratterizza la letteratura latina di età neroniana e che ha fatto parlare Quintiliano di *lascivia*⁶, è

1 Un ringraziamento particolare alla Prof.ssa Rita Degl'Innocenti Pierini per i suggerimenti risultati preziosi ai fini di questo contributo.

2 Per una storia del termine e per le problematiche che esso crea nella sua definizione, vd. Zaffagno 1987 e s.v. "*espressionismo*" in EO 1997, 691-692, che sviluppa il fondamentale saggio di La Penna 1993, 298-300.

3 Un breve accenno ad una tendenza espressionistica presente nell'*opus maius* ovidiano, in Perutelli 2000, 129-130, che individua nell'espressionismo un tratto caratterizzante il genere epico latino che Ovidio, pur nella forma *sui generis* delle *Metamorfosi*, non poteva quindi trascurare.

4 1993, 299.

5 *Ibid.*, 299.

6 Così in *inst.* 10, 1, 88. Sul significato della *lascivia*, vd. Degl'Innocenti Pierini 1990, 179-180; 185 ss. a proposito del giudizio di Seneca riguardo al trattamento ovidiano del tema del diluvio, in cui il poeta si è lasciato prendere la mano dalla situazione narrativa, abbandonandosi all'esuberanza poetica. Potremmo definirla, nell'ottica del nostro lavoro, un'occasione mancata, nella misura in cui Ovidio avrebbe potuto condurre la narrazione sui binari dell'espressionismo, ma non ci è riuscito o non ha voluto. Sull'episodio in

altrettanto vero che un certo gusto espressionistico ha ispirato non pochi ritratti e scene delle *Metamorfosi*.

Lungi dalla pretesa di esaustività vorrei, quindi, passare in rassegna alcuni di questi ritratti⁷, per evidenziare come la chiarezza descrittiva propria dell'arte ovidiana porti il poeta ad essere assai preciso anche in occasione di personaggi e scene cruente. È il paradosso del movimento espressionista, di cui parla anche La Penna nel saggio già citato, affermando che “il rifiuto dell'arte come adeguamento alla realtà oggettiva portò a mettere in rilievo aspetti insoliti, nascosti e ripugnanti della realtà, a scoprire, in un moto di rivolta, realtà nuove: portò, insomma, ad un realismo più crudo”⁸.

Forse non sarà semplicemente casuale che il primo personaggio ‘metamorfizzato’ che incontriamo nelle *Metamorfosi* sia descritto con tratti espressionistici: si tratta del tiranno arcade Licaone, che verrà punito da Giove stesso dopo averne constatato di persona l'efferatezza.

Giunta, infatti, alle orecchie del dio l'*infamia temporis* (*met.* 1, 211), Giove decide di provare la veridicità di tale notizia *humana sub imagine* (*met.* 1, 213): sceso, quindi sulla terra, il padre degli dei riscontra ovunque il *nefas*, finché *Maenala transieram latebris horrenda ferarum / et cum Cyllene gelidi pineta Lycaei* (*met.* 1, 216-217).

Il riferimento è ovviamente all'Arcadia, individuata attraverso i propri monti, nella cui caratterizzazione, però, il Giove ovidiano sembra alterare in parte i dati della recente tradizione bucolica virgiliana⁹, sottolineando fin da subito l'aspetto orrido (v. 216

rapporto alla riscrittura che dello stesso fa Seneca, vd. Degl'Innocenti Pierini *ibid.*, 175-210.

7 Tra i vari personaggi descritti da Ovidio nelle *Metamorfosi* con toni espressionistici un posto di rilievo va attribuito senza dubbio ad Erisittone, la cui storia è caratterizzata da un “realismo descrittivo che sembra preludere al grottesco”: così Degl'Innocenti Pierini 1990, 62, cui rimando per un commento generale (pp. 37-102, in part. 58-87).

8 Così La Penna 1993, 299. Di “accentuato realismo” La Penna torna a parlare a proposito dell'espressionismo virgiliano in 2005, 435.

9 A tal proposito Segal 1999, 402 parla di “Ovid's anti-Arcadia”. Per il rapporto tra Ovidio e la tradizione paesaggistica bucolica, vd. le considerazioni di Parry 1964, 268-282 e soprattutto di Segal 1969. Interessanti osservazioni anche in Perutelli 1976, 791-798.

*horrenda*¹⁰) dello scenario. Non si tratta più di un mondo ideale, simbolo di innocenza e semplicità, ma l'Arcadia ovidiana è una terra primitiva che fin dalla sua prima apparizione letteraria è scenario di violenze, sacrifici umani e cannibalismo.

Se l'espressione non creasse forse ancora oggi particolari ambiguità¹¹, oserei definire tale paesaggio un *exemplum* di ciò che tecnicamente viene chiamato *locus horridus*¹², *habitat* naturale di quel Licaone, di cui Giove descrive nei versi immediatamente successivi la dimora: se la terra arcade è apparsa come un freddo ed orrendo rifugio di belve (v. 216 *latebris horrenda ferarum*), l'abitazione del tiranno non può che essere *inhospita*¹³ (v. 218), quale si addice ad un *locus horridus*, che a ragione Rosati¹⁴ definisce come "lo spazio specifico del potere tirannico (vale a dire del Male), quello in cui esso trova la sua collocazione naturale ed appropriata". Questa *ekphrasis* paesaggistica porta, quindi, i segni visibili di un potere, che si caratterizza come chiaramente tirannico e che di conseguenza letterariamente assume i caratteri del *locus horridus*.

10 La Penna 2005, 437 a proposito di Virgilio definisce l'orrore "il sentimento più fecondo di espressionismo" e non è un caso che nel linguaggio virgiliano il lessico dell'orrore abbia un posto di rilievo. Di contro alle 80 attestazioni di *horreo* e termini semanticamente affini nell'*Eneide* (cui si aggiungono 2 sole attestazioni nelle *Bucoliche* e 19 nelle *Georgiche*), in Ovidio abbiamo un totale di 66 occorrenze, di cui 36 solo nelle *Metamorfosi*, ove si riscontra maggiore varietà terminologica rispetto alle altre opere. A proposito del valore magico-religioso di *horrendus*, rimando alle osservazioni di M. L. Angrisani Sanfilippo s. v. "*horreo*" in EV, vol. II, 1985, 857.

11 Per la difficoltà denominativa di tali tipologie paesaggistiche, rimando alle osservazioni di Malaspina 1994, 11 con la bibliografia ivi citata.

12 Sul gusto del paesaggio orrido nella letteratura latina, a partire dalla tragedia e dall'epica arcaica fino all'età neroniana, vd. le osservazioni di Perutelli 1976, 796-797; la predilezione ovidiana per l'orrido, a detta dello studioso, potrebbe essere spiegata con l'eventuale recupero della letteratura romana arcaica, aspetto questo ancor oggi poco studiato. Sul rapporto tra le *Metamorfosi* e la tragedia latina, vd. l'ancora valido, ma pressoché isolato, contributo di D'Anna 1959, 217-234 e Degl'Innocenti Pierini 1980, 20-26 e 147-154 (limitatamente al rapporto tra Accio ed Ovidio).

13 Termine poetico, attestato per la prima volta in Hor. *epist.* 1, 14, 19 (*deserta et inhospita tesqua*) ed in Verg. *Aen.* 4, 41 (*inhospita Syrtis*) e 5, 627 (*inhospita saxa*). A proposito della *iunctura* ovidiana, Nikolopoulos 2004, 203 sostiene che come "an anticipation is particularly apposite in the mouth of a god, who thus affirms his divine foreknowledge".

14 2002, 233.

Il dio giunge, quindi, presso l'insospitale dimora del tiranno al crepuscolo, un *tempus dubium* particolarmente caro ad Ovidio¹⁵, attratto com'è dagli aspetti indistinti della realtà, e qui perfettamente integrato nel tessuto narrativo: è, infatti, il carattere di indeterminatezza che contraddistingue questo momento della giornata a rendere la notazione temporale pertinente alla scena, anch'essa caratterizzata dal *dubium* sull'identità dell'ospite. Se il popolo arcade si mostra, infatti, devoto nei confronti del dio (vv. 220-221 *vulgusque precari / coeperat*), il tiranno, invece, irride i loro *pia vota* (v. 221), palesando il proprio atteggiamento miscredente, e decide di provare la divinità di Giove (vv. 222-223 *experiar deus hic discrimine aperto / an sit mortalis, nec erit dubitabile verum*), sebbene egli ne avesse già dato segni inequivocabili (v. 220 *Signa dedi venisse deum*), cercando di ucciderlo nel sonno.

Inoltre nella designazione della parte estrema del giorno che volge velocemente alla notte, il poeta si avvale di un nesso di sua creazione, mi riferisco a *sera crepuscula*¹⁶ (v. 219), dove l'aggettivo *serus*¹⁷ non ribadisce semplicemente il carattere cronologico dell'espressione¹⁸, in virtù della sua accezione temporale fondamentale di "tardo", *variatio* quindi delle più abituali *iuncturae serus Vesper*¹⁹ o *sera nox*²⁰. Oltre, infatti, ad indicare con certezza che si tratta qui del crepuscolo serale e non mattutino, l'aggettivo si carica, a mio avviso, anche di una connotazione ominosa, se di esso si presuppone il senso traslato di "lugubre", "sinistro", contribuendo così a fornire un'immagine negativa, che insieme all'ostile natura del luogo in cui

15 Su tale parte del giorno rimando in particolare ai lavori di Montuschi 1998, 449-455 e 2005, 323-335.

16 Tale nesso ricorrerà poi in Sil. 2, 215-216 *sicut agit levibus per sera crepuscula pennis / e pastu volucres ad nota cubilia vesper*.

17 Sulle varie accezioni dell'aggettivo, vd. Colace s.v. "serus" in EV, vol. IV, 1988, 804.

18 Così lo intende Montuschi 2005, 329.

19 Così Verg. *georg.* 1, 251 *illic sera rubens accendit lumina Vesper* e 1, 461 *quid Vesper serus vehat*, titolo quest'ultimo anche di una satira menippea di Varrone, stando a Gell. 13, 11, 1; vd. anche Ov. *met.* 4, 415 *seroque tenent a vespere nomen e trist.* 1, 2, 28 *nunc Zephyrus sero vespere missus adest*; interessante anche Liv. 45, 8, 6 *cum, quid Vesper ferat, incertum sit*, dove prevale l'idea dell'incertezza. Per l'uso proverbiale dell'espressione, rimando ad Otto 1890, 369.

20 Vd. ad es. Prop. 1, 3, 10; Verg. *georg.* 4, 132-133; *Aen.* 7, 492.

Giove è appena giunto, concorre a dare un'ambientazione sinistra e certamente appropriata alla vicenda narrata e al suo protagonista Licaone. Ad una stessa idea di violenza, di ferina bestialità, allude, a mio parere, l'impiego del verbo *traho* con oggetto *noctem* (v. 219), che se da una parte richiama un'analogia espressione di Verg. *Aen.* 1, 748-749 (*vario noctem sermone trahebat / infelix Dido*), dall'altra costituisce, rispetto ai più comuni verbi attestati in espressioni temporali²¹, una variante sia terminologica sia semantica, nella misura in cui all'accezione di dinamismo insita nel verbo si aggiunge, come io credo, quella accessoria di violenza, che ben si confà al contesto narrativo descritto²².

Ma torniamo al testo: il tiranno, al progetto iniziale di uccidere l'ospite nel sonno, fa seguire l'offerta sacrilega di un pasto cannibalico, alla cui preparazione il poeta dedica ben due versi, ricchi di dettagli descrittivi, che preparano il terreno al momento propriamente espressionistico della vicenda.

Si tratta dei versi 228-229 (*atque ita semineces partim ferventibus artus / mollit aquis, partim subiecto torruit igni*), in cui si assiste alla cottura degli *artus* dell'ostaggio molosso, significativamente definiti *semineces*, con un aggettivo tipico dell'epica²³, che evidenzia il particolare espressionistico delle membra ancora palpitanti di vita. Lo scrupolo descrittivo per la preparazione del pasto con arti in parte bolliti ed in parte arrostiti, pur componendosi di notazioni topiche in contesti cannibalici²⁴, mi sembra in realtà privilegiare un modello specifico, ovvero l'*Atreus* di Accio. Ai vv. 220-222 R³ Tieste rievoca il momento cruciale in cui Atreo *conconquit*

21 Ad es. *reducere* (Verg. *Aen.* 11, 914), *inducere* (Ov. *fast.* 5, 163), *agere* (Hor. *carm.* 3, 6, 43-44).

22 Attraverso la ricorsività di un concetto – in questo caso la violenza – si attiva, quindi, quel meccanismo di contestualizzazione, di cui parla ampiamente Montuschi 2005, 329, ma soprattutto 1998, 450 n. 104.

23 Si tratta di un aggettivo di rara attestazione: in Ovidio lo troviamo, infatti, solo un'altra volta con riferimento proprio a se stesso esule in *trist.* 5, 9, 19 (*seminecem Stygia revocasti solus ab unda*); scarsa la presenza anche in Virgilio (solo cinque volte nell'*Eneide*, in un caso in riferimento al serpente, negli altri invece ad uomini sul campo di battaglia).

24 Un elenco di banchetti cannibalici in Pease 1967, 480-481 a proposito di Verg. *Aen.* 4, 601-602.

/ partem vapore flammae, veribus in foco / lacerta tribuit²⁵, dove si distinguono, come in Ovidio, due momenti nella cottura della carne, per bollitura ed arrosto²⁶.

L'offerta sacrilega di un pasto cannibalico suscita lo sdegno del dio, che distrugge la casa dello *spretor deorum*, il quale riesce, però, a fuggire ed a raggiungere i *silentia ruris* (v. 232), scenario in cui si realizza compiutamente la metamorfosi in lupo.

Ed è proprio con la descrizione della teriomorfosi, primo *exemplum* di *mutatae formae in nova corpora* all'interno del poema ovidiano, che Ovidio suggella la scena con toni espressionistici, degnamente anticipati nel corso del racconto dagli elementi narrativi e lessicali sopra descritti.

La bestialità che ha contraddistinto Licaone in vita è il tratto di persistenza che caratterizza il personaggio anche nella sua nuova forma animale, come evidenziano le espressioni, entrambe in posizione enfatica in clausola di verso, *cupidine caedis* del v. 234 e *sanguine gaudet* del v. 235, nesso quest'ultimo con cui si bolla di solito l'atteggiamento del tiranno²⁷. Interviene inoltre a definire l'etologia di Licaone appena mutato in lupo, un termine molto forte, *rabies*, che assieme a *caedis* è spesso attestato in contesti dalla forte pregnanza politica, dove entrambi concorrono a stigmatizzare l'orrore delle guerre civili. Non escluderei, infatti, un'allusione a tale situazione storica, avvalorata dal rapporto qui instaurato con l'ipotesto virgiliano (*georg.*

25 Per un commento a questi versi, vd. D'Antò 1980, 288 e più di recente Arico 2005, 28. Riguardo all'influsso della scena acciana sulla descrizione della tragica fine di Ili in *met.* 6, 645-646, rimando a Degl'Innocenti Pierini 1980, 23-24. Utili osservazioni sul rapporto tra Lucrezio e Tieste in Petrone 1996, 79-84 (si vd. anche 145 ss. a proposito degli *oculi effossi* di Edipo).

26 Un'analoga opposizione, come vedremo, anche a proposito del celebre banchetto di Tereo in *met.* 6, 645-646, episodio che Ovidio sentiva affine al nostro, come dimostrano certe analogie lessicali fra i due testi.

27 A tal proposito, vd. Sen. *clem.* 1, 25, 1 (*ferina ista rabies est, sanguine gaudere*), *ir.* 2, 5, 1 (*ii qui...sanguine humano gaudent*), *benef.* 7, 19, 8 (*sanguine humano non tantum gaudet, sed pascitur*) ed *epist.* 95, 31 (*gaudere sanguine alterno*). Per una discussione sul *gaudere sanguine* in Seneca, vd. Bellincioni 1984, 37-44. Per tornare al nesso ovidiano, non escluderei il riecheggiamento di Verg. *georg.* 2, 510 (*gaudent perfusi sanguine fratrum*), dove il godere del sangue fraterno allude alle guerre civili. In tal modo Ovidio con il tema del *sanguine gaudere* rivendicherebbe la natura attuale e non solo topica dell'espressione, attivando nel lettore il ricordo di un evento storico recente.

2, 510)²⁸. A completare questo quadro ‘bestiale’, si aggiungono nuovi elementi introdotti a sottolineare la continuità tra l’uomo ed il lupo in quattro tratti fisici e psicologici. Prima compare il riferimento al topico grigiore dei lupi attraverso il richiamo alla *canities*, poi, con una *iunctura* fortemente allitterante, la *violentia vultus*, ed ancora gli *oculi* che emanano anch’essi una luce sinistra (v. 293 *lucent*) e, per finire, la *feritatis imago*, espressione in cui si condensa il significato ultimo della trasformazione di Licaone, la cui metamorfosi altro non è se non la piena realizzazione della propria natura ferina, il passaggio al suo stato naturale²⁹. Ecco quindi che tutti questi elementi, assieme alla sete di sangue, precedentemente descritta, forniscono un ritratto dell’empio tiranno dalle tinte decisamente espressionistiche³⁰.

Questo primo episodio getta, a mio avviso, le basi per quello che è possibile definire espressionismo in Ovidio, ovvero quell’iperrealismo che porta il poeta ad essere particolarmente dettagliato e puntuale nella descrizione anche degli aspetti più ripugnanti di una scena o di un personaggio. Le caratteristiche più tipiche di questo *modus operandi* sono da una parte l’accentuazione cromatica³¹, che predilige, come è ovvio, i colori per così dire dell’orrore, il nero e soprattutto il rosso del sangue, ma anche i contrasti cromatici ed i giochi chiaroscurali. Dall’altra parte, invece, l’exasperazione di sentimenti e sensazioni si realizza con l’impiego di mezzi espressivi, giochi di suono perlopiù³², e con la ricerca di immagini che si manifestano in tutta la loro crudezza.

Così facendo, Ovidio paga un tributo al genere epico, che fin dalle origini si caratterizza a Roma proprio per questa tendenza “a rendere più violenta possibile l’immagine illustrata non solo nella

28 Su Ovidio lettore delle *Georgiche*, vd. Knox 1986, 9-26 (limitatamente alle *Metamorfosi*) e Nappa 2002, 71-87.

29 Sulla metamorfosi ovidiana come “meccanismo di equilibrio”, rimando alle interessanti osservazioni di Rosati 1983, 135-136.

30 La descrizione di Licaone in lupo richiama alla mente l’immagine di un altro uomo-lupo, reificandone a mio avviso l’assimilazione, ovvero Turno, paragonato da Virgilio proprio ad un *lupus* in *Aen.* 9, 59-66 con la stessa smania ferina di cibo (*rabies edendi*) e di sangue.

31 Sul significato dei colori, vd. Maselli s.v. “colori” in EV, vol. I, 1984, 843-847: il contenuto cromatico ha frequentemente un significato simbolico, che si rivela da un attento studio del tessuto poetico in cui il termine è inserito.

32 Sui giochi fonici nella poesia latina, vd. Wills 1996.

tragedia, dove il procedimento sarebbe pressoché naturale, ma anche nella poesia narrativa”³³.

Una certa precisione descrittiva, che non rinuncia quindi a soffermarsi sui particolari più cruenti, caratterizza ancor di più la scena di un altro pasto cannibalico, quello di Tereo (*met.* 6, 619-660)³⁴: l’empio protagonista della vicenda si trova, infatti, a mangiare, a sua insaputa, le membra del figlio per una vendetta della moglie, che assieme alla sorella, oggetto delle violenze del cognato, architetta il piano diabolico. La scena non esita a presentare i particolari più orripilanti, a cominciare dal momento dell’uccisione del piccolo: questo viene dapprima colpito dalla madre con la spada, *ense ferit*³⁵ *Progne, lateri qua pectus adhaeret* (v. 641), ovvero nel punto preciso in cui il petto confina con il fianco e poi, come se non bastasse, *iugulum ferro Philomela resolvit* (v. 643)³⁶. L’intervento di Filomela, del tutto inutile alla morte del piccolo, come lo stesso Ovidio suggerisce (vv. 642-643 *satis illi ad fata vel unum / vulnus erat*), si configura come un accanimento quasi gratuito sul corpicino di Iti, colpito dalla donna proprio là dove lei era stata precedentemente mutilata dal cognato. Infine le due sorelle insieme *vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra / dilaniant* (vv. 644-645), dove il riferimento alle membra ancora palpitanti di vita accresce oltremodo l’orrore della scena, suggellata da un’espressione icastica che racchiude in sé tutto l’espressionismo ricercato: *manant penetrabilia tabo* (v. 646). Il verbo *mano*, piuttosto raro nella poesia di età augustea, indica il fluire di un liquido da un luogo chiuso ad uno aperto; è spesso usato intransitivamente, come qui, dove è accompagnato da un ablativo, *tabo*, che indica il sangue corrotto che cola dal corpo dilaniato del

33 Così Perutelli 2000, 19, che ricostruisce la storia dell’epica latina dall’esperienza *sui generis* di Livio Andronico fino all’età flavia, individuando nell’espressionismo uno dei tratti caratterizzanti il genere fin dalla sua nascita.

34 Per un commento generale sull’episodio, vd. le osservazioni di Rosati 2009, 344-350.

35 A proposito di questa espressione così come di altre contenute nei versi seguenti, nonché dell’andamento sintattico del periodo, si vd. le acute osservazioni di Rosati 2009, 346, che nota una perfetta corrispondenza con la violenza di Tereo su Filomela, episodio rispetto al quale l’assassinio di Iti rappresenta una “perfetta replica mimetica”. Vd. anche *infra*, 7-8.

36 Si vd. *Ov. met.* I, 226 *iugulum mucrone resolvit*, a proposito della vittima che deve essere cucinata da Licaone. Si vd. anche Rosati 2009, 347.

fanciullo. Le varie attestazioni del sostantivo *tabum* precedenti ad Ovidio mostrano come esso denoti “il sangue, ma più in generale i liquidi organici del corpo non più in vita, per lo più di individui uccisi in modo violento e crudele”³⁷. Significative risultano non solo le occorrenze virgiliane del termine, ma anche e soprattutto l’occorrenza enniana, *saxa spargens tabo sanie et sanguine atro* (Sc. 363 V²), in cui l’accentuazione allitterante e cromatica rende il verso straordinariamente espressionistico, e quella lucreziana, *terram conspargere tabo* (3, 661).

Tornando ad Ovidio, il particolare del sangue putrido che sembra inondare la casa ricompare come una sorta di *file rouge* che intreccia i vari momenti della storia a definire prima i capelli di Filomela *sparsis furiali caede* (v. 657) e poi il *caput cruentum* (v. 658) di Iti offerto con gioia dalla donna al cognato, dopo che questi *vescitur inque suam sua viscera congerit alvum* (v. 651). La ripresa poliptotica in questo verso del pronome personale³⁸ insieme al gioco di parole *vescitur / viscera* accresce la drammaticità del gesto inconsapevolmente compiuto da Tereo: egli si riempie, infatti, il ventre dei *sua viscera*, ovvero delle sue stesse carni, insomma di suo figlio, e si rende conto di questo solo quando, all’ennesima richiesta di chiamare Iti, prima Procne, che si fa *nuntia cladis* (v. 654), risponde in modo alquanto enigmatico, dicendo *intus habes quem poscis* (v. 655) e poi la sorella con gesto sprezzante gli getta in faccia la testa mozzata del povero bambino (v. 659 *misit in ora patris*).

Si tratta di notazioni tutte volte nella stessa direzione, quella della ricerca di un espressionismo, che più che mai si configura come adesione alla realtà descritta in tutta la sua atroce ferinità. Ovidio non vuole trascurare niente, nemmeno il dettaglio più macabro, e non si tratta di indulgere in modo compiaciuto a certi particolari, ma a me pare piuttosto si tratti della volontà di offrire del racconto una rievocazione quanto più puntuale possibile anche quando fare questo implica dover descrivere momenti di particolare crudeltà.

37 Così Stok s.v. “*tabes*” in EV, vol. V, 1990, 1, cui rimando anche per l’alternanza *tabes / tabum*.

38 L’impiego di tale figura retorica, che ricorre, non a caso direi, a proposito di Marsia in *met.* 6, 385, preannuncia quasi il tono espressionistico dell’episodio.

Visti i numerosi paralleli, lessicali e tematici, presenti tra questo episodio e la violenza perpetrata da Tereo su Filomela, vale la pena soffermarsi sui pochi versi in cui Ovidio descrive con toni, che definirei decisamente espressionistici, il momento del taglio della lingua, per impedire alla donna di rivelare il maltrattamento appena subito.

In preda all'ira e alla paura l'empio tiranno afferra prima la spada, poi incatena la donna, che alla visione dell'arma si aspetta la morte tanto che *iugulum parabat* (v. v. 553). Seguono sei versi (555-560) ricchi di dettagli espressionistici, che riporto per comodità di esposizione:

ille indignantem et nomen patris usque vocantem 555
luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam
abstulit ense fero. Radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens immurmurat atrae,
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae vestigia quaerit. 560

Il primo periodo descrive il compiersi dell'azione di Tereo (da notare *ille* in posizione incipitaria) con un *pathos* che cresce grazie al susseguirsi in poco più di un verso (555-556) di tre participi presenti che, come nota a ragione Rosati³⁹, il lettore immagina riferiti a Filomela, per apprendere invece solo alla fine del periodo e con sorpresa che il loro referente è la *lingua*. È su questo particolare fisico che si concentrano, infatti, i versi successivi, che si aprono con un'immagine dal sapore epico⁴⁰ piena di orrore: la lingua, appena mozzata, guizza a terra ancora palpitante di vita, nel tentativo, vano ovviamente, di continuare la propria attività consueta. Nell'impiego del verbo *micare*⁴¹ c'è il richiamo ai due modelli epici latini per eccellenza, Ennio *ann.* 483-484 Sk. (*oscitat in campis caput a cervice*

39 2009, 336. Galasso 2000, 1062 parla di "un certo effetto di sospensione".

40 Vd. Galasso 2000, 1062-1063 e Rosati 2009, 143-144 per una ricostruzione del *topos* epico delle membra che, sebbene amputate, continuano a vivere.

41 Il verbo indica in origine un movimento di contrazione e di solito è riferito a parti del corpo, come nota Senis s.v. "mico" in EV, vol. III, 1987, 517-518, cui rimando per le osservazioni generali.

*Iperrealismo ovidiano: a proposito di alcuni ritratti
Espressionistici delle Metamorfosi.*

revolsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt) e Verg. *Aen.* 10, 395-396 (*te decisa suum, Laride, dextera quaerit / semianimesque micant digiti ferrumque retractant*). In entrambi i testi, riproposizione del tema della sopravvivenza delle membra recise, la prima parte del verso sottolinea attraverso il verbo *micare* il guizzo compiuto dalle parti del corpo, *oculi* e *digiti* per esattezza, significativamente qualificate dall'aggettivo *semianimis*, di cui nel secondo emistichio si esplica l'azione compiuta.

Una movenza simile ha anche il verso ovidiano, che però distingue addirittura ben cinque momenti dell'azione della lingua: questa prima guizza (v. 557 *micat*), in seguito *iacet* (v. 558) e poi la vediamo impegnata nella propria abituale occupazione, ovvero *terrae tremens immurmurat atrae* (v. 558). Il contesto è fortemente espressionistico e ricco di qualificanti fonosimbolici, come si evince dalla presenza martellante dell'allitterazione in *-r* e dall'impiego del raro verbo onomatopeico *immurmurare*⁴², cui si aggiunge l'immancabile notazione cromatica resa esplicita dall'aggettivo *ater*⁴³, foriero di atmosfera negativa. Termine tipico del linguaggio epico, esso è spesso impiegato come qualificante del paesaggio, in questo caso la terra di cui denota la totale assenza di luce e colore, che evoca ricercati sentimenti di orrore⁴⁴.

L'*evidentia* descrittiva, cui tende il poeta attraverso tutti questi dettagli, è rafforzata dalla similitudine introdotta al v. 559: la lingua appena mozzata *palpitat* (v. 560) così come la coda di una *mutilata colubra* è solita *salire*. L'immagine dei sussulti di vita della coda del serpente non può non richiamare alla mente del lettore colto alcuni versi lucreziani, ben presenti alla memoria ovidiana⁴⁵. Si tratta di *rer. nat.* 3, 657-659: Lucrezio, a dimostrazione che l'*anima* può essere divisa insieme al corpo, cita vari *exempla*, tra cui quello del serpente,

42 Si vd. l'unica attestazione virgiliana del verbo in *georg.* 4, 260-261; per un commento al passo rimando alle osservazioni di Tartari Chersoni s. v. "murmur" in EV, vol. III, 1987, 623-624. Interessanti considerazione sul valore magico-sacrale di *murmur* anche in Baldini Moscadi 2005, 165-174.

43 L'aggettivo qualifica la terra come nera non solo per il sangue appena versato ma, come nota Rosati 2009, 337, anche per "l'insensibilità mortale".

44 Sul valore cromatico e 'psicologico' dell'aggettivo, vd. Zaffagno s.v. "ater" in EV, vol. I, 1984, 387-388.

45 Il v. 660 *terram conspargere tabo* sembra essere riecheggiato dalla *iunctura* ovidiana *terra atra*.

affermando che *quin etiam tibi si lingua vibrante minanti / serpentis cauda procero corpore utrumque / sit libitum in multas partis discidere ferro*. Se però il serpente lucreziano, una volta smembrato, cerca di uccidersi per il troppo dolore *ut morsu premat* (v. 663), l'animale ovidiano, invece, come sottolinea Rosati *ad loc.* “cerca di ricomporsi nelle sue parti per trovare la pace della morte”⁴⁶.

Infine ultimo guizzo vitale della lingua, ormai *moriens*, si ha nella ricerca da parte di questa dei *dominae vestigia*: attraverso l'impiego di un'immagine frequente in contesti venatori o militari⁴⁷, Ovidio sottolinea con straordinaria pregnanza descrittiva il tentativo da parte della lingua di ricongiungersi al corpo, inteso per la prima volta come *dominus* della proprie membra⁴⁸. Le tracce, seguendo le quali la lingua dovrebbe riunirsi al corpo, sono presumibilmente quelle lasciate dal sangue di cui la terra è ormai completamente intrisa.

Si conclude così il destino paradossale di questa lingua, così brutalmente recisa e di cui Ovidio descrive in versi, la cui potenza espressionistica appare a mio avviso innegabile, ciascun dettaglio, ottenendo un effetto di accentuato realismo grazie all'impiego di ogni mezzo, espressivo e non: da una parte figure di suono (allitterazioni, onomatopée), dall'altra crudezza di immagini ed esasperazione cromatica concorrono, infatti, a tratteggiare un quadro esasperato, in cui il gusto per il particolare più orripilante, a tratti quasi grottesco, la fa da padrone.

L'esigenza di essere particolarmente preciso riaffiora anche, per fare un altro esempio sempre dal sesto libro, nella descrizione breve, ma non per questo meno significativa, di Marsia, il satiro scorticato vivo da Apollo, che lo punisce per avere osato sfidarlo in una gara di flauto⁴⁹.

46 2009, 336.

47 Si vd. ad es. Caes. *b. g.* 6, 27, 4; Liv. 9, 45, 16; 29, 32, 6; Lucr. *rer. nat.* 4, 705

48 Su questa innovativa immagine ovidiana, vd. Rosati 1996 a proposito di *her.* 18, 24, dove la mano che scrive la lettera è definita *ministra sensus*.

49 Per un commento all'episodio, vd. Galasso 2000, 1040-1043, Feldherr-James 2004, 75-103 e Rosati 2009, 305-311. Per un probabile parallelo tra Marsia ed Ovidio stesso, che come il satiro pecca di *ars*, vd. Barchiesi, 1994, 80; ad una possibile lettura 'politica' dell'episodio fa riferimento anche Rosati, *ibid.*, 307.

*Iperrealismo ovidiano: a proposito di alcuni ritratti
Espressionistici delle Metamorfosi.*

Sono pochi versi in cui Ovidio indugia nel descrivere il momento, doloroso, della spoliatura fisica del Satiro⁵⁰, con espressioni quanto mai crude e realistiche. Marsia esordisce con un'interrogativa, *quid me mihi detrahis*, in cui il poliptoto del pronome personale sottolinea la consapevolezza del personaggio davanti allo scorticamento, immediatamente descritto⁵¹. A nulla vale il pentimento (v. 386 *piget*) gridato a gran voce assieme al rifiuto del flauto di cui il Satiro è pronto a disconoscerne il valore con un'espressione – *non est tibia tanti* (v. 386) – che richiama volutamente le parole di Minerva. Inventrice del flauto, come ci racconta Ovidio stesso in *fast.* 6, 697-708⁵², la dea getta via lo strumento quando si accorge che suonarlo le fa gonfiare lo gote così tanto da venir meno il decoro che le si confà. A trovare la *tibia* è Marsia, che diviene così abile a suonarla (*fast.* 6, 706 *arte superbus erat*), al punto da sfidare addirittura Apollo, che lo sconfigge e lo punisce per aver peccato di *ubris* con lo scuoiamento⁵³. Il dio, insensibile di fronte al pentimento del satiro, procede quindi con l'attuazione della pena, descritta con estrema dovizia di particolari. Ecco infatti che *cutis est summos direpta*⁵⁴ *per artus / nec quicquam nisi vulnus erat* (vv. 387-388), con un'espressione quest'ultima, a proposito della quale Galasso⁵⁵ parla di “un notevole gusto per il

50 Allo scorticamento di Marsia un breve cenno anche in *fast.* 6, 708 *caesa recesserunt a cute membra sua*, dove in un solo verso il poeta riesce a condensare il momento dell'attuazione della punizione divina.

51 A proposito di questa espressione Rosati 2009, 308 rinvia a *met.* 5, 546 *ille sibi ablatas*, in cui la metamorfosi appare come “uno spossamento di sé subito da chi vi è soggetto”.

52 Si vd. anche *ars* 3, 505-506 con il commento di Cristante 2003⁵, 398-399.

53 Rosati 2009, 309 ci informa dell'interpretazione allegorico-moralistica della punizione, dove “l'eliminazione della pelle in quanto superficie che si può «gonfiare» diviene simbolo dell'orgoglio arrogante”.

54 Sull'uso di questo verbo, vd. La Penna 1957, 149 che sulla base di *Ibis* 551 propone di correggere in *derepta*, verbo a suo avviso più adatto allo scorticamento, come dimostrerebbe lo stesso *usus scribendi* ovidiano (*met.* 3, 52; 15, 304; *am.* 1, 14, 12).

55 2000, 1042; si vd. anche *met.* 1, 292 e 15, 529, passo quest'ultimo richiamato da Rosati 2009, 309 a proposito di Ippolito, significativamente definito dallo studioso “uomo-ferita”, come Marsia. Un concetto analogo ritorna anche in Seneca tragico (*Phaed.* 1096 *peritque multo vulnere* e 1266 *multo vulnere abruptum undique*) nonché nel romanzo greco di Achille Tazio (1, 13, 2 “era tutto una ferita!”), come mette bene in luce Degl'Innocenti Pierini 2008, 237-238. Una stessa immagine ritorna significativamente anche in *Ov. Ibis* 343-344.

macabro” e Rosati di “formulazione paradossale”. Dal momento che Marsia è tutto una ferita, è chiaro che *cruor undique manat* (v. 388)⁵⁶, dove il riferimento al sangue che sgorga fuori dal corpo deturpato fornisce la pennellata cromatica più espressionistica dell’intera scena. Successivamente l’attenzione del narratore e del lettore si sposta sul lieve sussulto degli organi interni del corpo, che si mostrano ora, dopo lo scuoiamento, in tutta la loro tragica evidenza. Ecco quindi che:

*detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla
pelle micant venae; salientia viscera possis⁵⁷
et perlucentes numerare in pectore fibras.*

(*met.* 6, 389-391).

Il gusto per il dettaglio ripugnante si avverte chiaramente in questi versi, dove esso non si risolve in un mero gioco virtuosistico fine a se stesso, per scadere nel barocco, in quella *lascivia* tanto rimproverata al nostro poeta⁵⁸. Si tratta piuttosto anche in questo caso, a mio avviso, di un iperrealismo, come sembra suggerire da una parte l’attenzione anatomica evidente nell’elencazione delle singole membra, dall’altra la precisione terminologica con cui il poeta descrive le membra stesse ancora vive⁵⁹ (da notare l’uso del participio presente, *salientia* e *perlucentes*, per sottolineare la vitalità degli organi). È, infatti, attraverso l’impiego del lessico medico, ben attestato altrove,

56 A proposito del significato ‘antropologico’ di *cruor*, vd. Mencacci 1986, 28-48, in part. 30, dove si legge che il termine, impiegato di frequente “nella rappresentazione della morte per uccisione di singoli personaggi [...]interviene a giocare un ruolo di sicura forza espressionistica”. Si vd. anche le pp. 37-38 per l’uso di *cruor* con il verbo *manare* in Lucr. 6, 1151; significativa a me pare per il nostro brano l’occorrenza in Verg. *Aen.* 3, 43 *aut cruor hic de stipite manat*, a proposito di Polidoro.

57 Per il significato del modulo di apostrofe al lettore all’interno di una *ekphrasis*, vd. Rosati 2009, 309 con i rimandi qui citati.

58 Rosati 2009, 309 definisce la descrizione “tanto grottesca quanto spettacolare”; per Cole 2008, 83 n. 115 essa è volutamente “assurda”.

59 Se alcuni critici hanno visto in questo particolare un’allusione agli spettacoli di sangue che si svolgevano negli anfiteatri, Rosati 2009, 309-310 propone, invece, un interessante chiave di lettura. Lo studioso avanza, infatti, l’ipotesi che Ovidio alluda qui alla pratica dell’*extispicium*, ovvero l’osservazione delle viscere delle vittime da parte degli aruspici. L’ipotesi sembrerebbe comprovata dall’uso del lessico specifico dell’aruspicina, su cui si vedano gli esempi riportati da Rosati, *ibid.*

*Iperrealismo ovidiano: a proposito di alcuni ritratti
Espressionistici delle Metamorfosi.*

che Ovidio rende palese l'esigenza di realismo che sottostà anche ad una scena così cruenta, descritta senza morbosità, ma con una certa presa di distanza. Pure Galasso rileva nel suo commento *ad loc.*⁶⁰ questo distacco, a suo giudizio evidente nell'attenzione del poeta per gli aspetti luministici (v. 390 *micant*⁶¹; v. 391 *perlucentes*), verso i quali appare manifesta un'attenzione particolare, come di solito accade (e lo abbiamo già messo opportunamente in rilievo) proprio in scene in cui prevale il tono espressionistico, dove l'esigenza di rendere adeguatamente una realtà porta ad un'accentuazione di toni, ma anche di colori. In questo caso sono i contrasti cromatici a contribuire a quella nitidezza descrittiva cui il poeta tende e che stigmatizza, non a caso direi, per mezzo dell'espressione *cruor undique manat*⁶² (v. 388), insistendo di nuovo sul particolare del sangue da ferita che scorre ovunque.

Ed è, quindi, nel segno del sangue che si conclude questo mio contributo, che vuole essere il punto di inizio per uno studio più sistematico sull'espressionismo ovidiano, aspetto sul quale fin da queste pagine mi sembra risulti evidente quanto prezioso sia il contributo fornito dal nostro poeta, che ha fatto propria tale aspetto, integrandolo nel tessuto narrativo in modo originale e meritevole di attenzione da parte degli studiosi.

Sara Lenzi

60 2000, 1041.

61 Da notare l'impiego in questi versi di una terminologia medica ben attestata, ora come nota Galasso 2000, 1042 in riferimento al corpo sano (vd. *detegere*), ora invece in riferimento al corpo mutilato (vd. *micare* e *salire*).

62 *Cruor* è termine che indica il sangue che esce dalle ferite, a differenza di *sanguis* che fa invece riferimento al sangue che scorre nelle vene (sull'opposizione tra i due termini interessanti le osservazioni di Mencacci 1986, 59-63). Termine dotato di un forte effetto cromatico, *cruor* ricorre prevalentemente in poesia a partire da Virgilio ed in maniera preponderante in Seneca e nell'epica imperiale in contesti altamente patetico-drammatici.

Riferimenti bibliografici

- Aricò 2005: G. Aricò, *L'Atreus di Accio e il mito del tiranno. Osservazioni in margine a uno studio di Italo Lana*, in F. Bessone – E. Malaspina (a c. di), *Politica e cultura in Roma antica. Atti dell'Incontro di studio in ricordo di Italo Lana (Torino, 16-17 ottobre 2003)*, Bologna 2005, 19-34.
- Baldini Moscadi 2005: L. Baldini Moscadi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna 2005.
- Barchiesi 1994: A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma – Bari 1994.
- Barchiesi 2005: A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi. Volume I (libri I-II)*, Milano 2005.
- Bellincioni 1984: M. Bellincioni, *Potere ed etica in Seneca*, Brescia 1984.
- Cole 2008: T. Cole, *Ovidius Mythistoricus. Legendary Time in the Metamorphoses*, Frankfurt am Main 2008.
- Cristante 2003⁵: L. Cristante, «Commento. Libro terzo», in *Ovidio. L'arte di amare*, Milano 2003⁵.
- D'Anna 1959: G. D'Anna, *La tragedia latina arcaica nelle Metamorfosi*, in AA. VV., *Atti del Convegno Internazionale ovidiano (Sulmona, Maggio 1958)*, Roma 1959, vol. II, 217-234.
- D'Antò 1980: V. D'Antò, *Accio. I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- Degl'Innocenti Pierini 1980: R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1980.
- Degl'Innocenti Pierini 1990: R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- Degl'Innocenti Pierini 2008: R. Degl'Innocenti Pierini, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008.
- EO: *Enciclopedia Oraziana*, voll. I-III, Roma 1996-1998 (i singoli contributi sono citati *ad loc.*).
- EV: *Enciclopedia Virgiliana*, voll. I-V, Roma 1984-1990 (i singoli contributi sono citati *ad loc.*).
- Feldherr – James 2004: A. Feldherr – P. James, *Making the Most of Marsyas*, «*Arethusa*» 37 (2004), 75-103.
- Galasso 2000: L. Galasso, «Commento», in *Ovidio, Opere II, Le Metamorfosi*, Torino 2000.

*Iperrealismo ovidiano: a proposito di alcuni ritratti
Espressionistici delle Metamorfosi.*

- Knox 1986: P. E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the Tradition of Augustan Poetry*, Cambridge 1986.
- La Penna 1957: A. La Penna (a c. di), *Publi Ovidi Nasonis. Ibis: prolegomeni, testo, apparato critico e commento*, Firenze 1957.
- La Penna 1993: A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993.
- La Penna 2005: A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma – Bari 2005.
- Malaspina 1994: E. Malaspina, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, "Aufidus" 23 (1994), 7-22.
- Mencacci 1986: F. Mencacci, *Sanguis / cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, "MD" 17 (1986), 25-91.
- Montuschi 1998: C. Montuschi, *Le indicazioni del tempo nelle Metamorfosi. Meccanismi ovidiani di contestualizzazione*, "BStudLat" 28 (1998), 426-455.
- Montuschi 2005: C. Montuschi, *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze 2005.
- Nappa 2002: C. Nappa, *Experiens laborum: Ovid reads the Georgics*, "Vergilius" 48 (2002), 71-87.
- Nikolopoulos 2004: A. D. Nikolopoulos, *Ovidius polytropos. Metanarrative in Ovid's Metamorphoses*, Hildesheim 2004.
- Otto 1890: A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890.
- Parry 1964: H. Parry, *Violence in a Pastoral Landscape*, "TAPhA" 95 (1964); 268-282.
- Pasoli 1982: E. Pasoli, *Tre poeti latini espressionisti: Propertio, Persio, Giovenale*, Roma 1982.
- Pease 1967: A. S. Pease, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber quartus*, Darmstadt 1967 (I ed. Cambridge Mass. 1935).
- Perutelli 1976: A. Perutelli, *Natura selvatica e genere bucolico*, "ASNP" 6.3 (1976), 763-798.
- Perutelli 2000: A. Perutelli, *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei flavi*, Roma 2000.
- Petrone 1988: G. Petrone, *Locus amoenus / locus horridus: due modi di pensare il bosco*, "Aufidus" 5 (1988), 3-18.

- Petrone 1996: G. Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.
- Rosati 1983: G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983.
- Rosati 1996: G. Rosati, *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistulae XVIII-XIX*, Firenze 1996.
- Rosati 2002: G. Rosati, *La scena del potere. Retorica del paesaggio nel teatro di Seneca*, in G. Urso (a c. di), *Hispania terris omnibus felicior: premesse ed esiti di un processo di integrazione. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 27-29 settembre 2001*, Pisa 2002, 225-239.
- Rosati 2009: G. Rosati (a c. di), *Ovidio. Metamorfosi. Volume III (libri V-VI)*, Milano 2009.
- Segal 1969: C. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: a Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969.
- Segal 1999: C. Segal, *Ovid's Arcadia and the Characterization of Jupiter in the Metamorphoses*, in W. Schubert (a c. di), *Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main 1999, 401-412.
- Wills 1996: J. Wills, *Repetition in Latin poetry*, Oxford 1996.
- Zaffagno 1987: E. Zaffagno, *Espressionismo latino tardo-repubblicano*, Genova 1987.

Furori e orrori nelle *Tragedie* di Seneca (assaggi)

Nelle sue nove tragedie, tutte di argomento mitologico classico, Seneca¹ ha profondamente rielaborato i modelli (greci ma anche latini arcaici)², aggiungendo molti elementi nuovi e dando una struttura del tutto diversa a queste composizioni, che probabilmente erano destinate alla pubblica recitazione ad opera di declamatori in apposite sale di lettura piuttosto che a rappresentazioni teatrali vere e proprie³.

Caratteristica precipua del teatro di Seneca è, come è noto, il rilievo dato a fatti **macabri, orribili e atroci** descritti con analitica cura dei particolari e con effetti spesso di carattere “espressionistico”. Questa spettacolarità orrorosa andava incontro ai gusti dell’epoca (si pensi al poema epico di Lucano, nipote di Seneca) ed è un tratto che ha assicurato, assieme ad altre cose, la fortuna nei secoli alle tragedie

¹ Seneca è un autore che è stato oggetto di studi sterminati. Importanti i contributi dedicati a Seneca in *ANRW* 32, 2 1985 e 36, 3 1989. Nel primo volume sono compresi anche saggi bibliografici su Seneca tragico di B. Seidensticker – D. Armstrong, *Seneca tragicus* 1878-1982 pp. 916-68 e O. Hiltbrunner, *Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975*, pp. 969-1051.

² I modelli greci a cui si è rifatto Seneca sono corrispondenti drammi di Euripide (in modo particolare), ma anche di Eschilo (*Agamemnon*) e di Sofocle (*Oedipus*, *Hercules Oeteus*). Su ciò, e anche sugli influssi del teatro latino arcaico su Seneca, rimando qui a G. Giardina, Introduzione a *Tragedie* di Lucio Anneo Seneca, Torino, 1987, pp. 15 ss. Bibliografia in G. Viansino, Introduzione a Seneca, *Teatro*, I, Milano 1993, pp. 72 s. Importante anche il contributo di un accreditato studioso di Seneca tragico: R.J. Tarrant, *Senecan Drama and its antecedents*, “Harvard Studies in Classical Philology”, 82, 1978.

³ Molto è stato scritto su questo tema: vd. ad es. O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, diss. Berlin, Meisenheim am Glan, 1966.

senechiane (si pensi agli influssi sul teatro inglese elisabettiano e su Shakespeare)⁴.

Il rilievo dato ai fatti atroci e macabri è però anche conseguenza dell'atteggiamento pessimistico di Seneca e della sua visione negativa del mondo umano, dominato dal **male** e in particolare dalla brama di potere e dalle passioni (ira, libidine, gelosia ecc.) che si concretizzano in atteggiamenti di **furore** a cui seguono spesso effetti di **orrore**. La dimensione del furore⁵ e quella del conseguente orrore non sono collocabili su un piano di monocorde uniformità, ma assumono caratteristiche diverse a seconda dei personaggi in causa: è possibile così evidenziare un percorso di climax nel passaggio da un personaggio come Ercole (folle a causa di Era), a Medea (*furor* amoroso che presenta qualche crepa e indecisione a causa dell'amore per i figli), infine ad Atreo del "Tieste", quasi un lucido e cosciente "sadico" ante litteram⁶.

Nelle tragedie di Seneca manca il movimento drammatico, sostituito da cellule chiuse delegate alle considerazioni morali, agli approfondimenti psicologici⁷ (con frequenti autoanalisi di tipo pre-freudiano), alle elencazioni di miti e di vicende, ai resoconti narrativi

4 Una sintesi moderna e stimolante sul mondo tragico di Seneca è C.J. Herington, *La tragedia di Seneca*, in *La letteratura Latina della Cambridge University*, Milano 1992, II, pp. 165 ss.

5 Al "furore" sono stati dedicati molti studi. Citiamo qui Aa. Vv., *Il potere e il furore. Giornata di studio sulla tragedia di Seneca* (a cura di R. Gazich), Milano 2000: sulla complessità strutturale, sulla retorica dell'orrore e sull'intensa analisi psicologica dell'autore. Per altri studi sul *furor* cf. la successiva nota 25. Importante anche Gianna Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984. Sul *furor* in particolare nel Tieste si veda A. Schiesaro, *Seneca's Thyestes and the morality of tragic furor*, in J. Elsner – J. Masters (edd.), *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, London 1994, pp. 196-210.

6 Sul tema del *furor* come elemento fondamentale dei personaggi senechiani in contrapposizione alla *ratio* si leggano le calzanti osservazioni di G.G. Biondi in Introduzione a Seneca, *Medea. Fedra*, Milano 1989, pp. 41 ss.

7 Dimensione studiata a partire da O. Regenbogen, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 7, 1927-28, pp. 167-218 (rist. Darmstadt 1963).

che evidenziano lo scorrere della trama⁸. Lo stile è improntato ad un efficace impiego di una retorica di tipo asiatico, con immagini sempre vive ed icastiche, che raggiungono in certi tratti livelli iperrealistici o “espressionistici” ante litteram. Non manca il ricorso a motti sentenziosi che costellano sia i monologhi che i dialoghi e che fanno trasparire a più riprese l’interesse dell’autore per la morale e la saggezza filosofica.

Rilevanti appaiono le dimensioni mediche e **medico-psichiatriche** nel mondo tragico di Seneca. Da una parte i corpi sono a volte dissezionati con una precisione analitica di stampo chirurgico. Dall’altra le passioni sono talmente forti e aberranti che la filosofia può fare poco contro di esse. Occorrerebbe un medico-psichiatra in possesso di strumenti scientifici, non solo un filosofo, che pure è già, per Seneca, il “medico dell’anima”.

La successiva documentazione ha lo scopo di testimoniare i vari aspetti precedentemente sottolineati e in particolare di evidenziare una consistente tendenza “espressionistica” che Seneca mostra di praticare particolarmente in questo genere letterario da lui coltivato. La scrittura appare così particolarmente rilevata, icastica ed estremizzata sul piano figurativo, grazie anche all’adozione di virtuosismi lessicali e stilistici che rendono la dizione altamente retoricizzata.

Il male

1) Nell’ *Hercules furens* si dichiara fortemente con i toni dell’inno e del panegirico che il male del mondo è stato vinto da Ercole, contro cui peraltro Giunone, adirata, evoca nuove entità malefiche perché sconfiggano e annientino l’eroe. Qui l’eroe è visto come colui che ha spezzato e domato il male del mondo, definito al v. 32 per mezzo della efficace serie asindetica *terribile dirum pestilens atrox ferum* che prosegue concettualmente il precedente *horridum* (*Hercules furens* 30-36; 86-99)

⁸ Sulla strutturazione delle tragedie di Seneca bibliografia in G. Viansino, cit., pp. 67 s.

*Quae bella? Quidquid horridum tellus creat
inimica, quidquid pontus aut aer tulit
terribile dirum pestilens atrox ferum⁹,
fractum atque domitum est¹⁰, superat et crescit malis
iraque¹¹ nostra fruitur; in laudes suas
mea vertit odia: dum nimis saeva impero,
patrem probavi, gloriae feci locum.*

Ma quali guerre? Tutto quello che di orrido crea la terra ostile, tutto ciò che il mare o l'aria ha prodotto di terribile, mostruoso, nocivo, atroce, selvaggio, è stato da lui spezzato e domato. Egli trionfa e diventa più grande con i flagelli e trae vantaggio dalla mia ira; volge a sua gloria il mio odio: mentre gli ordinavo cose troppo crudeli, non ho fatto che dimostrare chi è suo padre (cioè Giove) e ho dato spazio alla sua gloria.

*Adsint ab imo Tartari fundo excitae
Eumenides, ignem flammae spargant comae,
viperea saevae verbera incutiant manus¹².
I nunc, superbe, caelitum sedes pete,*

9 Sulla serie asindetica cenni in A. Traina, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna 1974, p. 108.

10 Ercole è rappresentato, con caratterizzazione estremamente positiva, non solo come l'eroe benefico nei confronti dell'umanità, ma anche capace di vincere l'*horror* del mondo.

11 L'ira di Giunone è un vero e proprio *topos* di matrice virgiliana (si veda l'inizio del primo libro dell'Eneide: v. 4 *saevae memorem Iunonis ob iram*). Nel brano successivo la dea è assimilata ad una vera e propria furia e i mali invadono il mondo per suo volere.

12 Doppio iperbato intrecciato di carattere figurativo: le mani delle Furie si intrecciano con le fruste serpentine (*viperea... verbera*: allitterazione espressiva). Sulla figura dell'iperbato, che in genere è trascurata dagli studiosi e dai commentatori, mi permetto di rimandare al mio articolo *L'impiego dell'iperbato negli autori latini (con un'appendice carducciana)*, in Aa. Vv., *Cultura e Società nell'antica Roma*, Quaderni di Anazetesis, 4 2004, pp. 57 ss.

*humana temne. Iam Styga et manes ferox
fugisse credis? Hic tibi ostendam inferos.
Revocabo in alta conditam caligine,
ultra nocentum exilia, discordem deam
quam munit ingens montis oppositi specus;
educam et imo Ditis e regno extraham
quidquid relictum est: veniet invisum Scelus
suumque lambens sanguinem Impietas ferox
Errorque et in se semper armatus Furor¹³.*

Siano qui presenti le Eumenidi (Furie), evocate dal profondo del Tartaro, le loro chiome fiammeggianti spargano il fuoco, le loro mani crudeli scuotano fruste di serpenti. Vai ora, superbo, cerca di raggiungere le sedi dei celesti, disprezza le cose umane. Credi, o tracotante, di essere sfuggito allo Stige e ai Mani? Ti mostrerò qui l'inferno. Richiamerò alla luce la dea nascosta nella profonda caligine, al di là dei luoghi d'esilio dei dannati, la dea della discordia, protetta dall'enorme caverna del monte posto a sbarramento (l'Erebo); porterò alla luce e trascinerò fuori dal profondo regno di Dite tutto quello che vi è rimasto: verrà l'odioso Delitto e la feroce Empietà che lecca il proprio sangue e l'Errore e il Furore sempre armato contro se stesso.

2) Nel "Tieste" la Furia esorta Tantalò ad uscir fuori dal Tartaro e a tornare in terra per spingere la sua famiglia a nuovi efferati delitti. Tantalò è inorridito da questo, ma la Furia è inesorabile. Il suo discorso è una rappresentazione del "male" assoluto che secondo le sue intenzioni deve dominare il mondo umano. In particolare la famiglia di Tantalò sia condannata alla continuità ininterrotta delle colpe e dei misfatti, sia in balia della sorte e del caso, e sia funestata da scelleraggini interne di ogni tipo (*Tieste* 23 segg.)

*Perge, detestabilis
umbra, et penates impios furiis age.*

¹³ *Scelus* è qui in *hysteron proteron* rispetto ai successivi difetti personificati. In effetti da essi (*impietas, error, furor*) deriva lo *scelus*.

*certetur omni scelere et alterna uice
stringatur ensis; nec sit irarum modus
pudorve, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes; nec vacet cuiquam vetus
odisse crimen: semper oriatur novum, 30
nec unum in uno, dumque punitur scelus,
crescat. Superbis fratribus regna excidant
repetantque profugos; dubia violentae domus
fortuna reges inter incertos labet;
miser ex potente fiat, ex misero potens¹⁴,
fluctuque regnum casus assiduo ferat.
ob scelera pulsi, cum dabit patriam deus
in scelera redeant, sintque tam invisì omnibus
quam sibi; nihil sit ira quod vetitum putet:
fratrem expavescat frater et natum parens 40
natusque patrem¹⁵, liberi pereant male,
peius tamen nascantur; immineat viro
infesta coniunx, bella trans pontum vehant,
effusus omnis irriget terras cruor¹⁶,
supraque magnos gentium exultet duces
Libido victrix.*

*Affrettati, abominevole ombra, e sconvolgi con le tue furie questa
empia casa. Si lotti con ogni sorta di delitto e s'impugni la spada con
alterna vicenda; non vi sia limite o ritegno nelle collere e un cieco
furore istighi le menti, la rabbia dei genitori perduri e una lunga serie*

14 Struttura chiastica con doppio poliptoto.

15 Si noti la caratura retorica dello stile: al secco poliptoto *fratrem... frater* seguono, in serie, il chiasmo sintattico con enjambement *natum parens / natusque patrem*, la climax *male... peius* (con chiasmo), l'antitesi *pereant / nascantur*: insomma un vero e proprio accumulo di virtuosismi.

16 A conclusione di un passo così stilisticamente denso e studiato si noti questo doppio iperbato ad incastro strutturato sul tipo dell'esametrico *versus aureus* e arricchito da una chiara, potente valenza figurativa: il "sangue versato" impregna di sé "tutte le terre" (che ad arte son collocate al centro della figura e paion quindi avvolte dal *cruor*).

di empietà passi ai nipoti; e non ci sia tempo per qualcuno di aborrire il vecchio crimine, ma ne sorga sempre uno nuovo, e non ne cresca soltanto uno su uno, mentre il misfatto precedente viene punito. A questi superbi fratelli ora il regno sfugga di mano, ora torni a cercarli quando sono in esilio; la dubbia fortuna di questa violenta casata vacilli fra re incerti: dal potente venga fuori l'infelice, dal miserabile il potente e il caso trascini il regno con un fluttuare continuo. Cacciati per i delitti, quando un dio renderà loro la patria, tornino ai misfatti e siano invisibili a tutti quanto a se stessi. Non vi sia nulla che la rabbia consideri proibito. Il fratello tema il fratello, il padre il figlio, il figlio il padre, muoiano i figli in modo vergognoso, nascano tuttavia ancora peggio; la moglie sia una minaccia ostile per il marito, portino guerre oltre il mare, il sangue versato irrighi tutte le terre, e sopra i grandi condottieri delle genti esulti vittoriosa la Libidine.

Furori

3) Il furore del potere. Lico minaccia Megara, moglie di Ercole, che, se non lo sposa, darà fuoco al tempio che la protegge e ucciderà così lei e la prole di Ercole. Personaggio pervicace nella sua ansia di potere violento, non senza un tratto finale di sadismo: *miserum veta perire, felicem iube* (*Hercules furens* 501 segg.)

*Coniugia quoniam pervicax nostra abnuis
regemque terres, sceptrum quid possint scies.
Complectere aras: nullus eripiet deus
te mihi, nec orbe si remolito queat
ad supera Victor lumina Alcides vehi¹⁷.
Congerite silvas: templa supplicibus suis
iniecta flagrent, coniugem et totum gregem
consumat unus igne subiecto rogas.*

.....

¹⁷ Il doppio iperbato intrecciato dà qui l'idea di un cammino difficile a compiersi, tutt'altro che lineare.

*Qui morte cunctos luere supplicium iubet
nescit tyrannus esse: diversa irroga;
miserum veta perire, felicem iube.*

Dal momento che ostinatamente rifiuti di sposarmi e minacci il tuo re, imparerai quale sia il potere dello scettro. Abbraccia pure gli altari: nessun dio ti strapperà a me, neppure Ercole, se, ribaltato il mondo, potesse tornare alla luce superiore. Accumulate legna: bruci il tempio caduto sui suoi supplici; un solo rogo, appiccatovi il fuoco, consumi la moglie e tutta la prole di Ercole.... Chi ordina che tutti scontino il supplizio con la morte, non sa essere un tiranno: imponi pene diversificate; a chi è infelice vieta di morire, ordina di morire a chi è felice¹⁸.

4) Ercole, reso folle da Giunone, desidera assalire il, cielo, come sua conclusiva fatica. Nella sua allucinazione vede le tenebre che incombono e i titani che danno di nuovo l'assalto all'Olimpo. Dopo si volge ad uccidere i suoi figli (che crede figli di Lico) e la sua stessa moglie. La visione allucinata, espressionistica dell'eroe è collegata alla sua folle esaltazione, che travalica ogni misura (*Hercules furens* 955 segg.)

*Perdomita tellus, tumida cesserunt freta,
inferna nostros regna sensere impetus:
immune caelum est, dignus Alcide labor.
In alta mundi spatia sublimis ferar,
petatur aether: astra promittit pater.
Quid, si negaret? Non capit terra Herculem
tandemque superis reddit.*

.....
(Anfitrione) *Infandos procul
averte sensus; pectoris sani parum
magni tamen compesce dementem impetum.*

¹⁸ Evidente tratto di "sadismo" ante litteram. La struttura stilistica è caratterizzata da una doppia antitesi (*miserum / felicem; veta / iube*) in struttura simmetrica.

.....

Quo se caecus impegit furor?

La terra è stata domata, si sono calmati i gonfi marosi, i regni infernali hanno subito il nostro attacco: solo il cielo è immune, fatica degna di Ercole. Mi solleverò negli alti spazi dell'universo, sia mia meta l'etere: il padre mi promette le stelle. E se me le negasse? La terra non contiene più Ercole e alla fine lo rende al cielo¹⁹.... (Anfitrione) Allontana da te questi empì pensieri; frena il folle impeto del tuo animo poco sano ma tuttavia grande

5) Rabbia feroce di Medea, che vuole vendicarsi di Giasone, che l'ha tradita per Creusa. La maga chiama a raccolta le entità celesti e sotterranee per poter compiere la sua vendetta contro la novella sposa di Giasone e contro i figli suoi e dell'eroe (*Medea* 44 segg.).

*Quodcumque vidit Pontus aut Phasis nefas,
videbit Isthmos. Effera ignota horrida²⁰,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: vulnera et caedem et vagum
funus per artus – levia memoravi nimis*

.....

*accingere ira teque in exitium para
furore toto*

Tutto quello che di empio hanno visto il Ponto o il Fasi, lo vedrà anche l'Istmo. La mia mente dentro agita flagelli efferati, sconosciuti, orribili, tremendi per il cielo e per la terra: ferite e strage e morte che

¹⁹ Folle esaltazione dell'eroe che supera la misura.

²⁰ Serie asindetica molto efficace (struttura assai comune in Seneca), cui fa pendant, con studiata variatio, la serie coordinata successiva *vulnera et caedem et... funus*.

*viaggia attraverso le membra – ho ricordato cose troppo lievi... cingiti d'ira e preparati alla distruzione con tutto il furore*²¹

6) Continua il *furor* di Medea che vede, oltre che nella colpa di Giasone, anche nel potere violento di Creonte la causa delle sue disgrazie. C'è qui addirittura un tentativo di giustificazione nei riguardi di Giasone e, sotto l'accusa rivolta a Creonte, una evidente polemica antitirannica.

(*Medea* 118 segg.; 143 segg.).

*Hoc facere Iason potuit, erepto patre
patria atque regno sedibus solam exteris
deserere*²² *durus?*

.....

*Incerta vecors mente non sana feror
partes in omnes; unde me ulcisci queam?*

.....

*Culpa est Creontis*²³ *tota, qui sceptro impotens
coniugia solvit quique genetricem abstrahit
natis et arto pignore astrictam fidem
dirimit: petatur, solus hic poenas luat
quas debet. Alto cinere cumulabo domum.*

Ha potuto fare questo Giasone? Dopo avermi tolto padre, patria e regno, lasciarmi sola con duro cuore in queste sedi straniere? ... Incerta, forsennata con mente non sana sono trascinata in tutte le parti: con che cosa potrei vendicarmi? ... La colpa è tutta di Creonte, che senza conoscere freni con il suo scettro regale scioglie i matrimoni e strappa la madre ai figli e rompe la fede nuziale legata con uno

21 Ancora una volta (come nel caso di Era) *ira* e *furor* uniti insieme, con il *furor* che è effetto dell'*ira* accessissima.

22 Allitterazione espressiva, in parte coperta (*de-serere*) e con enjambement, che rafforza il concetto dell' "abbandonare sola in terre" straniere.

23 Altra allitterazione espressiva: la colpa è strettamente legata a Creonte.

*stretto pegno d'amore. Si assalti e solo lui paghi il fio dovuto*²⁴.
Renderò la casa un alto cumulo di cenere.

7) I segni del furore di Medea, così come li vede la nutrice: profondi sospiri, urla, pianto, riso. Il coacervo di sentimenti contrastanti è reso bene sul piano stilistico con l'adozione della serie lessicale in asindeto, come al v. 390 *haeret minatur aestuat queritur gemit* (Medea 385 segg.)

*Talis recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
Flammata facies spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
Haeret minatur aestuat queritur gemit*²⁵.
*Quo pondus istud verget? Ubi ponet minas?
Ubi se iste fluctus franget? Exundat furor.*

...

*Magnum aliquid instat, efferum immane impium:
vultum furoris cerno. Di fallant metum!*

Corre qua e là con un moto violento, portando sul volto i segni di un insano furore. La sua faccia infiammata tira su il fiato dal profondo, urla, riga gli occhi di pianto copioso, ride; assume l'espressione caratteristica di ogni sentimento. Esita, minaccia, si agita, si lamenta, geme. Dove andrà a scaricarsi questo suo peso? Dove farà cessare le minacce? Dove si infrangerà questo flutto? Il furore trabocca.... Ci sovrasta qualcosa di enorme, feroce, selvaggio, empio. Scorgo il volto del furore. Gli dei smentiscano questo timore.

24 Il tentativo di giustificazione di Giasone da parte di Medea si unisce ad una palese polemica antitirannica.

25 La struttura del verso è qui basata su una convulsa serie asindetica ed anche sul piano metrico (soluzione anapestica in quinta sede) sottolinea l'ansia e lo stupore preoccupato della nutrice

8) Secondo il Coro, l'ira di una sposa ripudiata è più violenta di qualsiasi altra forza naturale. Momento sentenzioso, ben adatto alla poetica senecana. L'adozione della strofa saffica²⁶ ben si attaglia all'espressione di un rammarico femminile così forte e bruciante (*Medea* 57 segg.)

*Nulla vis flammae tumidive venti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx viduata taedis
ardet²⁷ et odit.*

Non c'è forza di fiamma o di gonfio vento così grande, né forza temibile di lancia scagliata, pari a quando la moglie privata del matrimonio arde ed odia.

9) In un crescendo di furore e di ansia di vendetta Medea si accinge ad uccidere i figli avuti da Giasone, ma più volte la madre ha il sopravvento sulla donna offesa. All'inizio la maga, con calzante autoanalisi, riconosce la propria empietà ed esprime dubbi sul suo comportamento. Subito dopo però la furia dell'istinto ha il sopravvento (*Medea* 929 segg.)

*Egone ut meorum liberum ac prolis meae
fundam cruorem? Melius, a, demens furor²⁸!*

26 Sul riuso da parte di Seneca di metri greci e oraziani, vd. l'Introduzione di G. Giardina a *Tragedie* di Lucio Anneo Seneca, cit., p. 17.

27 *Ardet* rimanda ironicamente a *taedis*: arde priva delle fiaccole nuziali.

28 Medea qui con perfetta autodiagnosi definisce *demens* il suo *furor*, capendo cioè che è in atto uno scoppio di follia. Sul *furor* come sintesi di pazzia e di rabbiosa passione (e per questo incontrollabile) vd. C. Gill, *Passion and Madness in Roman Poetry*, in A.M. Braund – C. Gill (edd.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge 1997, pp. 213-36. Osservazioni pertinenti sulle donne delle tragedie senecchiane (in particolare Medea e Fedra), sul distruttivo potere della passione e sul loro *furor* assimilabile ad una forma di pazzia si leggono in Hanna M. Roisman, *Women in Senecan Tragedy*, "Scholia. Studies in Classical Antiquity" 14, 2005, pp. 72-88. Per Fedra in particolare si veda anche F.F. Merzlak, *Furor in Seneca's Phaedra*, in C.

*Incognitum istud facinus ac dirum nefas
a me quoque absit; quod scelus miseri luent?
Scelus est Iason genitor et maius scelus
Medea mater.*

Proprio io debbo versare il sangue dei miei figli e della mia prole? Cerca di meglio, folle furore! Anche da me sia lontano questo misfatto sconosciuto e questa crudele empietà; infelici, quale delitto pagheranno? Il delitto è il padre Giasone e ancor maggior delitto la madre Medea.

Però, subito dopo:

*Utinam superbae turba Tantalidos meo
exisset utero bisque septenos parens
natos²⁹ tulissem! Sterilis in poenas fui*

O se dal mio utero fosse uscita la folla di bambini della superba Tantalide (Niobe) e avessi partorito 14 figli! Sono stata sterile per soddisfare le mie punizioni.

10) Il furore studiato di Atreo che a stento per ora si trattiene, appena vede l'odiato fratello Tieste e i suoi figli. Egli si immagina come un cacciatore che ha teso le reti in cui incappano inesorabilmente le sue vittime. E' pregustato anche lo spargimento di sangue, effetto dell'ira: rapporto *ira-sanguis* equivalente al rapporto *furor-horror* (Tieste 491 segg.)

*Plagis tenetur clausa dispositis fera³⁰:
et ipsum et una generis invisi indolem*

Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, 3, Bruxelles 1983, pp. 193-5.

29 Si noti la serie di iperbati contigui *superbae... Tantalidos, meo... utero* (iconico e in enjambement), *bis septenos... natos* (in enjambement).

30 Bell'iperbato doppio intrecciato di tipo iconico che mostra visivamente la *fera* impigliata nelle reti che l'hanno catturata. L'insistenza di Atreo in questo suo monologo su immagini di tipo animalesco è ben sottolineata da Francesca Nenci nel commento *ad l.* in Seneca, *Tieste*, Milano 2002, pp. 152 s.

*iunctam parenti cerno. Iam tuto in loco
versantur odia. Venit in nostras manus
tandem Thyestes, venit, et totus quidem.
Vix tempero animo, vix dolor frenos capit*

...

*cum sperat ira sanguinem, nescit tegi;
tamen tegatur.*

La belva è tenuta ben chiusa nelle reti che avevo teso: io vedo lui e insieme, unita al padre, la progenie del suo odiato seme. Ora il mio odio si aggira in un luogo sicuro. Finalmente Tieste è venuto nelle mie mani e tutto intero. A stento freno il mio animo, a stento il dolore accetta i freni... quando l'ira pregusta il sangue, non sa nascondersi: tuttavia si nasconde.

11) Atreo furioso atterrisce perfino gli dei (Tieste 704 segg.)

*Immotus Atreus constat, atque ultro deos
terret minantes. Iamque dimissa mora
adsistit aris, torvum et obliquum intuens.*

Solo Atreo se ne sta immobile (in mezzo agli infausti prodigi) e atterrisce perfino gli dei minacciosi. E lasciato ogni indugio, sale sugli altari, guardando torvo e di traverso.

Orrori

12) Ercole, reso folle da Giunone, uccide, nell'ordine, i tre figli e sua moglie Megara, in un crescendo di orrori e di fatti truculenti. Dapprima scaglia con enorme forza una freccia che trapassa il collo e prosegue la sua corsa. Segue quindi una scena che suscita commiserazione (tratto retorico, psicagogico), per l'azione orrida e truculenta, veramente espressionistica, perpetrata dall'eroe: il secondo figlioletto viene fatto roteare ed è scagliato a terra, sicché tutta la casa gronda di materia cerebrale uscita dal cranio fracassato. Il terzo infante muore addirittura per lo spavento. Tre morti di vario genere e tutte e tre

al di fuori della norma. Ad esse si aggiunge poi la morte della madre, che completa il quadro fortemente macabro ed espressionistico: con un colpo di clava Ercole le porta via la testa, che viene scagliata lontano (*Hercules furens* 992 segg.)

*Vastum coactis flexit arcum cornibus
pharetramque solvit, stridet emissa impetu
harundo, medio spiculum collo fugit³¹
vulnere relicto.*

.....

*En blandas manus
ad genua tendens voce miseranda rogat:
scelus nefandum, triste et aspectu horridum!
Dextra precantem rapuit et circa furens
bis ter rotatum misit; ast illi caput
sonuit, cerebro tecta disperso³² madent.
At misera, parvum protegens natum sinu,
Megara furenti similis e latebris fugit.*

.....

*Pavefactus infans igneo vultu patris
perit ante vulnus, spiritum eripuit timor.
In coniugem nunc clava libratur gravis:*

31 Forte iperbato iconico: si vede concretamente (i *verba* sono *res*) lo *spiculum* in mezzo al collo.

32 Ancora un iperbato iconico di orrorosa, espressionistica evidenza: la casa è letteralmente pervasa dalla materia cerebrale del secondo figlioletto. Il *cerebrum* è il soggetto di quadri truci e macabri fin da Ennio, che in un famoso passo degli *Annales* (609 V.²) utilizza una tmesi di parola per realizzare il quadro di un cervello fracassato (*saxo cere comminuit brum*): cfr. J.E.G. Zetzel, *Ennian Experiments*, "AJPh", 95, pp. 137-40. G.G. Biondi (*Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984, p. 124, n. a 352 ss.) parla di "espressionismo fonico" in relazione al gioco fonosimbolico protratto che si può cogliere nei vv. 353-4 della *Medea*: *quis non totos horruit artus totiens uno latrante malo?* Una conferma che l'espressionismo (senechiano, ma non solo) si può appoggiare anche all'impiego di *verba* particolarmente adatti, per consistenza fonica o per disposizione contestuale, ad esprimere ed evocare immagini particolarmente forti e iperrealistiche.

*perfregit ossa, corpori trunco³³ caput
abest nec usquam est.*

Ha piegato l'enorme arco forzandone le estremità ed ha aperto la faretra, stride la freccia lanciata con impeto, la punta fugge dal mezzo del collo dopo averci lasciato la ferita.... Il bambino, tendendo le sue tenere mani verso le sue ginocchia, lo prega con voce miserevole: o delitto nefando, maleaugurante e orribile a vedersi! La destra afferrò lui che pregava e, furioso, lo lanciò dopo averlo fatto roteare duo o tre volte tutt'intorno. Il suo capo risuonò e la casa gronda del disperso cervello. Megara, infelice, come una pazza, fugge dal nascondiglio, proteggendo il figlio piccolo in seno.... Il fanciullo atterrito dal volto infuocato di suo padre muore prima di essere ferito, la paura ha sottratto lo spirito vitale. Ora la pesante clava viene vibrata sulla moglie: le ha bell'e spezzato le ossa, al corpo troncomanca la testa e non c'è in nessun posto.

13) I delitti commessi da Medea per assecondare la sua passione per Giasone: il fratellino fatto a pezzi, il vecchio Pelia cotto in pentola. Così come il *furor* politico, anche il *furor* erotico, secondo Seneca, può condurre a scelleratezze truculente e macabre. Medea ha compiuto i precedenti delitti senza ira, studiandoli quasi a tavolino (in questo simile ad Atreo), ora invece domina una vera e propria furia amorosa, l'irrazionale ha preso il sopravvento (*Medea* 129 segg.)

*Scelera te hortentur tua
et cuncta redeant: inclitum regni decus
raptum et nefandae virginis parvus comes
divisus ense, funus ingestum patri*

33 L'immagine del tronco privo della testa rimanda naturalmente ad una celebre scena lucanea (*Phars.* 8, 663 ss.), quella della decapitazione di Pompeo, anch'essa ricchissima di particolari truculenti e orrorosi (ancor più che in Seneca): vd. E. Narducci, *Il tronco di Pompeo*, "Maia", 1973, pp. 317-25. La matrice è la morte di Priamo (Virg. *Aen.* 2, 557 s. *iacet ingens litore truncus, avulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*) con la splendida immagine del tronco che giace sul lido: sintesi efficacissima che Seneca e Lucano hanno a dismisura arricchito di dettagli minuziosissimi di stampo truce e macabro.

*sparsumque ponto corpus et Peliae senis
decocta³⁴ aeno membra: funestum impie
quam saepe fudi sanguinem, et nullum scelus
irata feci: saevit infelix amor.*

Ti spingano i tuoi delitti e tutti ritornino alla memoria: il celebre tesoro rapito del regno (il vello d'oro) il piccolo compagno (il fratello Absirto) della nefanda vergine fatto a pezzi con la spada e il cadavere disperso nel mare e le membra del vecchio Pelia cotte nel pentolone di bronzo: quanto spesso ho empiamente sparso sangue funesto eppure non ho mai commesso nessun delitto con ira: è il mio infelice amore ora che si è infuriato.

14) Il dono “magico” per Creusa: la veste avvelenata e ignifera. Efficacissime immagini del fuoco e del calore supportano un quadro di truculenta evidenza, con le membra che si sciolgono e le ossa che fumano. Di grande impatto figurativo l'immagine conclusiva di Creusa che è diventata una vera e propria torcia umana (tragica allusione alle *faces* nuziali) (*Medea* 832 segg.)

*Adde venenis
stimulos, Hecate, donisque meis
semina flammae condita serva.
Fallant visus tactusque ferant,
meet in pectus venasque calor,
stillent artus ossaque fument
vincatque suas flagrante coma
nova nupta faces.*

Aggiungi i tuoi stimoli, o Ecate, ai veleni e nei miei doni conserva nascosti i semi della fiamma. Ingannino gli sguardi e sopportino di essere toccati, il calore entri nel petto e nelle vene, gli arti si liquefacciano goccia a goccia e le ossa fumino e la nuova sposa con la sua chioma infuocata superi le proprie fiaccole nuziali

³⁴ *Decocta* rimanda alla figura del *magheiros*, che peraltro si attaglia ancor più ad Atreo (in simbiosi con altre figure): su ciò vd. *infra*.

15) Medea, pur in mezzo a dubbi materni, uccide i suoi due figli, il primo in separata sede, il secondo davanti agli occhi di Giasone. Peraltro, in una climax terrificante, Medea con la sua furia vendicativa è pronta ad estrarre dal suo corpo un eventuale terzo figlio avuto da Giasone. Il riferimento è ad un aborto procurato, quasi ad una vera e propria operazione medico-chirurgica (*Medea* 999 segg.)

*Coniunx socerque iusta iam functis habent,
a me sepulti; natus hic fatum tulit,
hic te vidente dabitur exitio pari.*

...

*Ut duos perimam, tamen
nimium est dolori numerus angustus meo.
In matre si quod pignus etiamnunc latet,
scrutabor ense viscera et ferro extraham.*

.....

*Patuit in caelum via:
squamosa gemini colla serpentes iugo
summissa praebent. Recipe iam natos, parens;
ego inter auras aliti curru vehar.*
(Giasone) *Per alta vade spatia sublimi³⁵ aetheris,
testare nullos esse, qua veheris, deos.*

Tua moglie e il suocero, sepolti da me, hanno già ricevuto gli onori funebri; questo figlio (il figlio che M. ha già ucciso) ha già subito il suo destino, quest'altro sarà dato ad una uguale morte davanti ai tuoi occhi... Anche se li ucciderò tutti e due, tuttavia questo numero è troppo ristretto per il mio dolore. Se c'è ancora qualche pegno di amore nella madre, scruterò le viscere con la spada e lo estrarrò con il ferro.... Mi si è aperta una strada verso il cielo: due

35 *Sublimi aetheris* con *sublimi* genitivo da un arcaico *sublimus* è testo congetturale. Il testo tradito ha *sublimi aetheri* che penso si possa conservare come dativo direzionale. Vd. nota *ad loc.* di G.G. Biondi in Seneca, *Medea. Fedra*, Milano 1989, p. 165.

serpenti offrono i colli squamosi sottomessi al giogo. Accogli ora i tuoi figli, genitore; io sarò trasportata attraverso l'aria da un carro alato.

(Giasone) Vattene su per gli alti spazi del cielo, testimonia che per dove passi tu non ci sono dei.

16) Fanciulli sacrificati e cotti in pentola e poi dati da mangiare al padre. Nefandezze e orrori nel “Tieste”. Atroce uccisione dei nipoti: siamo al culmine dell’espressionismo descrittivo seneciano di taglio truculento e macabro. Efficacissimo l’*horror* suscitato dalla visione di Atreo che uccide il secondo nipote, Plistene, staccandogli la testa dal tronco, con il capo che rotola gemente. Qui Atreo ha la funzione di un sacerdote che presiede in prima persona ad un rito sacrificale (*Tieste* 721 segg.)

*Ast illi ferus
in vulnere ensem abscondit et penitus premens
iugulo manum commisit: educto stetit
ferro cadaver, cumque dubitasset diu
hac parte an illa caderet, in patruum cadit.
Tunc ille ad aras Plisthenem saevus trahit
adicitque fratri; colla³⁶ percussa amputat;
cervice caesa truncus in pronum ruit³⁷,
querulum cucurrit murmure incerto caput³⁸.*

36 Inizia con *colla* una serie nutrita di termini che iniziano con la *c* o che hanno la *c* interna, in forte assonanza di carattere espressivo.

37 Sul tema del tronco privato della testa vd. la precedente nota 28.

38 La testa mozzata conserva quindi per alcuni attimi la vita e rotola gemendo (l’iperbato a cornice enfatizza il quadro). Anche in Virgilio (*Aen.* 10, 395) la mano tagliata di un nemico conserva per un po’ la vita: *semianimesque micant digiti ferrumque retractant*. Momenti “espressionistici” di Virgilio, che i suoi seguaci Seneca e Lucano accentuano e iperbolizzano a dismisura. Su questo meno conosciuto, ma interessante, aspetto virgiliano, vd. A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, introd. a Virgilio, *Tutte le opere*, Firenze 1966, pp. LXXXVIII-XCIV.

Ma a lui quel mostro affondò la spada nella ferita e premendo fino in fondo gli infilò la mano nella gola: estratto il ferro, il cadavere stette in piedi e avendo esitato a lungo se cadere di qua o di là, alla fine cadde sullo zio. Allora quel crudele trascina Plistene davanti all'altare e lo aggiunge al fratello: gli colpisce e gli stacca il collo; il tronco, recisa la testa, crolla in avanti, il capo rotola velocemente gemendo con un suono indistinto.

17) L'orrenda cottura dei corpi. L'analitica precisione nel descrivere le varie parti del corpo che sono state come separate in una vera e propria dissezione chirurgica accompagna questa scena di truculenza inusitata, conclusa da una sorprendente personificazione delle fiamme, che gemono al pari dei corpi bruciati. Atreo ora è assimilato da una parte ad un *magheiros*, dall'altra ad un chirurgo esperto in dissezioni anatomiche³⁹. (*Tieste* 753 segg.)

*O nullo scelus
credibile in aevo quodque posteritas neget:
erepta vivis exta pectoribus tremunt
spirantque venae corque adhuc pavidum salit⁴⁰;
at ille fibras tractat ac fata inspicit⁴¹
et adhuc calentes viscerum venas notat.
Postquam hostiae placuere, securus vacat
Iam fratris epulis: ipse divisum secat
in membra corpus, amputat trunco tenus
umeros patentes et lacertorum moras,
denudat artus durus atque ossa amputat;
tantum ora servat et datas fidei manus.
Haec veribus haerent viscera et lentis data
stillant caminis, illa flammatus latex*

³⁹ Insiste sugli aspetti, compresenti in Atreo, del sacerdote e del *magheiros* Francesca Nenci, nella sua ricca e sapiente introduzione a Lucio Anneo Seneca, *Tieste*, Milano 2002, pp. 60 ss.

⁴⁰ E' il tema espressionistico e macabro delle parti del corpo che conservano ancora un po' di vitalità: su ciò vedi precedente n. 33.

⁴¹ Operazione, questa, del sacerdote che controlla i visceri (*extispex*).

*candente aeno iactat. Impositas dapes
transiluit ignis inque trepidantes focus
bis ter regeustus et pati iussus moram
invitus ardet. Stridet in veribus iecur;
nec facile dicam corpora an flammae⁴² magis
gemuere⁴³.*

Che misfatto incredibile in qualsiasi tempo e tale che i posteri dovrebbero negare che sia avvenuto: i visceri strappati ai petti ancora vivi tremano e le vene respirano e il cuore ancora impaurito balza; e lui palpeggia le fibre e scruta i fati e osserva le vene ancora calde. Dopo che le vittime gli sono piaciute, tranquillo si dedica al banchetto del fratello : egli stesso taglia il corpo dividendolo in pezzi, amputa fino al tronco le larghe spalle e i nodi dei muscoli, denuda gli arti, spietato, e taglia le ossa; conserva soltanto le facce e le mani, affidate alla sua lealtà. Alcuni visceri sono infilati negli spiedi e, messi su fuochi lenti, gocciolano, altri li agita un liquido bollente nel pentolone bianco di calore. Il fuoco è saltato oltre le vivande messe sopra e rigettato due, tre volte verso il focolare tremolante e costretto a sopportare di star lì, arde contro la sua volontà. Il fegato sfrigola sugli spiedi: non saprei dire facilmente se fossero più i corpi o le fiamme a gemere.

Dimensioni medico-psichiatriche del mondo tragico di Seneca

18) La sindrome del *furor* amoroso di Medea. Quadro psicosomatico come in Catullo 51 (la sindrome d'amore) e in Lucrezio 3, 230 ss. (la sindrome della paura): qui si insiste sull'ira che irrigidisce il volto, sul forte scotimento della testa, sul colore rosso del viso, cui subentra subito il pallore, sulla irrequietezza che la porta a correre di qua e di là (*Medea* 850 segg.)

42 Le fiamme, personificate, rifiutano il macabro *nefas* e gemono esse stesse assieme ai corpi-

43 Si noti l'indicativo in una interrogativa indiretta (uso arcaico e poetico). Si veda la nota *ad loc.* della Nenci, *op. cit.*, p. 178.

(Chorus) *Quonam cruenta maenas / praeceps amore saevo / rapitur? Quod impotenti / facinus parat furore? / Vultus citatus ira / riget et caput feroci / quatiens superba motu / regi minatur ultro. / Quis credat exulem? / Flagrant genae rubentes / pallor fugat ruborem. / Nullum vagante forma / servat diu colorem. / Huc fert pedes et illuc, / ut tigris orba natis / cursu furente lustrat / Gangeticum nemus. / Frenare nescit iras / Medea, non amores; / nunc ira amorque causam / iunxere: quid sequetur?*

(Il coro) *Dove è trascinata la sanguinosa menade a precipizio a causa del terribile amore? Quale misfatto prepara con prepotente furore? Il volto, eccitato dall'ira, è irrigidito e lei scuotendo la testa, superba, con moto feroce, minaccia il re di sua iniziativa. Chi la potrebbe credere un'esule? Le sue guance rosse bruciano, il pallore mette in fuga il rossore. Con l'aspetto che muta non mantiene a lungo nessun colore. Porta i piedi qua e là, come una tigre orba dei figli con furente corsa attraversa la selva Gangetica. Non sa frenare le sue ire Medea, e neppure gli amori; ora ira e amore hanno fatto causa comune. Che cosa ne seguirà?*

19) Un possibile rimedio: il sonno come balsamo e medicina. E' il coro che invoca gli dei e in particolare il Sonno perché Ercole riprenda il senno perduto. Lo schema è quello dell'inno religioso, con la menzione degli *indigitamenta* della divinità. Un antecedente importante è l'invocazione al Sonno da parte di Iride che si legge nelle *Metamorfosi* (11, 623 ss.⁴⁴) di Ovidio (*Hercules furens* 1063 segg.)

44 *'Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris fessa ministeriis mulces reparasque labori, Somnia, quae veras aequant imitamine formas, Herculea Trachine iube sub imagine regis Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant. imperat hoc Iuno.'* Si noti come Seneca sia più diffuso e dettagliato rispetto ad Ovidio e si collochi su un piano di tipo medico e psicoterapeutico. L'invocazione al sonno si trova anche in Stazio, *Silvae* 5, 4 (testo non privo di arguta ironia).

Furori e orrori nelle Tragedie di Seneca (assaggi)

*(Chorus) Solvite tantis animum monstris, / solvite superi, rectam
in melius / flectite mentem. Tuque, o domitor / Somne malorum, requies
animi, / pars humanae melior vitae, / volucre o matris genus Astreae, /
frater durae languide Mortis, / veris miscens falsa, futuri / certus et
idem pessimus auctor, / pater o rerum, portus vitae, / lucis requies
noctisque comes, / qui par regi famuloque venis, / pavidum leti genus
humanum / cogis longam discere mortem: / placidus fessum lenisque
fove, / preme devictum torpore gravi; / sopor indomitos alliget artus, /
nec torva prius pectora linquat, / quam mens repetat pristina cursum.*

*(Il coro) Sciogliete l'animo da sì grandi mostri, o dei, volgete a
migliori pensieri la sua mente tornata retta. E tu, o Sonno domatore
dei mali, requie dell'anima, parte migliore della vita umana, figlio
alato della madre Astrea, languido fratello della dura morte, che
mescoli il falso al vero, certo e insieme pessimo annunciatore del
futuro, padre delle cose, porto della vita, requie del giorno e
accompagnatore della notte, che giungi uguale al re e al servo,
costringi il genere umano, pauroso della morte, a imparare una lunga
morte: placido e morbido ristora Ercole stanco, opprimilo dopo averlo
vinto con un pesante torpore; il sonno leghi le sue membra indomite e
non lasci il suo torvo cuore prima che la mente di prima riprenda il
suo corso.*

Piero Santini

Piero Santini

Tratti espressionistici nella *Tebaide* di Stazio

L'inizio del ventesimo secolo segna, com'è noto, la nascita del movimento artistico che va sotto il nome di espressionismo e che si sviluppa in polemica con la corrente impressionistica¹. L'impressionismo, nel rappresentare la realtà, trascendeva il concetto di riproduzione accademica secondo canoni acquisiti e prediligeva nuovi valori di visione fondati sull'immediatezza della percezione artistica. Gli impressionisti tendevano ad esaltare gli effetti di luce e colore come componenti primi dell'espressione pittorica che diventava essa stessa fenomeno coloristico e luminoso. L'espressione pittorica, quindi, nasceva dall'immediatezza visiva dell'artista che riusciva a fermare in quell'attimo sulla tela una realtà tutta impregnata di luce e di colori. Rompendo con la tradizione figurativa precedente, come abbiamo accennato, l'espressionismo² oppone la prevalenza della creatività e dell'interiorità dell'artista che, nell'opera, tende ad intensificare gli effetti e a conferirle, attraverso una spiccata drammaticità, toni di forte impatto emotivo. Il *pathos* in tal modo risulta fortemente potenziato. L'esasperazione formale è il riflesso dell'atteggiamento psicologico dell'artista; alla rappresentazione oggettiva della realtà, l'espressionista sostituisce l'immagine artistica che il suo *ego* raffigura. È pura espressione interiore, talora frutto di profondo travaglio. Le forme dilatate e deformate e i colori dalle

¹ Il movimento artistico, che nasce ufficialmente nella seconda metà del secolo XIX con la pittura di Monet, prende il nome proprio da un suo dipinto intitolato *Impression: soleil levant* e conta fra i suoi esponenti artisti di fama mondiale quali Renoir, Manet e Degas.

² Questa nuova tendenza nasce con la pittura di Van Gogh e di Munch nelle cui opere l'elemento formale si deforma, talora fino all'eccesso, in una violenta scelta cromatica per poi sfociare, attraverso un processo evolutivo di esaltazione interiore, nella corrente astrattista in cui l'espressione personale dell'autore esclude ogni rapporto formale con la realtà oggettiva. L'espressionismo influenza di pari passo anche la produzione letteraria e musicale e caratterizza buona parte della creazione artistica della prima metà del Novecento. Per un approfondimento sul tema "espressionismo artistico" cfr. ad es. B. S. Myers, *Malerei des Expressionismus*, Köln 1957 (trad. it. *La pittura dell'espressionismo. Una generazione in rivolta*, Milano 1960); P. Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914; P. Chiarini, *L'espressionismo. Storia e struttura*, Firenze 1969; F. Borsi-G. K. König, *Architettura dell'espressionismo*, Genova-Paris 1967; H. Bahar, *Expressionismus*, München 1916 (trad. it. *Espressionismo*, Milano 1945).

tonalità esasperate sono per l'espressionismo il mezzo tramite il quale l'artista schiude una dimensione metasensoriale e alternativa. In letteratura l'espressionismo è un termine che sta ad indicare una serie di tendenze piuttosto che un movimento artistico ben preciso. Tuttavia, anche se esso non è necessariamente relativo alla realtà storica di una scuola o di un gruppo distinguibile nella propria unità, è utilizzato per designare un filone o tendenza letteraria sviluppatasi in Europa a partire dai primi anni del XX secolo³. All'interno di una realtà caratterizzata dall'avvento della Grande guerra, la sensibilità espressionistica tende ad esasperare o far esplodere le contraddizioni sociali di un sistema caotico della "modernità". La reazione critica rivela un profondo disagio per la perdita di certezze del "mondo di ieri", un senso di crisi e di disorientamento, la ribellione o la protesta. Tutti questi elementi hanno in sé una forza dirompente. Essi sono considerati come archetipi espressionistici e si riflettono in buona parte anche sul linguaggio usato, un linguaggio provocatorio che tende a creare un *pathos* esasperato e una deformazione grottesca con l'impiego di costruzioni sintattiche estremamente ardite fino alla disgregazione dell'ordine sintattico stesso⁴: il linguaggio è perciò caratterizzato da un dinamismo estremo. Dal punto di vista stilistico in molti scrittori e poeti vi è la tendenza ad abolire l'uso dell'aggettivo e dell'articolo, mentre viene privilegiato l'impiego molto frequente dell'infinito soggetto; appare inoltre evidente la predilezione per il

3 La cronologia dell'espressionismo letterario appare alquanto diversa a seconda che si consideri la sua maturazione interna o il suo successo esterno. I limiti tradizionalmente accettati sono gli anni compresi fra il 1910 e il 1925 circa, sebbene non manchino opinioni discordanti in merito. Partendo dalla Germania, l'influenza dell'espressionismo si allarga all'Austria e alla Svizzera per arrivare a diffondersi in Russia, Francia e Italia. Per un approfondimento sull'"espressionismo letterario", cfr. ad es. K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin 1919; G. Lukács, *'Grosse und Verfall' des Expressionismus*, in *Probleme des Realismus*, Berlin 1955; L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino 1959; F. Martini (a cura), *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart 1970; L. Mittner, *L'espressionismo*, Roma-Bari 1985; G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino 1988; A. Larcati, *Espressionismo tedesco*, Milano 1999.

4 Tale artificio persiste, come elemento dominante, fino al dopoguerra in una certa produzione letteraria.

linguaggio pre e post-grammaticale⁵. La visione parossistica della realtà rispecchia sempre un punto di vista soggettivo, come del resto dimostra tutta la produzione cinematografica legata al movimento. Il concetto di “espressionismo” viene per la prima volta messo in relazione con l’arte classica nel 1921 ad opera di G. Rodelwaldt che ne identifica alcuni tratti, in particolare, nelle strutture architettoniche del terzo secolo d. C.⁶ È stato quasi consequenziale il fatto che gli studiosi abbiano rivolto in tal senso, seppure in tempi successivi e più vicini a noi, la loro attenzione anche alla produzione letteraria latina e in particolar modo a quella poetica, poiché, per riprendere l’espressione oraziana *ut pictura poesis*⁷, è proprio la poesia che offre gli esempi più significativi di contatto con l’arte figurativa. L’opera poetica, infatti, può essere a volte definita come una vera e propria rappresentazione pittorica in cui le immagini scaturiscono da un linguaggio che offre infinite possibilità di scelta sia nel campo lessicale che in quello stilistico-formale. L’espressione verbale può essere talmente ampia e articolata da dar vita ad immagini che nulla hanno da invidiare a quelle dipinte o rappresentate dalle sculture. Ciò che viene raffigurato, ben definito sia a livello concettuale che stilistico, lascia ampio spazio all’immaginazione visiva. Chiunque legga un componimento poetico, è portato a immaginare soggettivamente la scena descritta sull’onda emotiva che scaturisce dall’espressione poetica stessa; tale suggestione può colpire la sensibilità del lettore con un forte *pathos*, sia nei toni più delicati e struggenti, che in quelli più crudi e violenti, rivelando al contempo l’ispirazione e l’abilità dell’artista.

Per molto tempo e il più delle volte, lo studio dello stile epico latino si è concentrato sull’esame di vari aspetti delle opere, spesso con risultati di notevole interesse, ora sull’arte compositiva, ora sui rapporti dei singoli poeti con la tradizione precedente, ora sui problemi

5 Esso comprende da una parte l’uso massiccio dell’onomatopea, dall’altra l’impiego di termini specialistici tesi ad ottenere effetti ora parodistici, ora iperrealistici con un effetto globale di straniamento.

6 In effetti, già a partire dall’ultimo ventennio del II secolo d. C., si possono ravvisare dei canoni “espressionistici” nella produzione artigianale e artistica romana come ad esempio nella Colonna Aureliana a Roma, nell’Arco di Costantino con i suoi pannelli e nel sarcofago di Portonaccio.

7 Cfr. *Ars.* 361.

linguistici che li riguardano e molto più spesso sulla struttura dei maggiori poemi epici nel loro complesso; si è dedicata invece minore attenzione alla parte “umana” del poeta e al ruolo che la sua sensibilità interiore ha sull’espressione scritta. Questo è accaduto anche, e oserei dire soprattutto, per Stazio epico, considerato, dalla critica ottocentesca e da quella della prima parte del secolo scorso, come un pedissequo e maldestro imitatore di Virgilio⁸, dalla tecnica compositiva retorica, artificiosa e prolissa⁹. Un primo passo avanti nella rivalutazione dell’opera staziana viene compiuto dal Romizi il cui giudizio, più elastico di quello dei suoi contemporanei, è positivo per quanto riguarda la rielaborazione di espressioni e termini virgiliani che in Stazio acquisiscono il timbro di un’originale ispirazione poetica¹⁰. Il critico afferma che non mancano sprazzi di autentica poesia e, a proposito dell’agguato notturno a Tideo, dice testualmente che “Resta... tra i più bei versi di Stazio quello che dipinge il tremulo riflesso della luce lunare sugli scudi di bronzo”: *flammeus aeratis lunae tremor errat in armis* (*Theb.* II 532)¹¹. Passeranno molti anni prima che la critica si distacchi dai vietati canoni di giudizio che sminuiscono soprattutto l’ispirazione poetica di Stazio, colpevole di aver esaurito le proprie risorse in un esercizio di pura retorica¹². Anche il Cancik, rappresentante della critica moderna, non esita a definire la *Tebaide* come appartenente alla corrente manieristica¹³, attribuendo al poeta l’intento di sfruttare i temi e i motivi ricorrenti fin dall’antichità, estendendoli da singoli episodi a situazioni nuove e diverse, portate talvolta all’esasperazione e all’eccesso.¹⁴ Tali valutazioni negative vengono modificate o addirittura ribaltate ad opera degli studiosi più

8 Cfr. ad es. L. Legras, *Étude sur la Thébaïde de Stace*, Paris 1905, pp. 348 ss.; R. Helm, s.v. *Papinius* 8 in *R.E.* XXXVI, 2 coll. 991-999; in particolare col. 994.

9 Cfr. R. Helm, *ibid.*, col. 997.

10 Cfr. A. Romizi, *Imitazione e reminiscenze virgiliane nella “Tebaide di Stazio”*, “Class. e Neolat.”, 1907, pp. 501 ss.

11 Cfr. Id. *ibid.*, pp. 508-9 dove il confronto con Virgilio è instaurato sull’esame dei passi di *Theb.* II, 529-32 e di *Aen.* VIII, 528-9.

12 Cfr. M. Schanz-C. Hosius, *Römische Literaturgeschichte*, vol. II, München 1935, p. 536.

13 Cfr. H. Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, “Spudasmata”, XIII, §§ 20-7, Hildesheim 1965.

14 Cfr. Id. *ibid.*, pp. 40-1.

recenti. Il Vessey ad esempio, notando la scarsissima attenzione della critica precedente rivolta all'opera staziana e il mancato riconoscimento di qualunque apporto di originalità poetica, respinge il marchio di *imitatio servilis* da parte di Stazio nei confronti dei modelli¹⁵.

Pur essendo duro a morire il giudizio negativo della vecchia scuola, che ha esercitato ancora un certo potere sugli studiosi che non hanno dibattuto a fondo i problemi sulla poetica staziana¹⁶, l'interesse della critica più recente è ormai decisamente orientato a rivalutare l'epica di Stazio; tale nuovo orientamento è fondato su un attento studio analitico, senza però perdere di vista la collocazione dell'autore stesso nelle tendenze culturali del suo tempo, cosa determinante per un giudizio obiettivo sul testo poetico. Come si può constatare, la critica più recente tende a considerare Stazio strettamente legato ai gusti letterari dell'epoca dei Flavi¹⁷. Il poeta appare, alla luce dei nuovi studi, formato sulla poesia ed in particolare sull'epica classica, soprattutto su Virgilio, ma risulta addirittura anticlassico se ne considera la tecnica compositiva, come emerge anche da uno studio del Cupaiuolo il quale afferma: "Da Virgilio ricava i soliti topoi convenzionali (apparizioni e sogni, giochi funebri, divinità che partecipano all'azione ecc...). Stazio va più in là nell'imitazione. ...Seguace anche lui della poetica dell'*ingenium*, predilige le scene ad effetto che possano far presa sul lettore, che possano colpirlo e impressionarlo: scene portate al culmine del patetico (X, 845 sgg.: superbia indomabile di Capaneo) e dell'orrido, come nell'episodio di Tideo che rode il capo di Melanippo (VIII, 716-766)".¹⁸ A questo

15 Cfr. D. Vessey, *Statius and the Thebaid*, Cambridge 1973, introd. p. 2; cap. II, p. 68 s.

16 Cfr. Id. *ibid.*, pp. 68-9: "È completamente irrazionale negare ogni originalità a Stazio o asserire che egli non apporta innovazioni e fu incapace d'inventare per se stesso. Taluni scrittori come Mendel, Turolla, Kitzler e Venini hanno giustamente contestato le accuse di "*imitatio servilis*" nella *Tebaide*. Tuttavia molte imitazioni sono state ritrovate nella *Tebaide* (parecchie pagine rivelano molte reminiscenze); comunque c'è notevole originalità di stile che non può escludere l'inventiva".

17 A tale riguardo cfr. H. Bardon, *Le goût à l'époque des Flaviens*, "Latomus," 21, 1962; per il barocco imperiale cfr. L. Alfonsi, *Il barocco letterario latino*, in "Synteleia Arangio-Ruiz", Napoli 1964, pp. 155-60.

18 Cfr. F. Cupaiuolo, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Napoli 1973, pp. 131 s.

proposito lo studioso afferma che nella nuova tecnica narrativa di Stazio “retorica e barocco giocano un ruolo importante”.¹⁹ Sarebbe comunque un errore fraintendere l’uso del barocco in Stazio come pura testimonianza di abilità tecnica che, in tal caso, farebbe dell’espressione poetica solo un esercizio di maniera.

La stessa frammentarietà della *Tebaide* risponde ai nuovi canoni estetici dell’epica neoclassica²⁰ che richiede una dinamicità che ben si adatta ad una narrazione fortemente drammatica qual’è quella staziana.²¹ D’altronde anche il Krumbholz, su questa stessa linea, pone l’attenzione sulla necessità di differenziare, pur tenendo conto del trionfo del barocco, l’*epos* di ogni autore e di rispettarne l’individualità.²² Nel confronto instaurato fra Stazio e Lucano, ambedue strettamente legati alla nuova poetica neoclassica, è chiaramente evidenziata la diversità dei mezzi tecnici che contraddistingue i due epici²³, ma che in fondo li equipara per valore espressivo: “Del resto le differenze figurative sono tuttavia con evidenza della stessa sostanza... Stazio è di tanto superiore a Lucano per virtuosità, densità, chiarezza di arte narrativa di quanto gli resta indietro per contenuto interiore e serietà”²⁴. Su quest’ultima affermazione si potrebbe comunque dissentire. Stazio infatti, come vedremo in seguito, non manca di contenuto interiore e di serietà nel narrare le vicende della sua opera epica, ma bisogna piuttosto tener presente che la *Farsaglia* di Lucano è imperniata su fatti storici romani realmente accaduti, fortemente drammatici e legati ad una realtà oggettiva nella quale i protagonisti si muovono e manifestano sentimenti ed emozioni concrete strettamente connesse alla sfera del

19 Cfr. Id. *ibid.*, p. 134.

20 Cfr. H. Juhnke, *Homerisches in Römischer Epik Flavischer Zeit*, "Zetemata", LIII (1972), München, p. 184. Lo studioso afferma che è proprio attraverso il procedere per blocchi isolati che Stazio si distacca dal modello virgiliano per riavvicinarsi alla tecnica compositiva dell’*Iliade* omerica, innovando anche in tal senso rispetto all’epica classica: “Statius versucht mit Hilfe iliadischen Motivzusammenhang und Szenenblöck ein Gegenstück zur Aeneis zu schaffen”.

21 Cfr. G. Aricò, *Ricerche staziane*, Palermo 1970, p. 22.

22 Cfr. G. Krumbholz, *Der Erzählungsstil in der Thebais des Statius*, "Glotta", 34, 1955, pp. 93-138.

23 Cfr. Id. *ibid.*, p. 114.

24 Cfr. Id. *ibid.*, p. 115-24.

vissuto, dell'umano; c'è in conclusione un forte legame fra i fatti narrati e le normali reazioni emotive dei personaggi, anche se non mancano scene dalle fortissime tinte drammatiche in cui prevale l'orrido e il macabro secondo il gusto dell'epoca. Stazio, invece, trattando un tema mitologico può più liberamente esaltare le reazioni interiori dei personaggi, portandole talora al limite del parossismo. Gli eroi della saga tebana, pur manifestando sentimenti umani, mostrano di appartenere ad un mondo in cui tutto è amplificato, in una dimensione leggendaria e per questo gli stati d'animo sono altrettanto potenziati. Resta comunque innegabile nell'opera epica staziana l'influenza di Lucano nei tratti in cui domina l'orrido e il macabro²⁵. Rilevante è anche il contributo di Seneca tragico²⁶ che offre notevoli punti di confronto con la *Tebaide*. Tali spunti sono utilissimi per determinare quanto questi due autori abbiano influenzato Stazio nelle scelte espressive²⁷ e nel gioco di *imitatio-aemulatio* operato da Stazio nei confronti del suo modello prediletto Virgilio. Stazio, pur tenendo presente quanto la classicità offre, elabora il suo stile impiegando tutti gli elementi che la poetica del tempo gli impone e tuttavia non subisce passivamente le nuove tendenze stilistiche per andare incontro ai gusti dell'epoca, ma usa tutti mezzi tecnici a sua disposizione per costruire un linguaggio individuale e giungere a quel livello espressivo che per molti versi in passato non gli è stato riconosciuto.

Il barocco letterario, nonostante la definizione totalmente negativa data da più parti, come ad esempio fa la Cogliani che lo definisce addirittura un difetto²⁸, risulta invece per Stazio un mezzo estremamente efficace per portare alla luce i sentimenti interiori. È l'impiego di molti artifici stilistici, di arcaismi, di neoformazioni, la ricerca, insomma, di innovazione linguistica e di originalità espressiva che determina la complessa forma poetica staziana. Il richiamo poi al

25 Basta ricordare l'episodio dei rettili della Libia che seminano la morte nei modi più orrendi e crudeli fra le schiere guidate da Catone (IX, 587-937).

26 In modo specifico delle *Fenicie* e delle *Supplici*.

27 Per un approfondimento sul rapporto fra Seneca, Lucano e Stazio cfr. P. Venini, *Ancora sull'imitazione senecana e lucanea nella Tebaide di Stazio*, "Riv. Filol. Istr. Class." 95, 1967, pp. 418 ss.

28 Cfr. H. Cogliani, *Il barocchismo in Seneca e in Lucano*, Messina 1938, p. 5; p. 171. Quanto è detto a proposito di Lucano è ovviamente valido per altri poeti che, come Seneca e Stazio, si sono accostati al "barocco" per dar vita ad immagini segnate da un forte *pathos*.

linguaggio dell'epica arcaica²⁹ è sempre presente come componente di rinnovamento espressivo secondo i canoni della corrente neoclassica. Direi anzi che è proprio la poetica neoclassica, di cui il barocco è una delle componenti più forti, a favorire in Stazio l'elemento espressionistico, che si manifesta sia nell'esasperata ricerca dell'orrido e dell'iperbolico, nella descrizione di scene particolarmente cruenta, sia nell'analisi psicologica dei personaggi che raggiunge un livello particolarmente profondo ed assume toni di struggente accoratezza.

Un esempio emblematico è rappresentato dall'episodio della morte di Ofelte descritta nel libro V della *Tebaide*; qui coesistono elementi tragici di forte impatto emotivo come quelli relativi allo spaventoso aspetto del serpente sacro a Giove che provoca la morte del bambino e alla descrizione del suo corpo orrendamente straziato, ed elementi psicologico-affettivi evidenziati dall'analisi dei sentimenti disperati a cui dà sfogo la nutrice Ipsipile quando scopre lo scempio avvenuto sul corpo del piccolo. Già in *Theb.* IV, 793-800 la descrizione di Ofelte, ignaro di ciò che l'attende, è soffusa di toni di delicata poesia che, con tratti pittorici, lo ritrae in mezzo alla natura nella beata innocenza propria dei bimbi in tenera età:

*At puer in gremio vernaе telluris et alto
gramine nunc faciles sternit procursibus herbas
in vultum nitens, caram modo lactis egeno
nutricem clangore ciens iterumque renidens
et teneris meditans verba illuctantia labris
miratur nemorum strepitus aut obvia carpit
aut patulo trahit ore diem nemorique malorum
inscius et vitae multum securus inerrat.*

La rappresentazione è così viva e palpitante che, leggendo questi versi, si ha l'impressione di essere di fronte ad un contesto che ha l'immediatezza di una scena filmata. La capacità di Stazio di cogliere ed evidenziare i gesti e i comportamenti è davvero notevole. La sequenza delle azioni descritte dà vita ad immagini che si animano,

29 A tale proposito, per un approfondito esame sul rapporto dello stile staziano con l'arcaismo, cfr. A. Klotz, *Klassizismus und Archaismus. Stilistisches zu Statius*, "Arch. lat. Lex." 15, 1908, pp. 401 ss.

mentre uno ad uno, scorrono di fronte al lettore tutti gli atteggiamenti tipici dell'infante, riportati con una straordinaria naturalezza. Per prima appare l'immagine del bambino che, con un'espressione poetica di grande effetto, è immerso *in gremio vernae telluris*, (v. 793) "nel grembo della terra fiorita" come traduce l'Aricò³⁰; poi l'attenzione del poeta si sposta sul movimento di Ofelte che avanza gattoni sull'erba (vv. 794-5) : *nunc faciles sternit procursibus herbas / in vultum nitens* e gli dà voce descrivendone i gridolini tipici della prima infanzia, il ridere e il tentativo mal riuscito di articolare parole che non sa ancora pronunciare (vv. 795-7): *caram... / nutricem clangore ciens iterumque renidens / et teneris meditans verba illuctantia labris*. In quest'ultimo passo, potenziato, come succede altre volte, dall'omoteleuto reiterato e nell'ultimo verso unito all'iperbato, l'effetto è veramente vivace e i termini usati contribuiscono a rendere l'immagine molto suggestiva. Anche l'incanto che i suoni del bosco esercitano sul fanciullo è reso in una maniera che mette in luce ancora una volta la grande sensibilità del poeta (v. 798 *miratur nemorum strepitus*).

Niente al momento fa presagire i terribili sviluppi della narrazione del libro V che esamineremo, e Stazio lo fa capire attraverso l'atteggiamento sereno del bimbo (vv. 799-800): *nemori... malorum / inscius et vitae multum securus inerrat*, con la contrapposizione dei concetti espressi da *malorum / inscius* e *vitae multum securus* che confermano la momentanea assenza di pericoli. Anche qui la serie di termini allitteranti e gli omoteleuti suggeriscono il senso di calma e tranquillità che pervade il bambino. L'atmosfera leggera e soffusa di dolcezza prosegue in V, 502-4 con la descrizione di Ofelte che, tutto preso dai suoi giochi innocenti, è vinto quasi all'improvviso dalla stanchezza e si abbandona ad un sonno profondo, com'è naturale per un bimbo della sua età:

*ille graves oculos languentiaque ora comanti
mergit humo, fessusque diu puerilibus actis
labitur in somnos, prensa manus haeret in herba.*

30 Cfr. *Opere di Publio Papinio Stazio*, a cura di A. Traglia-G. Aricò, Torino 1980, p. 307.

Notevoli sono i tratti di grande delicatezza e attenzione e i versi in cui i suoni delle parole riescono a rendere efficacemente l'impressione del facile e veloce cedere al sonno attraverso l'abbandono fisico del corpo sul terreno (vv. 502-3 *graves oculos languentiaque ora comanti / mergit humo*); qui in particolare l'attenzione è rivolta agli occhi che si chiudono in un sonno profondo e al capo che "sprofonda" letteralmente nel manto erboso; la descrizione termina con un tocco di tenerezza: Ofelte si addormenta stringendo ancora nella manina un ciuffo d'erba che aveva afferrato per gioco (v. 504 *labitur in somnos, presa manus haeret in herba*). Si notino anche qui l'iperbato (forse iconico: la mano si abbandona nel sonno su quella stessa erba che stava strappando) e l'assonanza (della *s*) che impreziosiscono l'espressione.

Ma da ora in poi la scena idilliaca si trasforma via via in una tragica sequenza di immagini che si sviluppa in un crescendo raccapricciante. Alla serena descrizione del piccolo Ofelte, immerso in un sonno profondo, fa subito contrasto la minacciosa presenza del mostruoso serpente che in tutto il suo orrendo aspetto avanza strisciando nell'erba (vv. 505-11):

*Interea campis, nemoris sacer horror Achaei,
terrigena exoritur serpens, tractuque soluto
immanem sese vehit ac pos terga relinquit.
Livida fax oculis, tumidi stat in ore veneni
spuma virens, ter lingua vibrat, terna agmina adunci
dentis, et auratae crudelis gloria frontis
prominet.*

Questi versi richiamano quasi automaticamente una descrizione analoga in Ovidio³¹che, con Virgilio, costituisce per Stazio una generosa fonte a cui attingere. In *Met.* III, 32-4 Ovidio rappresenta il serpente sacro a Marte che sta per assalire Cadmo e i suoi compagni: *Martius anguis erat cristis praesignis et auro: / igne micant oculi,*

31 H. Bardon afferma che, se è indiscutibile l'influenza virgiliana sull'epico flavio, è pur vero che proprio le *Metamorfosi* ovidiane a cui Stazio si è pure ispirato hanno un'impronta più barocca che classica (cfr. *art. cit.*, p. 741). Per altri riferimenti alla descrizione ovidiana cfr. G. Aricò, *Ricerche...cit.*, n.15, p.105.

corpus tumet omne venenis , / tres vibrant linguae, triplici stant ordine dentes.

Già l' Helm e il Legras avevano messo a raffronto i due passi³², notando come Stazio abbia avuto presente Ovidio nella descrizione del serpente; ma, se sostanzialmente le due immagini si assomigliano, è vero anche che l'uso dei termini e le espressioni impiegate da Stazio danno un andamento più incisivo alla descrizione. Prima di tutto il poeta anticipa il racconto, rappresentando il serpente che si erge all'improvviso dal terreno e, con il movimento tipico del rettile, avanza avvolgendosi sulle spire nella sua iperbolica grandezza con un notevole effetto icastico (v. 507 *immanem sese vehit ac pos terga relinquit*). Inoltre anche la rappresentazione del serpente è ancora più terrificante di quella ovidiana. Il *livida fax oculis* evidenzia con una maggior forza la sinistra natura del mostro rispetto all'*igne micant oculi* delle *Metamorfosi*, così come l'espressione *tumidi stat in ore veneni / spuma virens* risulta più efficace e articolato del corrispondente ovidiano *corpus tumet omne venenis*. Al *cristis praesignis et auro* di Ovidio Stazio oppone *auratae crudelis gloria frontis / prominēt* che accentua con l'iperbato la forza espressiva. L'intento emulativo di Stazio si rivela in tutta la sua evidenza, dimostrando quanto l'ispirazione poetica giochi il suo ruolo più importante nel rendere le immagini vive e quasi tangibili, tali insomma da suscitare nel lettore un fortissimo coinvolgimento emotivo. Strettamente connessa con questa mostruosa creatura è la morte di Ofelte, ucciso non appena la sua coda lo sfiora. Addirittura straziante è la scena in cui la nutrice Ipsipile³³ scopre l'orrendo scempio compiuto sul piccolo. La disperazione della donna è descritta con accorati accenti che certamente rivelano una sentita

32 Cfr. R. Helm, *op. cit.*, pp. 58 ss.; L. Legras, *op. cit.*, p. 72. Per un raffronto lessicale ed espressivo fra Stazio e Ovidio cfr. B. Deipser, *De P. Papinio Statio Vergilii e Ovidii imitatore*, "Diss. Philol. Argentorat. sel." 5, 1881. La descrizione sia in Stazio che in Ovidio continua e potrebbero essere fatti ulteriori raffronti, ma ci limitiamo alla prima scena come esempio emblematico.

33 Ipsipile di Lemno, dopo la strage di tutti gli uomini della sua terra, a cui però non prende parte, si unisce a Giasone che assume il governo dell'isola e ne ha due figli. Catturata in seguito dai pirati viene venduta a Licurgo di Nemea come schiava. Qui la regina Euridice le affida il figlio Ofelte affinché gli faccia da nutrice.

Sul problema del rapporto fra l'Ipsipile staziana e l'Ipsipile euripidea, molto esauriente risulta il lavoro di G. Aricò (cfr. *Ricerche...* cit., pp. 85-98).

partecipazione emotiva del poeta e preparano alla raccapricciante raffigurazione del corpicino di Ofelte ridotto in uno stato che non ha più niente di umano (vv. 596-8):

*Non ora loco, non pectora restant,
rapta cutis, tenuia ossa patent nexusque madentes
sanguinis imbre novi, totumque in vulnere corpus.*

Il gusto dell'orrido tipico dello stile barocco accomuna in questo caso Stazio a Lucano che nel lungo episodio dei serpenti della Libia offre un vasto campionario di effetti letali dovuti ai veleni di cui sono dotati³⁴. In particolare il disfacimento quasi immediato dei corpi offre uno spettacolo veramente orripilante³⁵. Ma c'è un passo, quello che riporta la fine atroce di Tullo, sul quale gli effetti devastanti del veleno sono diversi, ma non meno orrendi di quelli visibili sul corpo di Ofelte. La descrizione poi termina con una chiusa finale di particolare vigore: ... *totum est pro vulnere corpus* (IX, 814) che sembra avere molto in comune con il *totum... in vulnere corpus* staziano. In ambedue i casi, dell'essere umano non resta che una massa informe, un corpo martoriato a tal punto da essere ridotto ad un'unica tremenda piaga. L'espressione staziana, però, risulta ancora più viva di quella lucanea e conclude quasi di colpo un crescendo di particolari sconvolgenti che colpiscono a fondo la sensibilità del lettore. Altrettanto toccanti sono le disperate parole di Ipsipile sul corpicino esanime di Ofelte. Qui è l'introspezione psicologica ad essere esaltata e il senso del patetico e del tragico segnano tutta la narrazione. Prima Stazio descrive il terrore di Ipsipile che intuisce la gravità dell'accaduto alla vista del serpente ormai pigramente acciambellato sul terreno dopo l'uccisione del bambino e così si esprime (vv. 552-3):

*Horruit infelix visu longoque profundum
incendit clamore nemus;*

34 Cfr. *Phars.* IX, 587-9.

35 Cfr. ad es. la morte di Sabello (vv. 762-85).

La rappresentazione raggiunge una dimensione iperbolica. All' *Horruit*, tipico del lessico usato per descrivere le scene più cariche di *pathos*³⁶, segue un'espressione che supera i limiti dell'umano. L'uso del doppio iperbato amplifica l'effetto iperbolico che è ancor più accentuato dalla presenza di *incendit* usato in senso metaforico, quasi che le urla della sventurata nutrice investano l'intero bosco come un immenso incendio. Poi anche la disperazione dei sentimenti rappresentati dall'amore e dal rimorso viene amplificata in un grido esasperato (vv. 605-7):

*Ut laceros artus gremio miseranda recepit
intexitque comis, tandem laxata dolori
vox invenit iter, gemitusque in verba soluti:*

Proprio l'ultimo verso e mezzo rivela come la donna, impietrita sulle prime e quasi raggelata dallo scempio compiuto sul bimbo, si liberi all'improvviso di tutto l'orrore che prova, riuscendo a gridare tutto il suo immenso dolore. Il culmine di questo momento tragico viene raggiunto quando Ipsipile pronuncia queste parole (vv. 617-9):

*sic equidem luctus³⁷ solabar et ubera parvo
iam materna dabam, cui nunc venit inritus orbae
lactis et infelix in vulnera liquitur imber.*

dove gli iperbati ancora una volta accentuano la drammaticità della scena che termina con l'immagine del latte che dalle mammelle della nutrice stilla ormai solo sulle tremende ferite di Ofelte. Il fatto che Ipsipile potesse allattare, e non solo allevare il bambino, lei che aveva i figli già grandi è un problema evidente³⁸, ma bisogna

36 A questo proposito è interessante e indicativo quanto dice il La Penna a proposito dell'*Eneide* virgiliana: "Il sentimento più fecondo di espressionismo è l'orrore; nel linguaggio virgiliano del *pathos* l'orrore ha un posto di rilievo": cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. Scarcia, con introduzione di A. La Penna, p. 205, vol. I, Milano 2002. Ma questo concetto è facilmente estensibile anche all'opera epica staziana in cui il gusto dell'orrido è costantemente presente.

37 Ipsipile fa riferimento ai funesti trascorsi nell'isola di Lemno.

38 L'Aricò nota la stranezza del caso (cfr. *Opere...* cit., p. 77, n. 617), ma è la Venini che giustifica questa "incongruenza addirittura grottesca" (cfr. P.

considerare che, al fine di raggiungere un effetto scenico di rilievo, certe illogiche incongruenze hanno relativa importanza e vanno perciò ridimensionate e accettate per quello che sono. Di esempi in cui il *pathos* è fortemente potenziato se ne trovano parecchi nella *Tebaide*. Tra questi particolarmente toccante si presenta la morte di Partenopeo³⁹ (IX, 877-907) che mostra toni fortemente patetici. La scena si apre con il giovane re che viene portato via dal campo di battaglia circondato dall'amore e dalle attenzioni dei suoi compagni, vane purtroppo perché ormai la fine è imminente (vv. 879-83):

*cecidit laxata casside vultus,
aegraque per trepidos exspirat gratia visus,
et prensis concussa comis ter colla quaterque
stare negant, ipsisque nefas lacrimabile Thebis
ibat purpureus niveo de pectore sanguis.*

Già in questi primi versi Stazio mostra una particolare ricerca espressiva nel descrivere l'aspetto del morente, in particolare nel trasporre in parole lo smarrimento dello sguardo che lentamente si spegne, pur conservando la sua bellezza giovanile: *aegra... per trepidos exspirat gratia visus* (v. 880) e nel mettere in evidenza il forte contrasto cromatico fra il candore del petto di Partenopeo e il rosso vermiglio del sangue che lo inonda per la ferita mortale infertagli: *ibat purpureus niveo de pectore sanguis* (v. 883). La tragicità di questa morte prematura e violenta viene ancor più esaltata dall'affermazione che è tale da poter suscitare commozione perfino negli stessi nemici tebani: *ipsisque nefas lacrimabile Thebis* (v. 882). Anche qui gli accorgimenti stilistici come l'iperbato, l'allitterazione e l'omoteleuto contribuiscono in modo notevole a conferire al passo un *pathos* particolare, *pathos* che rimane altissimo anche nel successivo triste e accorato monologo nel quale il giovane re in lacrime chiede all'amico Dorceo di portare alla madre il suo ultimo messaggio. L'intensità espressiva emerge dall'approfondimento dell'analisi

Venini, *Studi sulla Tebaide di Stazio. La composizione*, "Rend. Ist. Lomb." 95, 1961, p. 77) come una cosa di relativa importanza rispetto a quanto il poeta riesce ad esprimere attraverso la sua ispirazione poetica (cfr. *ibid.*, pp. 79 ss.)

39 Partenopeo, arcade e figlio di Atalanta è uno dei partecipanti alla spedizione contro Tebe, organizzata da Adrasto.

psicologica. Partenopeo ormai morente si preoccupa non per sé ma per la madre; teme che possa ricevere la ferale notizia della sua morte in modo troppo brusco e prega Dorceo di usare tutte le cautele del caso, perché essa prenda coscienza che il presagio avuto in sogno si è purtroppo avverato (vv. 885-90):

<< *Labimur, i, miseram, Dorceu, solare parentem.
Illa quidem, si vera ferunt praesagia curae,
aut somno iam triste nefas aut omine vidit.
Tu tamen arte pia trepidam suspende diuque
decipito; neu tu subitus neve arma tenenti
veneris...>>.*

e prosegue con un ultimo atto di grande pietà verso la madre, quello di inviarle alcune ciocche dei suoi capelli perché abbia almeno qualcosa di lui a cui rendere gli estremi onori (vv. 900-2):

<<...*Hunc tamen, orba parens, crinem>>, *dextraque secandum
praebuit, <<hunc toto capies pro corpore crinem,
comere quem frustra me dedignante solebas...>>.**

Quest'ultimo gesto così naturale e familiare per una madre, sottolineato da *solebas*, e quello di reazione del figlio ormai adulto che, infastidito dalla troppa attenzione materna, mal sopporta di essere pettinato (*frustra me dedignante*), sono descritti con poche incisive parole e i nuovamente i nessi allitteranti e gli iperbati accentuano ancor più i toni di struggente tristezza che il poeta riesce ad esprimere, in virtù di una scaltrita tecnica compositiva che si accoppia ad una ispirazione poetica personale; i sentimenti emergono attraverso una interiore partecipazione di Stazio alle vicende del protagonista e, a differenza di quanto è stato da più parti affermato in passato, di poesia autentica si può veramente parlare.

Ma se da una parte le sfumature psicologiche e patetiche sono magistralmente tratteggiate tanto da creare immagini toccanti, possiamo affermare con il La Penna che “il sentimento più fecondo dell'espressionismo è l'orrore”⁴⁰. “Il gusto del crudo, dell'atroce, del

40 Vd. *supra*, n. 36, p.13. Come già espresso nella nota suddetta, lo studioso si riferisce al contesto virgiliano, ma è pur vero che questo concetto si adatta a

macabro, dell'orrido", come afferma l'Alfonsi,⁴¹ sono propri della poesia epica staziana, come propri di Lucano e Seneca sono i "forti e drammatici contrasti"⁴² ed è proprio per la crudezza di tante scene del poema che il Foscolo definisce la *Tebaide* come "il più orribile dei romanzi poetici"⁴³, proprio perché le innumerevoli atrocità in essa contenute suscitano nel lettore un senso di indicibile raccapriccio. I coloriti forti, le fosche atmosfere e l'estrema crudezza delle immagini dominano nelle descrizioni di battaglie e duelli dove la crudeltà e lo spargimento di sangue non sembrano avere limiti. Il rosso del sangue è il colore dominante in un iperbolico crescendo di atrocità⁴⁴ che desta orrore e disgusto. È addirittura macabro l'episodio di Tideo⁴⁵ che, ferito a morte, compie un atto di efferatezza inaudita. Già la ferocia di Tideo emerge in tutta la sua brutalità nello scontro in cui fa strage di nemici; alla cruda espressione *truncis sua membra remittit* (VIII, 698), segue un'iperbole di grande effetto: *interdum galeasque rotat per nubila plenas* (v. 699). Le teste mozzate, ancora racchiuse negli elmi, vengono scagliate per aria con tale forza, dice il poeta, da raggiungere quasi le nubi. Tideo, raccolte le forze, infuriato e pieno di odio, scaglia una lancia contro Melanippo che lo aveva ferito, riducendolo a sua volta in fin di vita. Lo sforzo immane fa sanguinare abbondantemente la ferita: *perit expressus conamine sanguis* (v. 727). Il sangue, abbiamo detto, è uno degli elementi principali che dominano nelle scene di guerra e così torna a "scorrere a fiumi" dalla ferita di Melanippo lungo la schiena di Capaneo che lo trasporta sulle spalle; Tideo infatti gli aveva chiesto di

maggior ragione anche all'epica post- augustea e nel caso specifico all'opera di Stazio che accosta elementi classici ad elementi barocchi di fortissimo impatto emotivo.

41 Cfr. L. Alfonsi, *art. cit.*, p. 159.

42 Cfr. Id, *ibid.*, p. 159.

43 Cfr. C. Bentivoglio, *La Tebaide di Stazio*, 1729, ristampa e commento moderno a cura di C. Calcaterra, Torino 1928, introd. p. XCI.

44 Per il frequentissimo impiego dell'iperbole in Stazio epico cfr. M. Serrao, *Il tropo dell'iperbole nell'opera epica di Stazio in Aspetti di stile e di aemulatio fra Plauto e Stazio con appendice dantesca*, "Quaderni di Anazetesis" 7, 2008, pp. 127-81.

45 Durante una sortita dei Tebani nello scontro con gli Argivi, Tideo ferisce a morte Emone e uccide Ati, il promesso sposo di Ismene, ma manca Eteocle. A sua volta però, è ferito a morte da Melanippo, ma riesce, in un ultimo sovrumano sforzo, ad uccidere l'avversario con una lancia portagli da Opleo.

portare vicino a lui il corpo dell'odiato nemico ormai morente (vv. 746-8):

*Astaciden medio Capaneus e pulvere tollit
spirantem laevaue super cervice reportat,
terga cruentantem concussi vulneris unda:*

Qui il sangue è definito, con un'iperbole quanto mai efficace, *vulneris unda* (v. 748). Ma tutto l'episodio culmina in modo ben più raccapricciante. Si tratta dell'atto di cannibalismo di Tideo che, fattasi portare la testa di Melanippo, si dà a roderla con furore inaudito. Prima che Tideo si avventi sul cranio del nemico, Stazio descrive la sua lucida follia: Tideo gode nel vedere i segni dell'agonia negli occhi e sul volto di Melanippo e il suo sguardo ancora vivo e mobile quando la testa gli è stata spiccata dal tronco (vv. 751-6):

*Erigitur Tydeus vultuque occurrit et amens
laetitiaque iraque, ut singultantia vidit
ora trahique oculos seseque agnovit in illo,
imperat abscisum porgi, laevaue receptum
spectat atrox hostile caput, gliscitque tepentis
lumina torva videns et adhuc dubitantia figi.*

La descrizione, decisamente impressionante, termina con l'immagine di Tideo che affonda le mascelle nel putridume del cervello sfracellato di Melanippo fino ad insozzarsi del suo sangue vivo (vv. 758-61):

...Tritonia⁴⁶...

...

*...illum effracti perfusum tabe cerebri
aspicit et vivo scelerantem sanguine fauces⁴⁷*

⁴⁶ È Pallade Atena che assiste inorridita alla scena.

⁴⁷ Come espresso dall'Arìcò, il racconto staziano pur ricalcando la versione del mito riportato da Apollodoro (III, 6, 8, 3) mostra una particolare sensibilità da parte del poeta che porta il lettore a considerazioni di carattere etico, mettendo in luce i motivi che portano Tideo, da grande eroe qual'era a comportarsi con ferocia belluina, disconoscendo ogni valore morale (cfr.

Anche in questo caso gli accorgimenti stilistici dell'iperbato e dell'allitterazione, oltre all'onomatopea, contribuiscono a conferire un tono di alta tensione alla descrizione della macabra scena. La creatività di Stazio emerge in tutta la sua potenza espressiva; l'orrore suscitato dall'azione compiuta è tale che Pallade stessa non ne sopporta la vista e sente la necessità di purificare i suoi occhi, testimoni di tale mostruosità, nelle acque del fiume Elisso; Medusa stessa, la cui testa è posta sull'egida della dea, prova raccapriccio e i serpenti che formano la sua chioma si drizzano quasi a proteggere lo sguardo di Atena da tanta efferatezza (vv. 762-6):

*... stetit aspera Gorgon
crinibus emissis rectique ante ora cerastae
velavere deam; fugit aversata iacentem,
nec prius astra subit, quam mystica lampas et insons
Elisos multa purgavit lumina lympha.*

Certo l'immagine di Medusa, che pure è essa stessa una mostruosa portatrice di morte, appare iperbolicamente potenziata, proprio per mettere ancor più in risalto quanto scellerato e disumano sia l'atto di Tideo.

Come abbiamo già accennato, spesso l'iperbole è un artificio stilistico a cui Stazio ricorre per ottenere effetti sorprendenti. Un esempio emblematico è la rappresentazione di Capaneo che in tutta la sua empia baldanza scala le mura di Tebe, sfidando gli dei dell'Olimpo che proteggono la città (X, 840-4):

*Ardua mox torvo metitur culmina visu,
innumerosque gradus gemina latus arbore clusos,
aerium sibi portat iter, longeque timendus
multifidam quercum flagranti lumine vibrat;
arma rubent una clipeoque incenditur ignis.*

Opere...cit., n. ai vv. 751 ss., pp. 506-7). È la stessa esasperata e ormai gratuita crudeltà che ritroviamo nell'episodio dantesco del Conte Ugolino che rode il cranio all'arcivescovo Ruggieri (*Inf.* XXXIII, vv. 130-2). Qui l'odio supera anche la morte in un gesto eterno di furore infinito. Dante certamente ha avuto come modello l'episodio staziano di Tideo di cui stiamo parlando.

Tutto è spazialmente dilatato: l'eroe con smisurata possanza spinge una scala tanto alta, dice Stazio, da non poterne contare i gradini e che rappresenta il suo metaforico *aerium...iter*. La descrizione all'insegna dell'iperbolico prosegue con l'immagine di Capaneo che, pur bersagliato da ogni tipo di proiettili, non crolla sotto i colpi ricevuti (vv. 860-3):

*Ille nec ingestis nec terga sequentibus umquam
detrahitur telis, vacuoque sub aere pendens
plana velut terra certus vestigia figat,
tendit et ingenti subit occurrente ruina :*

Rimane addirittura sospeso a mezz'aria e continua con la sua titanica figura ad avanzare nel vuoto come se camminasse sul terreno, sfidando ogni legge fisica. È l'eroe che con la sua ombra gigantesca fa tremare tutta Tebe (vv. 870-2):

*Utque petita diu celsus fastigia supra
eminuit trepidamque adsurgens desuper urbem
vidit et ingenti Thebas exterruit umbra,...*

finché la sua furia distruttrice non si abbatte sull'intera città demolendone molti edifici con le enormi pietre delle sue stesse mura. È una furia immane che travolge tutto in un crescendo spaventoso, la cui forza devastante è superiore a quella di un intero esercito (vv. 877-82):

*Simul insultans gressuque manuque
molibus obstantis cuneos tabulataque saevus
restruit: absiliunt pontes, tectique prementis
saxea frena labant, dissaepoque aggere rursus
utitur et truncas rupes in templa domosque
praecipitat frangitque suis iam moenibus urbem.*

Le continue assonanze e allitterazioni sottolineano il ritmo incalzante dell'evento e i suoni onomatopeici accentuano la portata del disastroso assalto di Capaneo in un crescendo esasperato. La convulsa dinamicità dell'azione, elemento che determina l'originalità della

Tebaide e che nasce dall'elaborazione di diversi elementi barocchi⁴⁸, contribuisce a potenziare gli effetti voluti e suggeriti dall'ispirazione poetica. La plasticità conferita alla figura di Capaneo e la scena rappresentata mettono in rilievo la tendenza di Stazio ad avvicinarsi all'arte figurativa, come è stato da più parti osservato⁴⁹, senza dubbio per rendere più viva e palpitante l'immagine creata; non bisogna dimenticare che le opere poetiche erano destinate alla pubblica lettura e al divertimento del pubblico⁵⁰ e che perciò dovevano risultare avvincenti e trasmettere forti emozioni in chi ascoltava oltre che nei futuri lettori dell'opera⁵¹.

Se fortemente esasperati sono i colori e i toni nelle descrizioni in cui i singoli personaggi emergono per la loro iperbolica possanza, la più piena e completa testimonianza della valenza espressiva di Stazio emerge nelle scene di duelli e battaglie in cui le stragi e le morti cruente appaiono come l'elemento dominante nella descrizione. L'estremo convulso accavallarsi delle azioni conferisce alla descrizione una plasticità dinamica che può essere assimilata a quella delle opere pittoriche e direi, ancor più, scultoree come certi bassorilievi antichi in cui vengono celebrate le imprese di grandi eroi mitologici⁵². Qui lo stile barocco gioca in pieno il suo ruolo, risultando determinante al fine di rendere le immagini estremamente vive e palpitanti. È, potremmo dire, il trionfo dell'espressionismo che, se nel modello virgiliano risulta, come dice il La Penna, "temperato dalla misura classica"⁵³, in Stazio, alla stregua di Seneca tragico e Lucano, acquisisce una potenza impressionante e produce effetti di forte impatto emotivo sul lettore, grazie anche al massiccio impiego delle figure stilistiche e dei tropi.

48 Cfr. H. Bardon, *art. cit.*, pp. 742 s.

49 Cfr. ad es. Id. *ibid.*, p. 743.

50 Cfr. ad es. M. Erren, *Zierlicher Schauder, Das Gefällige am Grauen der Thebais des Statius*, in *Forschungen zur römischen Literatur*, "Festschrift Büchner", Wiesbaden 1970, pp. 88-95; G. Aricò, *Ricerche...* cit., p. 28.

51 Cfr. ad es. F. Cupaiuolo, *op. cit.*, pp. 84-98.

52 Per l'interrelazione fra rappresentazione poetica e arte figurativa cfr. anche R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze 1987, pref. pp. 9-14 e *passim*.

53 Cfr. A. La Penna, *op. cit.*, p. 208.

Estremamente suggestivo risulta in questo senso l'episodio della lotta sostenuta da Ippomedonte contro il fiume Ismeno che travolge tutto in un crescendo spaventoso⁵⁴; la narrazione, alla luce di un'analisi estetica, mostra una non comune capacità espressiva da parte di Stazio. Lo scontro fra i due è preceduto da una raffigurazione della divinità fluviale che appare in tutta la sua maestosità e che rivela quanto potente sarà la sua furia nel combattimento con l'avversario (IX, 404-15):

*At pater arcano residens Ismenos in antro,
unde aerae nubesque bibunt atque imbrifer arcus
pascitur et Tyrios melior venit annus in agros,
ut lamenta procul, quamquam obstreper ipse, novosque
accepit natae gemitus, levat aspera musco
colla gravemque gelu crinem, ceciditque soluta
pinus adulta manu dimissaque volvitur urna.
Illum per ripas annoso scrupea limo
ora exsertantem silvae fluviique minores
mirantur: tantus tumido de gurgite surgit,
spumosum attollens apicem lapsuque sonoro
pectora caeruleae rivis manantia barbae.*

Le metafore che introducono la descrizione dell'Ismeno (...in antro / unde aerae nubes... bibunt atque imbrifer arcus / pascitur (vv. 404-6) alludono alla grandiosità della grotta in cui il dio dimora e preludono alla presentazione altrettanto imponente della figura divina. Anche in questo caso le ricorrenti allitterazioni, le assonanze, gli iperbati, la personificazione con connotazione iperbolica contribuiscono a rendere ancora più impressionante la figura dell'Ismeno che emerge minaccioso in tutta la sua possanza dalle acque che gli scrosciano abbondanti lungo il corpo man mano che si alza. Ippomedonte gli ha ucciso il nipote Creneo e, per questo, il dio infuriato mette in atto la sua implacabile vendetta. Il fiume rigurgita il sangue di innumerevoli guerrieri uccisi i cui corpi impediscono alle sue

⁵⁴ Ismeno, divinità fluviale, avrà la meglio sull'avversario annientandolo.

acque, una volta incontaminate e destinate ai riti di purificazione, di defluire verso il mare⁵⁵ (vv. 434-9):

*Ille ego clamatus sacris ululatus amnis,
qui molles thyrsos Baccheaque cornua puro
fonte lavare feror, stipatus caedibus artas
in freta quaero vias; non Strymonos impia tanto
stagna cruore natant, non spumifer altius Hebrus
Gradivo bellante rubet.*

Il tema del sangue versato in quantità smisurata è uno dei più ricorrenti nelle descrizioni belliche e possiamo affermare che è un *topos* della poesia epica che ritroviamo sia in Virgilio che in Lucano e Seneca tragico, ma Stazio tende talora ad accentuare il gusto del macabro e dell'orrido oltre misura, dando alla scena rappresentata una coloritura particolarmente forte. In questo caso forse il tono non è così esasperato come in altri passi del poema, ma la scelta dei termini e soprattutto delle figure stilistiche usate conferisce alle immagini rappresentate un potente effetto suggestivo. In pochi versi si trovano infatti oltre alle allitterazioni che accentuano la grandiosità della descrizione, il tropo dell'iperbole rafforzata da un iperbato con enjambement (vv. 436-7 *stipatus caedibus artas / in freta*) e poi ancora, al verso successivo, un doppio iperbato intrecciato, anche qui con enjambement (vv. 437-8 *impia tanto / stagna cruore*); ma al di là del puro esercizio stilistico traspare l'ispirazione poetica di Stazio che anticipa, con lo sfogo del dio fluviale, quanto di lì a poco accadrà e prepara il lettore ad una scena estremamente violenta in cui la forza della natura si scatena in tutta la sua devastante potenza. L'acqua

55 Qui Stazio segue la tradizione mitologica greca: basti citare la lotta di Eracle con l'Acheloo, ricordata anche da Ovidio (*Met.* IX, 27 ss.) e Seneca (*Herc. Oet.*, 495 ss.) e quella sostenuta da Achille contro lo Scamandro nel libro XXI dell'*Iliade*. Proprio quest'ultimo episodio sembra avere una stretta connessione con quello staziano, infatti mentre la lotta fra Eracle e l'Acheloo nasce a seguito della contesa per Deianira, lo scontro omerico ha un'origine simile a quella della *Tebaide*: lì lo Scamandro, ingombro di cadaveri troiani, irato rivolge tutta la sua furiosa rabbia contro Achille, qui l'Ismeno, al colmo della collera per la strage dei Tebani ed ancor più per l'uccisione del nipote Creneo, scatena la sua violenza contro Ippomedonte. Ma il tema del fiume arrossato dal sangue dei tanti guerrieri uccisi è presente anche in Virgilio (cfr. ad es. *Aen.* VI, 87; XI, 393).

diviene la protagonista incontrastata del duello con Ippomedonte che alla fine nulla potrà contro di essa. L'Ismeno continua la sua preparazione alla lotta, raccogliendo tutte le acque dei fiumi e dei laghi d'intorno fino ad aspirare iperbolicamente tutta l'umidità delle nubi e dell'aria (vv. 453-4 ...*avidos tollens ad sidera vultus / umentis nebulas exhaurit et aera siccata*). Si scaglia così pieno d'ira con la potenza delle sue onde ribollenti su Ippomedonte che lo affronta con grande coraggio, anche se la lotta è impari. È un succedersi frenetico di assalti in cui la forza delle acque inarrestabili sommerge l'avversario, furiosamente svelle gli alberi dalle rive del fiume e raccoglie sassi dal suo letto per lanciarli come proiettili (vv. 466-9 ...*nec mole liquenti / contentus carpit putres servantia ripas / arbusta annosasque trabes eiectaue fundo / saxa rotat*), mentre impavido Ippomedonte oppone il suo scudo alla violenza delle ondate squarciandole con la sua spada (vv. 471-2 ...*venientesque obvius undas / intrat et obiecta dispellit flumina parma*). Anche qui l'intento iperbolico è evidente. Lo sforzo del guerriero è immane e viene descritto con straordinaria efficacia da Stazio (vv. 473-5):

*Stant terra fugiente gradus, et poplite tenso
lubrica saxa tenet, genibusque obnixus et haerens
subruta fallaci servat vestigia limo,*

La furia dell'Ismeno è implacabile finché, alzandosi dalle acque, il dio stesso colpisce in pieno l'avversario che sta ormai per soccombere (vv. 481-5):

*atque illi sese deus obtulit ultro
turbidus imbre genas et nube natantis harenae,
nec saevit dictis, trunca sed pectora quercu
ter quater oppositi, quantum ira deusque valebat,
impulit adsurgens;*

fino a quando non arriva il colpo di grazia; l'ultima risorsa per Ippomedonte è quella di aggrapparsi ad un albero che invece si svelle dal suolo e gli crolla addosso mentre l'Ismeno sferra il suo affondo mortale (vv. 502-5):

Huc undae coeunt, et ineluctabile caeno

*verticibusque cavis sedit crescitque barathrum.
Iamque umeros, iam colla ducis sinuosa vorago
circumit...*

La tensione costantemente alta nel succedersi degli avvenimenti trova il suo culmine nell'immagine di Ippomedonte che, guadagnata a stento la riva, stramazza al suolo esanime (vv. 532-6):

*Procumbit, Getico qualis procumbit in Haemo
seu Boreae furiis putri seu robore quercus
caelo mixta comas, ingentemque aera laxat:
illam nutantem nemus et mons ipse tremescit,
qua tellure cadat, quas obruat ordine silvas.*

La similitudine iperbolica nel suo complesso è fortemente suggestiva e la grandiosità della scena rappresentata denota la notevole padronanza di Stazio nell'uso di artifici stilistici e di moduli espressivi di grande incisività che gli permettono di dare corpo a ciò che la vena poetica suggerisce. L'intento di avvalersi dei mezzi tecnici e stilistici al fine di ottenere effetti iconici di eccezionale impatto emotivo è, come si è detto, favorito proprio dal barocco letterario post-augusteo i cui canoni permettono a Stazio di tradurre sulla carta il meglio della sua fantasia e creatività. Questo risulta ancor più evidente nelle scene cruente di guerra in cui le uccisioni, le stragi e lo scempio dei corpi sono descritti con una dovizia di particolari raccapriccianti e spaventosi e dove il colore dominante è senza dubbio il rosso del sangue⁵⁶ che sembra inondare ogni cosa in un'allucinante atmosfera di terrore. Così fra gli esempi che potremmo citare, visto che gli episodi di questo tipo sono talmente tanti da creare solo l'imbarazzo della scelta, possiamo prenderne in considerazione alcuni che si prestano a testimoniare quanto l'espressionismo staziano sia vigoroso ed iconicamente efficace.

⁵⁶ Il tema del sangue come elemento cromatico delle scene di guerra è sottolineato anche dal La Penna che scrive: "È il sangue che dà il colore più espressionistico a quadri di guerra" (cfr. *op. cit.*, p. 206).

L'assalto notturno degli Argivi al campo tebano⁵⁷ al comando di Agilleo e la strage compiuta fra i Tebani immersi nel sonno offre più di una scena in cui la ferocia si scatena in tutta la sua bestialità (X, 271-6):

*Sic fatus, et exiit ense
fulmineum rapidaque manu morientia transit
agmina. Quis numeret caedes, aut nomine turbam
exanimem signare queat ? Subit ordine nullo
tergaque pectoraque et galeis inclusa relinquit
murmura permiscetque vagos in sanguine manes:*

È una furia cieca che si abbatte senza esclusione di colpi sui nemici che, sorpresi nel sonno e appesantiti dalle abbondanti libagioni, a malapena riescono a prendere coscienza di quanto sta loro accadendo. La domanda retorica che introduce la descrizione dà la misura di questa strage immensa e il seguente incalzare dell'azione ne rafforza l'effetto iconico; il *pathos* aumenta via via d'intensità in un crescendo spasmodico di orrore e di macabre immagini. All'inizio infatti, la scena, anche se cruda, si apre con una serie di uccisioni descritte senza dovizia di particolari, insistendo più sul fatto che i nemici, senza avere il tempo di reagire, passano direttamente dal sonno alla morte (vv. 277-82):

*hunc temere explicitum stratis, hunc sero remissis
gressibus illapsum clipeo et male tela tenentem,
coetibus hos mediis vina inter et arma iacentes,
acclinis clipeis alios, ut quemque ligatum
infelix tellure sopor supremaque nubes
obruerat.*

⁵⁷ L'episodio dell'incursione notturna con relativa strage di nemici ha un suo precedente già in Omero che narra l'impresa del troiano Dolone che, introdottosi nel campo dei Traci, apporta morte ovunque (*Il.* X, 272 ss.); il tema è ripreso poi anche da Virgilio con la spedizione notturna di Eurialo e Niso nell'accampamento dei Rutuli per sorprenderli nel sonno, azione che si conclude con l'uccisione dei due giovani eroi, sorpresi a loro volta da Volcente (*Aen.* IX, 176 ss.).

Poi, attraverso la similitudine di Tiodamante con una tigre del Caspio che compie una strage di giovenchi (vv. 288-91 *Caspia non aliter...../ tigris, ubi immenso rabies placata cruore / lassavitque genas et crasso sordida tabo / confudit maculas*), Stazio mostra una descrizione tanto realistica quanto cruda, nella quale la forte iperbole di quantità (*immenso... cruore*) potenziata dalla personificazione di *rabies*⁵⁸, accentua con gusto barocco i coloriti cupi dell'orrore della strage. Agilleo e Attore con il loro seguito, dopo aver ucciso un gran numero di nemici, avanzano ormai su un vero e proprio "sentiero di sangue" (vv. 297-8 *...sua quemque cruento / limite turba subit*); la rappresentazione, poi, continua fino ad aprire uno scenario impressionante in cui altre due iperboli ancora più potenti della precedente e accentuate dalle assonanze colpiscono profondamente l'attenzione del lettore (vv. 298-9):

*...stagnant nigrantia tabo
gramina, sanguineis nutant tintoria rivis*⁵⁹

In particolare nell'ultima espressione l'effetto iperbolico ha dell'apocalittico: le tende traballano sotto l'urto di veri e propri torrenti di sangue. Ancora una volta l'abilità narrativa di Stazio, che consiste, come sempre, nell'impiegare magistralmente i mezzi espressivi e gli accorgimenti stilistici che abbondano nella poesia neoclassica, gli permette di esprimere al meglio quanto sente interiormente. Anche nei versi successivi, infatti, il poeta indugia, questa volta con dovizia di particolari, sull'entità della strage che continua nei confronti dei guerrieri tebanici addormentati ed appesantiti dalle copiose libagioni, e nuovamente *Proturbat mensas dirus liquor : undique manant / sanguine permixti latices...* (vv. 311-2). L'iperbole domina ancora una volta per la grandiosità della strage, mentre le assonanze e le allitterazioni danno, in modo veramente incisivo, l'impressione dello scorrere del sangue da ogni parte. L'intensità del *pathos* è molto forte come d'altronde si può cogliere in moltissimi altri passi della *Tebaide*, ma l'exasperata presenza dell'orrido, del raccapriccio e del macabro

58 Cfr. M. Serrao, *art. cit.*, pp. 145-6.

59 Cfr. Id. *ibid.*, p. 145.

nella tragicità degli avvenimenti bellici che si susseguono con incessante cadenza, riporta all'empietà di Edipo, unica matrice della guerra; la lotta fra i figli Eteocle e Polinice alla fine del poema "innalza il duello al culmine di una climax, potentissima, di empietà di orrore", come dice la Venini⁶⁰. Questo è l'ultimo atto della tragica saga tebana che si compirà nell'odio più profondo e implacabile e tanto feroce da non estinguersi neppure dopo la morte dei contendenti: perfino le fiamme che avvolgono i corpi dei due fratelli nemici posti sulla stessa pira si dividono respingendosi come animate dal medesimo livore (XII, 431-2 ...*exundant diviso vertice flammae / alternosque apices abrupta luce coruscant*). Anche in questo caso il barocco contribuisce a dare corpo all'espressione di concetti e immagini nati dall'ispirazione poetica di Stazio: il poeta concepisce un' "atmosfera cupa e satura di orrore che grava sulla descrizione del duello fra Eteocle e Polinice nel l. XI: il senso del *nefas*, il profondo orrore per la contesa fraterna richiama la contesa fratricida che ha il culmine nella battaglia di Farsalo, descritta nel VII della *Pharsalia* di Lucano" come scrive il Cupaiuolo⁶¹. Il libro XI segna proprio il culmine della spirale di odio che coinvolge i protagonisti della saga tebana e il grado più alto dell'orrore, perché l'episodio cruento e tragico dai coloriti forti ed esasperati, è ingigantito, nella sua dimensione, dall'elemento psicologico, da quell'esplosione nefasta di furore bestiale che Stazio mirabilmente sa descrivere. È il trionfo del male all'ennesima potenza, scatenato dalla furia di Tisifone⁶² che non dà scampo ai due contendenti. Significativa è la capacità di Stazio di coniugare l'elemento psicologico con quello bellico, descrivendo con un'efficacia non comune sia i sentimenti profondi che scuotono l'animo dei due sia l'orrenda ferocia del duello fratricida. La prima cosa che attira l'attenzione del lettore è il modo in cui Stazio tratteggia la diversa indole dei due figli di Edipo attraverso i rispettivi comportamenti tenuti durante i tentativi di riconciliazione fatti dalla

60 Cfr. P. Venini, *Studi sulla Tebaide di Stazio. L'imitazione*, "Rend. Ist. Lomb.", 95, 1961, p. 395. I passi citati per individuare questo crescendo sono VIII, 66 ss.; 686 s.; XI, 57 ss.; 122 ss.; 577 ss.

61 Cfr. F. Cupaiuolo, *op. cit.*, p.135.

62 Il destino funesto che segna fin dall'inizio la saga tebana si compie e la maledizione di Edipo sui figli, non intervenuti quando era stato esiliato da Tebe, colpisce in tutta la sua tragicità.

madre Giocasta e dalla sorella Antigone⁶³. Eteocle mostra la sua innata perfidia fin dall'inizio del poema. Il mancato rispetto del patto stretto con Polinice per governare a turno Tebe è la causa che scatena la tragica guerra fratricida e la rovina della stirpe di Edipo. Oltre a rifiutarsi di cedere il trono al fratello, Eteocle tenta di uccidere anche Tideo⁶⁴ tendendogli un agguato. È dominato dalla sete di potere e i suoi peggiori difetti sono quelli propri del tiranno: superbia, crudeltà, viltà e doppiezza⁶⁵. La sua indole crudele e insensibile non si smentisce neppure quando la madre Giocasta corre ad implorarlo di desistere dall'affrontare Polinice. Stazio con particolare maestria riesce a mettere in luce i sentimenti che agitano l'animo di Eteocle. Il poeta non rappresenta il personaggio che sfoga la sua ira imprecaando o compiendo gesti di rabbia, ma ne denuncia lo stato d'animo attraverso le parole della madre che con una serie di domande retoriche chiede il motivo di certi suoi atteggiamenti (XI, 335-7):

*Quo, saeve, minantia flectis
ora? Quid alternus vultus pallorque ruborque
mutat, et obnixi frangunt mala murmura dentes?*

Il volto dello sciagurato Eteocle è minaccioso, l'avvampare e l'impallidire del volto tradisce il livore che a ondate gli ribolle dentro e che, a più riprese, si manifesta con il rossore della pelle. L'effetto psicologico è sottolineato ancor più dall'omoteleuto *pallorque ruborque* e dall'assonanza (della r), mentre nell'ultima espressione *mala murmura*, ancora una serie di assonanze (della m) e in particolare

63 Come dice la Venini, i tentativi di riconciliazione procedono in modo simmetrico, per quadri paralleli (cfr. *Studi... L'imitazione*, cit., p. 399 e n. 68). Questa contrapposizione evidenzia in modo molto chiaro la diversità d'indole dei due contendenti.

64 Tideo, cognato di Polinice, era stato inviato come ambasciatore a Tebe per chiedere ad Eteocle il rispetto dei patti; avendone ottenuto un netto rifiuto, sulla via del ritorno, Tideo subisce un'imboscata dalla quale riesce a salvarsi. L'episodio dell'agguato è narrato in *Theb.* II, 482 ss.

65 La Venini riscontra tutti questi difetti in Creonte, divenuto re dopo la morte dei due fratelli, del quale dice appunto che "diventando sovrano di Tebe, egli diventa pure la copia perfetta di Eteocle e al pari di Eteocle acquista tutte le note distintive del tiranno: superbia (XI, 756), crudeltà (IX, 669 ss.), viltà (XI, 666 ss.; XII, 686 ss.; 695; 758), doppiezza (XII, 688)" (cfr. P. Venini, *Studi... L'imitazione*, cit., p. 398). Il giudizio sull'indole perfida del tiranno è espresso anche da L. Legras (cfr. *op. cit.*, p. 210).

l'allitterazione oltre all'effetto onomatopeico rafforzano l'incisività dell'azione espressa dal metaforico *frangunt... dentes ?*, come se i denti, serrati per la rabbia, riescano ad impedire agli insulti, rivolti al fratello e pronunciati a mezza voce, di uscire dalla sua bocca, quasi troncandoli. Sono invettive pronte ad esplodere e che a breve si trasformeranno, per istigazione dell'Erinni, in aperte e violente espressioni di odio profondo.

Polinice, invece, defraudato del diritto di governare secondo i patti ad anni alterni con il fratello, non sembra avere un animo sleale. Fondamentalmente è costretto allo scontro fraterno dalla sobillazione di Tisifone tanto che, quando Antigone accorre a scongiurarlo di non affrontare Eteocle è il suo senso della *pietas* che prevale, ma che sarà purtroppo momentaneo, perché la Furia riattizzerà quasi subito in lui l'odio che domina su tutti i sentimenti. Alle implorazioni di Antigone affinché si astenga dal duello con Eteocle di cui riconosce l'indole malvagia (vv. 380-2):

<<... *Nempe ille fidem et stata foedera rupit,
ille nocens saevusque suis; tamen ecce vocatus
non venit* >>.

l'animo di Polinice cede alla commozione in una *climax* che delinea il crescere dell'onda emotiva. Stazio riesce con grande sensibilità a descrivere tutte le fasi di questo stato psicologico del protagonista con espressioni che rivelano come il poeta sia profondo conoscitore dell'animo umano. Prima c'è un'azione fisica, quella di allentare la presa sulle briglie del cavallo (v. 384 *iam submissa manus, lente iam flectit habenas*) che segna il primo passo del cedimento; è un moto naturale e quasi automatico, le mani sono le prime a scaricare la tensione psicologica. E già il silenzio (v. 385 *iam tacet*) che accompagna questo gesto è eloquente, segna l'attimo che prelude l'abbandono completo alla commozione e al pianto liberatore che Stazio definisce con queste parole (vv. 385-6):

*erumpunt gemitus, lacrimasque fatetur
cassis;*

Polinice piange tanto copiosamente che il suo elmo, dice Stazio, non riesce più a celare le lacrime. A questo pianto liberatore è legata la consapevolezza di quanto orrendo sia ciò che si appresta a fare, tanto che se ne vergogna ed esita a prendere una decisione: *...he bent irae, pariterque et abire nocentem / et venisse pudet:* (vv. 386-7). Tisifone, che tuttavia persiste nella sua azione di discordia, istiga i due ad affrontarsi in un duello nel quale si nota un crescendo di violenza prima verbale e poi fisica. Per la prima volta i due fratelli si trovano faccia a faccia e subito si affrontano con parole che non lasciano più spazio all'intermediazione⁶⁶ e si apre lo scontro vero e proprio. "Questo tema dei *profana odia* acquista risalto soprattutto nell'ultima parte del poema: nella descrizione, cioè, del duello che degenera in una rissa selvaggia", come dice la Venini⁶⁷. Dure sono le parole di Eteocle che si rammarica di non aver sfidato per primo il fratello (vv. 389-92):

<<*Venio solumque, quod ante vocasti,
invideo; ne incesse moras, gravis arma tenebat
mater; io patria, o regum incertissima tellus,
nunc certe victoris eris!*>>.

Spavaldo e arrogante Eteocle non accetterebbe mai che Polinice gli rinfacciasse di aver indugiato a presentarsi (v. 390 *ne incesse moras*) e con l'esclamazione rivolta alla patria Tebe (vv. 391-2 *io patria, o regum incertissima tellus / nunc certe victoris eris!*) in cui l'espressione è potenziata dal gioco antitetico dei termini (*incertissima ... certe...*), dà la misura della sua determinazione a volersi appropriare per sempre del regno, eliminando ad ogni costo il fratello. Anche qui il risvolto psicologico è trattato da Stazio con sottile e precisa attenzione. Alle provocazioni di Eteocle Polinice risponde, ormai in preda all'Erinni, con altrettanta durezza, anche se nelle sue parole si avverte un sottofondo di amarezza per quanto sta accadendo.

66 Il tentativo di mediare fra i due per appianare le cose era già stato fatto da Tideo (vd. *supra*, n. 64, p. 28).

67 Cfr. P. Papini *Stati Thebaidos, liber XI*, a cura di P. Venini, Firenze 1970, n. 100, pp. 33-4.

Brama di affrontare Eteocle come rivale, ma nello stesso tempo lo chiama fratello (vv. 394-5):

*<<...O mihi nunc primum longo post tempore frater,
congregere: hae leges, haec foedera sola supersunt >>.*

Lo apostrofa con parole di disprezzo: lui abituato a comportarsi da uomo sleale e perfido ha finalmente il coraggio di affrontarlo in campo aperto (v. 393): *<<Tandem>> inquit, <<scis, saeve, fidem et descendis in aequum?...>>*. È un ultimo sguardo carico di invidia nei confronti di Eteocle, che sfoggia baldanzoso le insegne regali carpitegli col tradimento, segna il passaggio al duello fratricida. Anche in quest'ultima tragica scena di morte l'intento espressionistico di Stazio trova un valido supporto nello stile barocco: torna la descrizione concitata e incalzante dell'azione, il ritmo spezzato delle rappresentazioni di stampo pittorico. Su tutto domina Tisifone che guida i due ormai in preda ad un *furor* incontrollabile e neppure l'ultimo disperato tentativo di Adrasto di scongiurare l'empio scontro ha alcun risultato. La Pietà che cerca invano di contrastare la nefanda azione della Furia, viene descritta in due versi bellissimi e di una delicatezza estrema, mentre scende sulla terra (vv. 472-3):

*Desiluitque polo, niveus sub nubibus atris
quamquam maesta deae sequitur vestigia limes.*

La chiara scia di luce che la dea lascia dietro di sé fra le nubi nere sembra alludere all'azione di pacificazione che essa tenterà, purtroppo invano, di portare nella cupa e infernale atmosfera creata dall'Erinni (si può notare anche qui l'impiego dell'omoteleuto e dell'iperbato che accentuano l'eterea leggerezza dell'immagine) . Al suo giungere la tremenda tensione si allenta e all'improvviso tutti gli astanti e i due fratelli nemici sembrano rendersi conto dell'azione orrenda che sta per compiersi (vv. 474-6):⁶⁸

Vix steterat campo, subita mansuescere pace

⁶⁸ Per l'azione del divino sull'elemento umano cfr P. Venini, *Studi... La composizione*, cit., p. 76.

*agmina sentirique nefas; tunc ora madescunt
pectoraque, et tacitus subrepsit fratribus horror.*

L'espressione *subita mansuescere pace / agmina* in cui il sostantivo *pax* ha valore pregnante, indica efficacemente il placarsi immediato dell'atmosfera di terrore instaurato dalla Furia e il pianto liberatorio che sgorga dagli occhi di tutti fa pensare per un attimo che la drammatica situazione sia ormai superata.

Ma la perfida Tisifone, scacciata la Pietà, riattizza nell'animo dei due contendenti un odio ancora più spietato e la prepotente sete di violenza e vendetta. È il momento dell'ira più feroce che, dopo i primi colpi a vuoto, fa rivolgere a Polinice una terribile invocazione agli dei (vv. 504-8):

*<<Di, quos effosso non irritus ore⁶⁹ rogavit
Oedipodes flammare nefas, non improba posco
vota: piabo manus et eodem pectora ferro
rescindam, dum me moriens hic scepra tenentem
linquat et hunc secum portet minor umbra dolorem>>.*

In un crescendo spaventoso Stazio arriva a rappresentare l'esule talmente in preda al *furor* da promettere agli dei di uccidersi, spiando le colpe del padre Edipo, se solo riuscirà a vedere, prima di morire, il fratello Eteocle costretto a cedergli lo scettro del regno. Qui è il senso della vendetta che domina, tanto che la maggiore soddisfazione per Polinice sarà quella di vedere l'orgoglio del fratello mortificato nella discesa agli Inferi non più come re, ma come inferiore a lui stesso che gli sopravviverà, seppure per breve tempo, come nuovo sovrano. L'invocazione è incisiva e di grande effetto. Il motivo del *nefas*⁷⁰ che sta per dare i suoi frutti funesti ritorna con la figura di Edipo descritta a

69 L'espressione richiama la virgiliana *luminis effossi* di *Aen.* III, 663 a proposito di Polifemo che lava dal suo occhio ormai accecato il sangue che ne fluisce (*luminis effossi fluidum lavit inde cruorem*).

70 Edipo aveva chiesto a Tisifone che i figli nati dall'incesto, e per questo a lei votati e ormai suoi nemici, si annientassero a vicenda. La parte finale della tremenda invocazione recita: <<...*Da, Tartarei regina barathri, / quod cupiam vidisse nefas, nec tarda sequetur / mens iuvenum; modo digna veni: mea pignora nosces*>> (*Theb.* I, 85-7).

forti tinte in due soli versi (504-5) nei quali le marcate assonanze (della s e della r) accentuano l'aspetto orrendo dello sfortunato figlio di Laio⁷¹. Da questo momento la tensione è sempre più marcata e l'odio implacabile che agita l'animo dei due fratelli si traduce nell'impeto furioso con il quale si affrontano. Un susseguirsi convulso ed ininterrotto di azioni belliche anima la scena del combattimento. Dallo scontro in cui viene ferito solo il cavallo di Eteocle, che a briglia sciolta corre all'impazzata sul campo, come scrive Stazio con espressione molto efficace (v. 514 *arva...sanguineo scribit rutilantia gyro*), si arriva al primo corpo a corpo in cui la descrizione mette in forte evidenza la plasticità delle immagini che, impregnate di furia violenta, si avvicendano in un potente effetto impressionistico. *Exsultat fratris credens hunc ille cruorem*: (v. 515) dice Stazio di Polinice che, credendo di aver ferito Eteocle invece del suo cavallo, esulta, scagliandosi contro il fratello. Con altrettanta efficacia è rappresentato il primo scontro violento fra i due (vv. 518-20):

*Miscentur frena manusque
telaque, et ad terram turbatis gressibus ambo
praecipitant.*

Il verbo *miscere* che unito a *manus* ha il senso ostile di “venire alle mani”, è esteso anche alle briglie e alle armi, ad indicare il violento e velocissimo scambio di colpi inferti con odio feroce. Il *pathos* è già altissimo ed il *furor* ha raggiunto il massimo grado, tanto che in questo duello all'ultimo sangue Stazio mostra a quale livello di nefandezza siano giunti i due e ne descrive i sentimenti in modo estremamente impressionante mentre continuano a lottare (vv. 524-9):

*Coeunt sine more, sine arte,
tantum animis iraque, atque ignescentia cernunt
per galeas odia et voltus rimantur acerbo
lumine: nil adeo mediae telluris, et enses
impliciti innexaeque manus, alternaque saevi*

⁷¹ La figura di Edipo, come vedremo poi, torna ai vv. 580 ss. in una descrizione di grandissima forza espressiva.

murmura ceu lituos rapiunt aut signa tubarum.

La descrizione è bellissima. Ormai travolti dalla furia bestiale che li pervade, si impegnano in un corpo a corpo senza esclusione di colpi e le azioni che si susseguono, fulminee e tremende, riflettono l'odio infinito che ciascuno dei due scorge avvampare negli occhi dell'altro. La suggestiva espressione *ignescentia cernunt / per galeas odia* (vv. 525-6), quasi che questo sentimento sia qualcosa di tangibile e concreto, ha una forte carica descrittiva che Stazio potenzia ancora di più con l'impiego dell'iperbato, così come è efficacissima l'immagine dei due, attenti a cogliere le parole di incitamento che ciascuno mormora con rabbia a se stesso e che accompagnano lo scontro fisico. Siamo all'atto finale di questo tragico scontro. Il furore mortale spinge ambedue i duellanti a bramare solo il sangue dell'altro, tanto da non accorgersi neppure di quello che stanno versando essi stessi (vv. 539-40):

*Fratris uterque furens cupit adfectatque cruorem
et nescit manare suum; ...*

Anche in questo passaggio l'alto livello del *furor* è accentuato da una marcata allitterazione e da varie assonanze. Il primo colpo mortale viene inferto ad Eteocle da Polinice che, come una furia, si avventa sul fratello e lo colpisce all'inguine. Stazio, pur nell'orrore suscitato dal duello fraticida, riesce a trovare una maggiore giustificazione all'ira di Polinice, il fratello defraudato dei suoi diritti e con espressione molto energica esprime il suo pensiero (vv. 540-2):

*...tandem inruit exsul,
... cui fortior ira nefasque
iustius, alte ensem germani in corpore pressit,*

Il gioco ossimorico (*nefas.../ iustius*) mette in evidenza quanto detto sopra e la portata dell'ira è tutta nella forza impressa al colpo inferto con crudeltà; Polinice, dice Stazio, immerge *alte* "in profondità" la spada nel corpo del fratello con l'intento di ucciderlo subito. Ancora l'odio inestinguibile spinge Polinice ad incalzare Eteocle che

indietreggia; lo schernisce con parole di disprezzo e attribuisce la sua sconfitta ai troppi ozi che il lungo regno gli ha offerto, ma la sleale e subdola natura di Eteocle riemerge per l'ultima volta ordendo l'inganno finale che porterà alla morte anche Polinice (vv. 553-5):

*...poterantque parumper
stare gradus; sed sponte ruit fraudemque supremam
in media iam morte parat.*

Così dice Stazio, tratteggiando la perfida astuzia. Eteocle potrebbe ancora combattere e morire con dignità e onore, ma da vile qual è, preferisce agire in modo ingannevole per trascinare anche il fratello nel suo destino di morte. Polinice esulta, credendolo ormai moribondo e rivendica le insegne regali: vuole che Eteocle le veda nelle sue mani prima di esalare l'ultimo respiro (vv. 557-60):

*<<Bene habet! Non inrita vovi,
cerno graves oculos⁷² atque ora natantia leto.
Huc aliquis propere sceptrum atque insigne comarum,
dum videt >>.*

La richiesta delle insegne regali da parte di Polinice è il coronamento del suo desiderio di potere intorno al quale ruota tutto il poema; essa legittima il riconoscimento dell' autorità davanti al fratello, costretto con la forza a cedere il titolo sottrattogli con la frode. Anche la rappresentazione di Eteocle morente è descritta con grande efficacia. Gli occhi ormai spenti e lo sguardo che vaga nel vuoto denunciano la sua prossima fine. Stazio descrive con maestria la diversità degli stati d'animo dei due contendenti: Polinice bramoso di spogliare il fratello delle armi per farne un trofeo (vv. 560-2):

*Haec dicens gressus admovit et arma,
ceu templis decus et patriae laturus ovanti,*

⁷² Espressioni di questo tipo sono frequenti in poesia tanto che anche in Virgilio, modello prediletto di Stazio, si trova ad es. *gravis oculos* (*Aen.* IV, 688), detto di Didone morente e *natantia lumina* (*Aen.* V, 856) riferito alla morte di Palinuro.

arma etiam spoliare cupit.

e per contrasto, a seguire, il subdolo atteggiamento di Eteocle che, come dice il poeta (vv. 562-3):

*... nondum ille peractis
manibus ultrices animam servabat in iras.*

L'uno vuole soddisfare fino in fondo la propria vendetta, già convinto di avere eliminato il fratello, l'altro ormai cerca di rimanere in vita solo per attuare il suo sinistro disegno di morte. La capacità espressiva di Stazio si rivela ancora una volta in modo particolarmente evidente soprattutto per quanto viene detto da Eteocle (vv. 562-3) riguardo al quale è messa in evidenza la volontà di rimanere ad ogni costo ancora in vita, quasi oltre il possibile, per vedere compiuta la propria irosa vendetta. L'espressione *ultrices... iras* con il marcato iperbato e l'accentuata assonanza dà una notevole forza a tutto il passo e bisogna dire che l'effetto realizzato da Stazio è di forte suggestione come lo è l'azione culminante della tragedia che si compie, sempre segnata dall'agire fraudolento di Eteocle⁷³. Infatti il poeta prosegue (vv. 564-6):

*Utque superstantem pronumque in pectora sensit,
erigit occulte ferrum vitaeque labantis
reliquias tenues odio supplevit, et ensem
iam laetus fati fraterno in corde reliquit.*

L'estrarre a tradimento la spada per colpire diritto al cuore il fratello che si china su di lui, è l'azione più malvagia e sleale che il Tebano possa compiere; ma è l'odio che domina sovrano in questa esecrabile vicenda ed è sempre lo stesso odio che ora supplisce alle poche forze rimastegli e che fino ad allora gli aveva permesso di sopravvivere. Fino all'ultimo respiro questo sentimento tremendo viene messo di continuo in evidenza da Stazio ed è così potente da fargli

⁷³ Per le considerazioni sulla cura compositiva di Stazio cfr. W. Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Wiesbaden 1960, pp. 117 ss.

scrivere *vitae...labantis / reliquias tenues odio supplevit* (vv. 565-6). È solo l'odio, per dirla con il poeta, che "compensa con l'odio gli esili resti di una vita che viene a mancare". L'espressione nella sua vivace impronta icastica rende tangibile il *pathos* che pervade la scena così come l'invettiva finale di Polinice non risparmia al fratello morente l'ultimo insulto (vv. 568-70):

<<*Vivisne an adhuc manet ira superstes,
perfide, nec sedes umquam meriture quietas?
Huc mecum ad manes!*>>

Stazio, nella domanda rivolta ad Eteocle, concentra tutta la carica di ostilità che anima ambedue i contendenti: si avverte chiaramente nelle parole di Polinice tutto il suo inestinguibile astio e rancore verso il fratello e nello stesso tempo ritorna il concetto che il poeta aveva espresso in precedenza a proposito di Eteocle del quale aveva detto *ultrices animam servabat in iras*⁷⁴. Qui addirittura Polinice chiede al fratello se sia ancora vivo o se piuttosto gli sopravviva solo quell'ira mortale che ha alimentato la sua naturale perfidia e, prima di morire, ricadendo sul corpo del fratello, giura di esigere il rispetto dei patti e il riconoscimento dei suoi diritti alla regalità anche nell'oltretomba oltre che la giusta punizione per il tiranno (vv. 570-2):

<<..*Illic quoque pacta reposcam,
si modo Agenorei stat Gnosia iudicis*⁷⁵ *urna,
qua reges punire datur*>>.

Fino all'ultimo, quindi, Stazio insiste sul tema della feroce vendetta e lo fa con parole forti e con espressioni di grande efficacia che, qui come molte altre volte, sono rafforzate dall'impiego dei mezzi tecnici a cui il suo stile può ricorrere, come l'iperbato e le continue assonanze che danno risalto al pensiero espresso.

Non potremmo chiudere questo *excursus* sulle capacità espressive di Stazio senza prendere in considerazione la descrizione

⁷⁴ Vd. osservazioni al passo XI, 562-3 a pp. 36-7.

⁷⁵ *Agenorei...iudicis*, "di Minosse" preposto al giudizio dei defunti nell'Ade.

che il poeta fa della tragica figura di Edipo, artefice involontario della rovina di Tebe. Egli compare all'inizio del libro I della *Tebaide* e per l'ultima volta nel libro XI quasi a chiudere un nefasto ciclo di morte. È proprio l'aspetto dell'esule re di Tebe⁷⁶ che Stazio tratteggia in modo magistrale. La sua prima apparizione lo mostra in preda al rimorso, immerso nella cecità a cui egli stesso si è condannato per le colpe commesse. Il *nefas* pesa su di lui come un macigno e l'autopunizione a cui si è sottoposto è descritta dal poeta con grande forza e immediatezza. Il ritratto è quanto mai vivo e le espressioni usate, arricchite dagli espedienti stilistici, giungono all'animo del lettore come una potente onda emotiva (I, 46-8):

*Impia iam merita scrutatus lumina dextra
merserat aeterna damnatum nocte pudorem
Oedipodes longaque animam sub morte tenebat.*

Il sapiente gioco stilistico degli iperbati ripetuti e l'antitesi iniziale *impia...lumina - merita... dextra* (v. 46) conferiscono gravità al concetto espresso, mentre *longa ...animam sub morte tenebat* (v. 48) è stilisticamente rilevante per l'evidente antitesi ossimorica in linea col barocchismo staziano. La disperazione di Edipo si mostra mentre (vv. 53-5):

*... vacuos orbis, crudum ac miserabile vitae
supplicium, ostentat caelo manibusque cruentis
pulsat inane solum...*

Con parole forti Stazio centra l'attenzione sulle orbite sanguinanti e ormai prive degli occhi, che testimoniano la scelta di Edipo di autopunirsi (*manibus... cruentis*) in un modo ben più crudele del suicidio. Questi versi richiamano alla mente un passo dell'*Edipo* di Seneca in cui il protagonista è descritto nell'atto dell'accecamento in modo quanto mai realistico e sconvolgente e con una ricchezza di particolari crudi e impressionanti (vv. 965-70): *Scrutatur avidus manibus uncis lumina, / radice ab ima funditus vulsos*

⁷⁶ La figura di Edipo fa una fugace apparizione anche in VII, 468 ss. ; XI, 504 s. (vd. *supra*, p. 32); e poi sempre in XI, 634 ss. quando viene affrontato e cacciato in esilio da Creonte ormai impossessatosi del regno.

simul / evolvit orbis; haeret in vacuo manus / et fixa penitus unguibus lacerat cavos / alte recessus luminum.... Dopo aver compiuto quest'azione orrenda, Seneca dice di Edipo (vv. 971-3): *...attollit caput / cavisque lustrans orbibus caeli plagas / noctem experitur*. Se consideriamo questi ultimi tre versi e li mettiamo in relazione con il passo staziano appena citato, si può notare che in ambedue i poeti Edipo è rappresentato nell'atto di alzare al cielo, non più lo sguardo di cui ormai si è privato volontariamente, ma le orbite vuote per l'orrenda mutilazione. Appare chiaro che Stazio è stato influenzato da Seneca sia per l'immagine che per l'espressione, e se l'effetto nei versi della tragedia senecana è iconicamente suggestivo, in Stazio lo è altrettanto ed in più torna insistente il concetto dell'acceccamento come pena da scontare. Le parole *crudum ac miserabile vitae / supplicium* (vv. 53-4) rafforzano in modo decisamente vigoroso il precedente *vacuos orbis* (v. 53). L'intento espressionistico è qui incentrato, più che sull'atto in se stesso, sul fine raggiunto, quello di una tremenda punizione, e l'espressione usata lo testimonia.

L'Edipo della tragedia senecana colpisce per la scena cruenta di violenza, il suo volto è inondato di sangue che dalle vene delle orbite sgorga copioso (vv. 978-9 *Rigat ora foedus imber et lacerum caput / largum revulsis sanguinem venis vomit*). L'Edipo della *Tebaide*, invece, è sempre raffigurato nelle condizioni conseguenti al suo acceccamento, ma non certo con minore efficacia, con il volto ed i capelli imbrattati dal sangue che si raggruma via via, eternamente afflitto da una piaga che continua a gemere, quasi a tener viva la motivazione del gesto cruento. In Stazio è lo stato di morte-non morte che domina, continuamente presente in quell'aspetto terrificante di Edipo ormai travolto da un destino ineluttabile. Se la descrizione del personaggio, nel passo sopra citato, ha indubbiamente una forte suggestione, altrettanto espressiva risulta la raffigurazione di Edipo in VIII, 242-7 dove si presenta al banchetto dei Tebani⁷⁷ dopo essersi ripulito i capelli solitamente incolti e sporchi di sangue:

*Oedipoden exisse ferunt vultuque sereno
canitiem nigram squalore et sordida fusis*

⁷⁷ Edipo prende parte ai festeggiamenti dei Tebani per l'uccisione del nemico Anfiarao.

ora comis laxasse manu...

...

*... insicatumque cruorem
deiecisse genis.*

L'aspetto del re tebano è spaventoso e ripugnante insieme: ormai vive in uno stato di abbandono totale con il volto e la capigliatura perennemente imbrattati dal sangue che continua a colare dalle sue orbite vuote e che, coagulandosi, gli annerisce i capelli bianchi e gli riga il volto. Il fatto è confermato dall'espressione *ferunt.../... insicatum... cruorem / deiecisse genis* (vv. 242-7). Ma il massimo della forza espressiva è raggiunto da Stazio in un passo del libro XI, quando descrive Edipo che, venuto a conoscenza della morte dei figli, lascia il suo buio rifugio per essere accompagnato da Antigone sulla scena del duello ad abbracciare le spoglie di Eteocle e Polinice (vv. 580-5):

*At genitor sceleris comperto fine profundis
erupit tenebris, saevoque in limine profert
mortem imperfectam: veteri stat sordida tabo
utraque canities, et durus sanguine crinis
obnubit furiale caput; procul ora genaeque
intus et effossae squalent vestigia lucis.*

È la descrizione più completa e particolareggiata dell'orrenda sembianza del re tebano che rivela ancora una volta tutta la perizia di Stazio nel rendere vive e palpitanti le immagini in una rappresentazione che non si stenta a definire pittorica. Subito il poeta esprime con una metafora l'emergere da un buio sinistro in cui Edipo è ormai immerso (vv. 581-2): *saevo... in limine profert / mortem imperfectam*. Con *saevo... in limine* viene ribadita l'orrenda realtà del luogo in cui si rifugia, e il successivo *profert / mortem imperfectam* allude alla terrificante situazione del re la cui mutilazione è talmente atroce da suscitare una grandissima pietà. Qui il poeta definisce la vita di Edipo *mors imperfecta* e l'intera espressione richiama quanto era stato espresso con *longa... animam sub morte tenebat* (I, 46-8) che

abbiamo sopra preso in considerazione⁷⁸. Ciò indica la capacità di Stazio di esprimere lo stesso concetto con termini ed espressioni diverse, senza però perdere mai la sua originalità. Non vi è ripetizione e l'inventiva poetica riesce ad emergere sempre nuova ed efficace. È quella di Edipo una maschera tragica riprodotta con arte sapiente e dovizia di particolari. Stazio indugia sulla descrizione con il gusto dell'orrido proprio dello stile barocco e il risultato è veramente impressionante: i capelli e la barba sono irti e lordi di sangue da tempo rappreso (vv. 582-3 *veteri stat sordida tabo / utraque canities*), tanto che i capelli induriti dal sangue raggrumato coprono in un ammasso informe il capo, definito *furiale*, "maledetto", "empio", in riferimento alla colpa dell'incesto che ha portato alla rovina la sua stirpe. Poi l'aspetto del volto completa il raccapricciante ritratto del personaggio. Le gote sono incavate (vv. 584-5 *procul ora genaeque / intus*) e, cosa più impressionante, le orbite ormai vuote sono insozzate dal sangue che continua a sgorgare (v. 585 *effossae squalent vestigia lucis*). In tutto il passo l'uso degli espedienti stilistici dell'iperbato, dell'omoteleuto, delle assonanze in genere, oltre che l'impiego del traslato, potenzia in modo eccezionale l'effetto spaventoso di questa figura che emerge dal buio ed è essa stessa immersa nel buio eterno. Tuttavia, come abbiamo ribadito più volte, anche in questo caso ciò che colpisce il lettore non trae origine solo dalla grande padronanza che Stazio ha degli artifici stilistici e non è quindi solo dovuto ad un esercizio di virtuosismo poetico. Quanto emerge dall'espressione rivela che l'epico flavio trasfonde nei versi tutta la sua tensione interiore: l'ispirazione personale lo porta a partecipare profondamente alle vicende narrate e il frutto della capacità creativa prende corpo attraverso l'introspezione e l'analisi psicologica dei personaggi e non solo grazie alla forma stilistica più consona alla poesia epica del periodo. Vista l'esiguità degli episodi presi in esame, questo *excursus* sulla tendenza espressionistica di Stazio non ha la pretesa di formulare un giudizio globale su tutto quanto vi è di artisticamente valido, da questo punto di vista, nella *Tebaide*, tuttavia i passi scelti che abbiamo esaminati offrono materiale più che sufficiente, mi sembra, per poter esprimere una valutazione positiva sulle capacità espressive del poeta.

78 Vd. *supra*, pp. 38-9.

Manuela Serrao

L' espressionismo quindi può essere a ragione considerato uno degli elementi fondanti della poesia staziana, un tassello da aggiungere a quanto di positivo è stato attribuito dalla critica moderna all'arte poetica di Stazio. Questo aspetto meriterebbe, a mio avviso, ulteriori approfondimenti in modo da ottenere una visione più completa della reale dimensione della sua poesia epica.

Manuela Serrao

Geometria di un urlo

La morte di Liliana nel *Pasticciaccio*

Saldato brevemente il debito cronologico con l'ausilio di una glossa in calce¹ ci occuperemo di altra cronologia, interna all'opera dell'Autore, ma segnata dalle stazioni di un coadiuvante critico eminente, quali quelle del prof. Gianfranco Contini. Fu il celebre studioso ad utilizzare in un arcipelago trigonometrico le denominazioni di *pastiche*, maccheronico ed espressionismo per connotare l'opera di Gadda e fin da tempi avanzatissimi, cioè quel 1934 di grazia, anno nel quale – per intercessione del comune amico Eugenio Montale – il critico di Domodossola si avvicinò al libro gaddiano appena edito da «Solaria»: *Il castello di Udine*² e ne cavò una recensione più che paradigmatica: *Gadda o del pastiche*³. È altrettanto nota la diffidenza di Gadda nei confronti del termine (e in nome di una sodale amicizia Contini stesso ripubblicò il vecchio saggio col mutato titolo di *Primo approccio al «Castello di Udine»*⁴), così come ne dimostrerà altrettanta verso “barocco”⁵. Al fine di scrupoli documentari, però, rimane una sostanziale accettazione della classificazione espressionistica, forse ad indicare tacitamente l'affinità fra progetti letterari, attuazioni

-
- 1 Secondo Mittner l'espressionismo storicamente inquadrabile come movimento artistico deve essere racchiuso nei termini 1907-1926, anziché nella consueta forbice 1910-1924. Egli motiva la sua decisione, peraltro mutuata su Fritz Martini, perché “la simmetria è indubbiamente perfetta, troppo perfetta per non renderci un po' perplessi: le grandi opere d'arte raramente nascono insieme a grandi eventi storici profeticamente qualche anno prima, talora li rappresentano e ne approfondiscono il significato qualche tempo dopo.” L. Mittner, *L'espressionismo*, edizione riveduta e aggiornata a cura di P. Chiarini, Laterza, Roma-Bari, 1997 (1965), p. 6.
 - 2 C. E. Gadda, *Il castello di Udine*, Firenze, «Edizioni di Solaria», 1934, ora in Id., *Romani e racconti I*, a cura di R. Rotondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988.
 - 3 G. Contini, *Gadda o del pastiche*, in «Solaria», Gennaio-Febbraio, 1934.
 - 4 Id., *Primo approccio al «Castello di Udine»*, in Id., *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, pp. 3-10.
 - 5 C. E. Gadda, *Tre lettere a Giuseppe De Robertis*, in «Rinascita», 40, n. 41, 1983, p. 28.

programmatiche ed echi internazionali. Ancora Contini si è reso patrocinatore di altrettanta celebre scheda: a proposito della *Cognizione del dolore*⁶ egli parla di “espressionismo naturalistico”⁷, il che può sembrare un’autentica contraddizione, se non fosse che si tratta di felice dissonanza fra sostantivo e aggettivo. Così Mittner si esprime a proposito delle differenze fra simbolismo ed espressionismo:

Per il simbolista le cose erano, appunto, simboli: simboli [...] nei quali o dietro i quali si manifestava [...] un’altra ineffabile realtà, quella sognata dall’anima [...]. Con l’espressionismo questa ontologia è capovolta: le cose ora esistono in sé, ma non esistono più per l’uomo [...]⁸

Senonché Contini deve ammettere che “pur sorgendo dal buio, dove non immora, ma se ne svincola, quello di Gadda è un mondo robustamente esterno, nel quale l’autore crede. Il suo, considerato da questo angolo, è un espressionismo naturalistico”⁹.

In fondo anche Roscioni deve concordare col suo predecessore esegetico quando, ad apertura della *Disarmonia prestabilita*¹⁰, enuclea il sistema di pensiero gaddiano e in particolare il policausalismo¹¹. Sebbene Roscioni non nomini esplicitamente

6 Celebre l’introduzione, ripubblicata in G. Contini, *Introduzione alla Cognizione del dolore*, in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 5-28, che presto si affranca dalla contingenza dell’occasione introduttiva per compiere una vera e propria ricognizione intorno all’Opera di Gadda.

7 Ivi, p. 24.

8 L. Mittner, *L’espressionismo*, cit., pp. 24-25.

9 G. Contini, *Introduzione alla Cognizione del dolore*, cit., p. 24.

10 G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1995 (1969, 1975).

11 Si veda nei pressi dell’incipit del *Pasticciaccio*: “Sosteneva, fra l’altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l’effetto che dir si voglia d’un unico motivo, d’una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuoi dire gomitolò. Ma il termine giuridico « le causali, la causale » gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L’opinione che bisognasse « riformare in noi il senso della categoria di causa » quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione

l'espressionismo naturalistico dell'Autore ne tratteggia un quadro convincente. Parlando del linguaggio gaddiano, così maccheronico¹², il critico stabilisce che:

Più numerose e intricate sono le relazioni tra le cose, più necessario è il ricorso a figure grammaticali e retoriche particolari. Ma, a rigore, tali espedienti sono indispensabili anche alla rappresentazione dell'avvenimento o dell'oggetto più semplice. Perché i dati apparentemente più elementari, non meno di quelli più complessi, riflettono e implicano fatti e oggetti innumerevoli.¹³

L'espressionismo così audacemente ottenuto, grazie all'impasto e alla mescolazione di linguaggi differenti e dissonanti risponde pur sempre ad una necessità d'ordine positivistico: rintracciare le cause delle relazioni che inverano gli oggetti – geometrici sempre¹⁴ - dei quali la realtà è composta e, verrebbe da dire, “brutalmente deformata”¹⁵.

A ben vedere la geometria è un carattere non soltanto gaddiano, bensì dell'espressionismo *tout court*. Infatti:

I due procedimenti artistici dell'espressionismo sono l'“urlo primitivo” (*Urschrei* [...]) e lo sforzo di una strutturazione astrattistica, spesso specificamente geometrica, della realtà. I due procedimenti sembrano e spesso sono diametralmente opposti, perché l'urlo nasce soprattutto dall'anima del veggente che presagisce il crollo del mondo o assiste ad esso, mentre l'astrazione è opera soprattutto di un ideale di architetto che si sforza di ricostruire il

centrale e persistente [...]” C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rotondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 16.

12 C. Segre, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in Id., *Semiotica filologica, Testo e modelli culturali*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 169-183.

13 G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 11.

14 Ibidem.

15 C. E. Gadda, *Tendo al mio fine*, in Id., *Romanzi e racconti I*, cit., p. 119.

mondo o di costruirne uno completamente nuovo.¹⁶

In realtà, come ammette lo stesso Mittner, l'urlo e la geometria si conseguono l'un l'altro, come indicazioni lontane che conducono al medesimo luogo. Nel *Pasticciaccio brutto de via Merulana*¹⁷ vi è un passaggio assai interessante se intendiamo leggere l'opera di Gadda sotto alla luce sublunare dell'espressionismo. Si tratta del celebre episodio nel quale il cadavere di Liliana Balducci viene rinvenuto al 219 di via Merulana. Al di là delle apparenti somiglianze fra carattere espressionistico della narrazione e espressionismo vero e proprio, siamo in grado di tracciare anche proficui diagrammi che abbiano come vettori direzionali appunto l'urlo e la geometria. Rimangono da definire i rapporti d'interscambiabilità o consequenzialità dei due tratti.

Il passo è strutturato in tre parti percettive, di modo che ad ognuna di esse corrisponda un soggetto percipiente. Inizialmente è Pompeo, un funzionario di polizia, che racconta sommariamente il ritrovamento del corpo al commissario Ingravallo. Poi è lo stesso Ingravallo che vede la scena ed infine Ingravallo immagina la dinamica dell'omicidio. Se isoliamo gli elementi che compaiono nella prima, breve, narrazione avremmo come risultato una sorta di massimo comune denominatore usufruibile anche in un secondo momento:

Dice che l'ha trovata stesa a terra, in un lago de sangue, Madonna! dove l'avemo trovata puro noi, sul *parquet*, in camera da pranzo : *stesa* de traverso co le *sottane* tirate su, come chi dicesse in *mutanne*. Il *capo* rigirato un tantino... Co la *gola* tutta segata, tutta *tajata da una parte*. Ma vedesse che *tajo*, dottò !» Congiunse le mani come implorando, si passò la destra sulla fronte: «E che faccia! ch'a momenti svengo! Già fra poco dovrà vedello. Un *tajo* ! che manco er macellaro. Mbè, un orrore: du *occhi*! che guardaveno fisso fisso la credenza. Una *faccia* stirata, stirata, bianca da pare un panno risciacquato... che, era tistica?... come si avesse fatto una gran fatica a

16 L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 41.

17 C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit.

morì [...] ¹⁸

In corsivo sono indicati appunto gli elementi del raggruppamento, che proveremo ad elencare di seguito con un numero corrispondente: abbiamo innanzitutto il *parquet*(1), quindi la *posizione*(2) del corpo e di seguito: la *sottana*(3), le *mutande*(4), il *capo*(5), la *gola*(6), l'*angolazione del taglio*(7), il *taglio*(8) vero e proprio, gli *occhi*(9) e la *faccia*(10).

E ora ripercorriamo ciò che vede effettivamente Ingravallo:

[...] entrati appena in camera da pranzo, sul parquet, tra la tavola e la credenza piccola, a terra... quella cosa orribile. [...] Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana e una sottogonna bianca buttata all'indietro, fin quasi al petto... [...] Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile" [...] Oh, gli occhi!, dove, chi guardavano? [...] Il volto... Oh, era sgraffiata poverina! Fin sotto un occhio, sur naso!... Oh, quel viso! Com'era stanco, stanco, povera Liliana, quel capo, nel nimbo, che l'avvolgeva, dei capelli, fili tuttavia operosi della carità. Affilato nel pallore, il volto: sfinito, emaciato dalla suzione atroce della Morte [...] Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. Aveva preso metà del collo, dal davanti verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro che guardavano [...] Il naso e la faccia, così abbandonata e un po' rigirata da una parte [...] Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guarda che, poi? [...] ¹⁹

Lo schema di Ingravallo è il seguente: il *parquet*(1), la *posizione del corpo*(2), la *sottana*(3), le *mutande*(4), gli *occhi*(9), il *taglio*(8), l'*angolazione del taglio*(7), la *gola*(6), la *faccia*(10) e di nuovo *gli occhi*(9). Se adesso incrociamo le due sequenze e ne evidenziamo, con gli stessi numeri, i caratteri di simile prossemica, otteniamo questo schema: a (1) in "Pompeo" corrisponde (1) in

18 Ivi, p. 57. Corsivi nostri.

19 Ivi, pp. 58-59.

“Ingravallo”. A (2) segue (2); a (3) il (3), a (4) il (4). L’ordine muta, invece, quando a (5), cioè il *capo*, segue nell’ordine (9), ovvero gli *occhi*. D’ora in poi la corrispondenza non sarà più perfetta (tranne un caso), perché così continua: a (6) corrisponde l’(8), a (7) il (7) (è questa la nostra eccezione); a (8) il (6), a (9) il (10) e, infine, a (10) corrisponde (9). Il disegno che emerge è tutt’altro che confuso e vorticante, come la critica ha spesso evidenziato²⁰, bensì in cerca di un ordine. O, per meglio dire: il cortocircuito sensoriale di fronte al buco nero del romanzo com’è appunto l’omicidio di Liliana è generato da una constatazione del disordine, dell’Indeterminato, dell’Abisso, ma la rappresentazione non si lascia inghiottire dallo stesso centro gravitazionale rovesciato, giacché il tentativo è quello di dare ordine al sistema deformato e deformante della realtà e dell’orrore. Vediamo che Gadda costruisce il passo prima pensando ad una corrispondenza perfetta, poi ad una simmetria rovesciata e, infine, con una forma che rimanda alla misura strofica della rima alternata. In altre parole: l’urlo è spinta emozionale (è anche l’emozione di Ingravallo, segretamente innamorato di Liliana) di occhi e di un cuore atterrito dallo sgomento; ma dietro a questo shock primitivo si cela la volontà di offrire al lettore-spettatore una via intelligibile per ingabbiare l’Indeterminato, perché forse un significato si cela dietro al cruento *nonsense*. L’urlo genera la geometria, così come la musica atonale generò la musica dodecafonica²¹.

Eppure un elemento fondamentale del corpo ancora manca: la bocca. Non soltanto distrazione descrittiva, ma cosciente annullamento del linguaggio, della sede nella quale l’uomo ordina e dà prospetto alla realtà, formula wittgenstianamente il mondo attraverso la sua esprimibilità, riscattandolo dalla morfologia del guscio vuoto, dell’inerte involucro. E ancora: la bocca è un ideale passaggio che mette in comunicazione l’epidermide con la profondità, la superficie

20 È il caso di Federico Bertoni, che nel suo fondamentale *La verità sospetta* scrive che descrivere per Gadda “significa sovvertire qualunque ordine o canone pseudo-naturale e ripetere continuamente il già detto, accumulando, moltiplicando, seguendo gli spostamenti casuali e arbitrari di molti occhi che osservano.” Cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 2001, p. 150.

21 L. Mittner, *L’espressionismo*, cit.,

con la realtà profonda²², eppure la via è interdotta. Se il bianco è il colore che domina la figura di Liliana²³ e se il bianco è colore dei fantasmi, della morte, dell'assenza, di un'assenza di linguaggio si dovrà parlare. In altre parole Liliana è crocifissa senza possibilità di rivalersi sul mondo.

Eppure avevamo esordito sostenendo lo scarto qualitativo che insiste fra Gadda e gli espressionisti di stretta osservanza, se mai costoro riuscissero ad affrancarsi dal semplice ruolo di mestieranti e di ottusi paladini d'ogni nuovo verbo. Avevamo concordato di lasciare Gadda sulla linea dell'espressionismo naturalistico, così come genialmente Gianfranco Contini aveva indicato. Ma se il naturalismo di Gadda ha ragion d'essere, perché l'esplorazione delle ragioni (o irragioni) del mondo si scontrano con la barriera dell'indicibile? L'azzeramento linguistico dissimulato nella diegesi sembra condurre ad uno scacco dell'attività euristica del narratore. La prospettiva non cambierebbe di molto se volessimo vedere dietro a questa assenza un primo grido (l'*Urschrei*) inarticolato di una nuova arte che prorompe dalle macerie della vecchia. Secondo Kokoschka il poeta doveva ritornare "al primo grido e al primo sguardo del neonato appena caduto dal grembo materno"²⁴ e, in generale, per l'arte espressionista:

L'*Urschrei* fu sempre sentito come l'alfa e l'omega dell'espressionismo. Esso prorompe dalla visione di un'apocalissi o, più spesso, di una palingenesi che ha però sempre come suo presupposto un'apocalissi; è infatti in primo luogo il grido di liberazione dell'uomo nuovo dell'espressionismo [...] il quale

22 Cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta*, cit., pp. 74-75: "La realtà immediata – direbbe [Proust] – l'apparenza che cade sotto la giurisdizione del tempo [...] non ha alcun valore: è soltanto un velo, uno schermo, un ostacolo limitato e menzognero dietro il quale si trova una vera, più essenziale realtà [...]. Tutta la realtà – direbbe a sua volta [Robbe-Grillet] – si riduce a una superficie [...] e qualunque proiezione sul mistero, sul segreto e la profondità inavvertita dell'esperienza equivale semplicemente a un *mito* [...] non c'è niente *al di là*. [...] Vedere che il suo approccio [di Gadda] alla struttura del reale tenda a istituire una sorta di risultante, un asse mediano, una via intermedia tra l'empirismo radicale della superficie e la fede metafisica nell'«altra» realtà."

23 Ivi, pp. 14-22.

24 Vedi L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 42.

realizza il proprio Io superiore dopo la distruzione della realtà, di cui egli era schiavo in quanto Io empirico.²⁵

Se anche la formula di “Io empirico” può far ricordare in qualche modo le odiate “parvenze” gaddiane²⁶, come metodo di oltre-visione per non lasciarsi offuscare dalle menzognere espressioni della realtà, in Gadda non sussistono istanze palingenetiche, almeno non al profondo livello cosmico che anima invece gli espressionisti. Diciamo, cioè, che le previsioni apocalittiche gaddiane investono semmai il piano morale, col decadimento dei costumi (rispetto ovviamente ai latini) e dei profondi valori del bel tempo antico.

Vi è tuttavia, a parziale smentita di quanto detto sinora, un interessante vena freudiana che percorre il personaggio di Liliana e non ci riferiamo agli incastri psicanalitici che, secondo alcuni, innervano la signora Balducci²⁷. Don Ciccio Ingravallo, a proposito dell'amata Liliana, si esprime così:

Quel dare, quel regalare, quel dividere altrui! pensò Ingravallo: operazioni, a suo modo di vedere, tanto disgiunte dalla carnalità e in conseguenza dalla psiche della donna (femminuccia, credeva lui di certuna, borghesuccia) che tende viceversa a introitare: a elicitare il dono: a cumulare: a serbare per sé o per i figli, [...] mai però in onore delle concorrenti: e tanto meno delle rivali più giovani. Quel buttare, quel dissipare come petali al vento o come fiori nel ruscello tutte le cose che più contano, le più tenute a chiave, [...] finirono di rivelargli, a don Ciccio, l'alterazione sentimentale della vittima: la psicosi tipica delle insoddisfatte, o delle umiliate nell'anima: quasi, proprio, una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos : cioè una brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un «rientro nell'indistinto». In quanto l'indistinto soltanto, l'Abisso, o Tenebra, può ridischiudere alla catena delle determinazioni una nuova ascesi : la rinnovata sua forma, la rinnovata

25 Ibidem.

26 G. Bonifacino, *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Bari, Palomar, 2002.

27 Vedi F. Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 80.

Geometria di un urlo
La morte di Liliana nel Pasticciaccio

fortuna.²⁸

Ed esso è un tema che pervade la scrittura gaddiana fin dalla *Meditazione milanese*, quando diceva che:

vi è una felicità psicologica non concernente il dovere, né il fine, né l'oscuro intendere verso un meglio [...] Così vi è dovere da cui si disgiunge ogni idea di felicità, ché esso ci appare come limitazione o rinuncia, come un rientrare nell'indistinto, rispetto alla differenziazione gloriosa che ci eravamo proposti.²⁹

E queste posizioni sono perfettamente aderenti a quelle del Freud più inquietante e spietatamente filosofico; un Freud del 1920 che continuerà a scrivere per molti anni ancora, ma che non tornerà più su questi toni e questi argomenti, come spaventato da ciò che gli si è rivelato quasi involontariamente. Il Freud secolare ed apocalittico di *Al di là del principio di piacere*, che avverte come “l’aspirazione universale di [...] tutti gli esseri viventi”³⁰, sia “ritornare alla quiete del mondo inorganico.”³¹ Ma integrando gli approdi teorici notiamo come Gadda si fosse già avvicinato alle posizioni freudiane già nel 1927, l’anno del saggio “solariano” *I viaggi, la morte*, dove sosteneva (peraltro con diversi intenti):

Filosoficamente questo anelito verso il caos adirezionale rappresenta un regresso alla potenza primigenia dell’inizio, ancora privo di determinazioni etiche: una ricaduta nell’infanzia dell’essere,

28 C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 105-106.

29 C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di G. C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, ora in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 640.

30 S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, cit., p. 275.

31 Ibidem.

se così sia lecito dire.³²

Tuttavia l'aspirazione di Liliana non è mai percepita a livello vocale, mai affiora in superficie, ma lavora sottopelle, scava come un desiderio di vizio, fino a palesarsi nell'esito tragico dell'omicidio, ma talmente prepotente da poter rileggere i suoi atti precedenti all'ombra della rovina. Il percorso di Liliana è, dunque, in termini traslati un percorso esiziale. Rimane questa una possibilità esperita dal narratore, al momento della lettura del testamento olografo di Liliana, a mezzo della voce sussultante per i colpi di tosse del dottor Fumi:

Una strana ebrezza al distacco dalle cose, e dai loro nomi e dai simboli: quella voluttà del commiato che subito distingue le coscienze eroiche oltretché le menti a insaputa loro suicide: quando uno, non anco messosi al viaggio, magari, di già si ritrova con un piede sulla battima, alla riviera di tenebra.³³

Agosti, sulla scia di Lacan, vede nel segno della morte violenta un paradigma del Reale. Infatti il critico così si esprime:

La non-rivelazione del colpevole e la gola squarciata di Liliana Balducci acquistano, a questo punto, il valore di veri e propri emblemi del Reale, inteso come il luogo di affermazione dell'indicibilità del senso e dell'impossibilità della verità (sono infatti due vuoti, due buchi nel tessuto della rappresentazione).³⁴

L'assenza vocale di Liliana è, in qualche modo, riportata al vuoto rappresentato dal taglio profondo ed esso eletto a cartina tornasole della crisi tutta contemporanea di poter dire e rappresentare la verità. Infatti Lacan, che si esprime a proposito del sogno di Irma in Freud, deve concludere:

32 C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958, ora in Id., *Saggi giornali favole I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 581.

33 Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 104.

34 S. Agosti, *Quando il linguaggio non va in vacanza*, cit., p. 261.

[...] vi è, qui, una scoperta orribile: quella carne che non si vede mai, il fondo delle cose, il rovescio della faccia, il rovescio del viso, i segreti per eccellenza, la carne da cui tutto esce, nella profondità stessa del mistero...³⁵

Alla luce di quanto notato finora, in particolare delle note psicanalitiche che s'intrecciano nel personaggio della vittima, l'affresco infernale che Gadda dipinge in casa Balducci ha più di un'affinità con le tele di Francis Bacon. Come in un quadro di Bacon la mutilazione della carne è uno shock visivo che nasconde la lacerazione interiore dell'individuo postbellico, in una sintesi che mette drammaticamente in mostra le fosforescenze di un mondo già visitato dall'apocalisse e perduto³⁶. I punti di contatto fra le modalità espressive del pittore irlandese e Gadda sono notevoli, non ultimo un quadro che raffigura una donna distesa ed ha molte somiglianze con il ritrovamento di Liliana³⁷ tuttavia a fronte di una macroscopica

35 J. Lacan, *Le séminaire*, livre II, Paris, Seuil, 1978, p. 186. La traduzione è presente in S. Agosti, *Quando il linguaggio non va in vacanza*, cit., p. 261. È Agosti che istituisce il parallelo fra le parole dello psicanalista e il proprio discorso intorno al cadavere di Liliana.

36 “Ricordo che quando c'era il black-out spruzzavano il parco di qualcosa di fosforescente, con l'idea che gli Zeppelin avrebbero scambiato quella luminescenza per le luci di Londra e avrebbero lanciato le bombe nel parco; ma non funzionò.” Cfr. D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, trad. it. D. Comerlati, Milano, Skira, 2003, p. 52.

37 Il quadro a cui ci riferiamo è *Three studies of the human body*, del 1970. S'intende precisare, inoltre, che le somiglianze non derivano da una conoscenza univoca o biunivoca fra i due autori, bensì da un orientamento ideologico-estetico, di programma figurativo insomma, che ha molti punti di tangenza, sia nel caso personale dei due artisti, sia nell'andamento generale dell'arte del secondo Novecento, indirizzata a vedere nella corporalità un elemento di scrittura e di decifrazione al pari della mente. Gadda sembra essere a metà fra le due polarità, ovvero fra le scaturigini moderniste del primo Novecento (Proust) e la scuola del cosiddetto *nouveau roman*, che vede nella superficie l'unico territorio scritturabile (Robbe-Grillet). Per queste informazioni cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta*, cit., pp. 74-75: “La realtà immediata – direbbe [Proust] – l'apparenza che cade sotto la giurisdizione del tempo [...] non ha alcun valore: è soltanto un velo, uno schermo, un ostacolo limitato e menzognero dietro il quale si trova una vera, più essenziale realtà [...]. Tutta la realtà – direbbe a sua volta [Robbe-Grillet] – si riduce a una superficie [...] e qualunque proiezione sul mistero, sul segreto e la profondità

differenza: in Bacon le bocche sono sempre presenti; e non solo: le bocche dominano il quadro perché sono sempre bocche spalancate, urlanti, trafitte da smorfie di autentica agonia. Le bocche di Bacon gridano il nero orrore irrazionale che affligge l'uomo e non solo nel momento della morte (infatti le figurazioni dell'irlandese inquadrano le deformazioni corporee in cornici di assoluta quotidianità, se non di genericità così estrema da apparire astrazione), ma in ogni altro momento dell'esistenza. Sono bocche parlanti, eternamente testimoniando il dolore. Ma un'altra, ben più celebre bocca spalancata, insiste sull'immaginario del Novecento, un'orrenda voragine oscura dalla quale, paradossalmente, sembra non potersi emettere il suono inarticolato che alimenta l'inesauribile dolore dell'Uomo. Stiamo parlando naturalmente dell'*Urlo* di Munch.

In Gadda, abbiamo visto, manca la bocca di Liliana ed abbiamo supposto un'impossibilità di nominazione. Ma in effetti qualcosa dice il corpo morto di Liliana, non a livello di dialogo (ovviamente), ma ancora una volta nell'intrico testuale. Secondo Agosti, che analizza il mistilinguismo del testo:

[...] per questa intollerabile commistione di registri, che sposta il testo al di fuori di ogni verità propria, quella rappresentata dalla verità dello stile, dalle norme e dalla legge dello stile, il testo, questo testo, finisce per dire (riesce a dire) ciò che è davvero l'indicibile, l'impossibile della rappresentazione.³⁸

Il “pasticcio” o “groviglio” o “gomitolo” sono parole privilegiate, che attirano a sé determinanti significati. Tuttavia, se facciamo uno spoglio del romanzo risulta che il lemma “pasticcio” compare cinque volte, “groviglio” quattro volte e “gomitolo” tre volte (“gliommerò”, invece, ha due occorrenze).

C'è un'altra parola che invece si afferma prepotentemente nel territorio lessicale del *Pasticciaccio*, a dispetto delle apparenze istituite

inavvertita dell'esperienza equivale semplicemente a un *mito* [...] non c'è niente *al di là*. [...] Vedere che il suo approccio [di Gadda] alla struttura del reale tenda a istituire una sorta di risultante, un asse mediano, una via intermedia tra l'empirismo radicale della superficie e la fede metafisica nell'«altra» realtà.”

38 S. Agosti, *Quando il linguaggio non va in vacanza*, cit., p. 258.

dal titolo. Essa è: “orrore”, che ha ben otto occorrenze che diventano addirittura ventitrè se si prendono in considerazione le forme coniugate (quali “orribile”: tredici volte; “orribilmente”: una volta; “orrendamente”: una volta; “orrendo/a”: tre volte; “inorridito”: una volta). Una prevalenza così netta sugli altri segni indicativi è un parziale risarcimento all’assenza dialogica del personaggio di Liliana. Liliana è descritta senza una bocca, perché non può nominare “l’orrore”, a differenza di un altro grande personaggio letterario che si vive in un interregno e viene folgorato da una tardiva illuminazione sull’irrazionale che domina l’esistenza: ci riferiamo al capitano Kurtz del romanzo di Conrad, *Cuore di tenebra*³⁹, che nel finale ripete in un sussurro (che però non sfugge all’orecchio di Marlow): “L’orrore! L’orrore!”⁴⁰.

Abbiamo già precisato che i rapporti fra Gadda e Bacon semplicemente non ci furono; adesso è opportuno verificare quelli che intercorsero fra Gadda e Conrad. Manuela Bertone ha notato che il legame che unisce i due scrittori fu prettamente libresco e non personale (com’è ovvio). Gadda, nel 1953, firmò per Bompiani la traduzione di *The secret agent*⁴¹ anche se è fatto appurato che Gadda sottoscrisse il lavoro di traduzione senza aver effettuato materialmente l’operazione, compiuta dall’instancabile anglista Lucia Rodocanachi (che in quegli anni supportò notevolmente anche i lavori di Vittorini e Pavese traduttori dall’americano). Tuttavia sono interessanti le analogie che s’innervano fra il romanzo conradiano e il *Pasticciaccio*, prima e maggiore fra tutte la scelta di mettere al centro dell’intreccio poliziesco una maternità negata, quella di Winnie Verloc da un lato e quella di Liliana Balducci dall’altro. Fra gli altri elementi di similarità troviamo: i soggetti a cui si deroga l’assenza di proliferazione, il cugino di Winnie in Conrad e le “nipoti” in Gadda; il decentramento che sposta l’azione dal centro della città alla periferia; le figure dei due detective, entrambi sonnacchiosi, rabbiosi, filosofi e scettici, così Mr.

39 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, trad. it. L. Saraval, Milano, Garzanti, 1995.

40 Ivi, p. 94.

41 Id., *L’agente segreto*, in Id., *Opere complete di Joseph Conrad VII*, a cura di P. Bigongiari, trad. it. C. E. Gadda, Milano, Bompiani, 1953.

Verloc ed Ingravallo. Manuela Bertoni, poi, sottolinea come il *pastiche* gaddiano, “la trovata più felice del *Pasticciaccio*”⁴² sia in qualche modo presente anche nel *Secret agent* conradiano:

Beninteso, Conrad scrive, come suo solito, un inglese straordinariamente nitido, oltre che innegabilmente ricco; ma proprio nel *Secret Agent* compaiono numerose sottolineature riguardanti l’accento, la coloritura, l’intonazione e la pronuncia dei diversi parlanti, quasi che la tessitura plurilinguistica dell’espressione, anche se non formalizzata, andasse almeno denotata nel testo quale elemento veramente notevole ai fini della comprensione della vicenda.⁴³

Ora, queste considerazioni ci sembrano abbastanza deboli, visto che l’utilizzo che fa Conrad dei dialetti, se pure lo fa, è molto più superficiale, quasi esterno verrebbe da dire, rispetto alla permeabilità che il dialetto ha nella costruzione linguistica di Gadda. È invece un’ipotesi interessante quella che vede in filigrana della traduzione errata del sintagma “Assistant Commissioner” con “Vice Commissario” non tanto una precisa volontà, ma una distrazione voluta, un atteggiamento indulgente di Gadda. Chiaramente, poiché la traduzione non fu direttamente condotta da Gadda, l’errore è della Rodocanachi, tuttavia lo scrittore lombardo ne revisionò il lavoro e lasciò passare sotto l’occhio censore la svista (viene semmai da domandarsi come avrebbe potuto Gadda accorgersi dell’errore se la sua conoscenza dell’inglese era piuttosto limitata⁴⁴). Bertoni conclude così:

Non è impossibile, insomma, che il Gadda già autore di un

42 M. Bertoni, *Il curioso caso Conrad-Gadda*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P. D. Stewart, Fiesole, Cadmo, 1998, pp. 397-403.

43 Ivi, p. 399.

44 Cfr. C. E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, con un saggio di G. Pontiggia, Milano, Adelphi, 1983: «Vorrei finalmente arrivare a conoscere l’inglese e lo studio un po’» (lettera del 26 febbraio 1941). Ivi, lettera del 12 novembre 1941, p. 134: «Studio l’inglese con il fratello di Joyce [Stanislaus, allora residente a Firenze]», ma non compaiono segnalazioni di superamento di questa fase di apprendistato.

Pasticciaccio, quello in rivista, abbia tradotto o abbia accettato la traduzione erronea di un termine semplicemente perché lo rimanda all'universo del giallo che a lui allora più sta a cuore, quello di via Merulana, la cui redazione-rifacimento è continuamente d'attualità fra il 1946 e il 1953.⁴⁵

In definitiva abbiamo voluto sostanziare il nesso pertinente fra Gadda e Conrad, al fine di mettere in luce una qualità comune ai due scrittori, ma con attuazioni formali opposte. Infatti se Conrad riusciva a nominare l'orrore che l'Occidente cominciava a conoscere (ma ancora, non a caso, è un orrore tenuto a distanza, isolato in pochi disperati individui: fuoriusciti marinai, piaggiati al Sud, ubriachi di malaria e rhum), Gadda (e Bacon e Munch prima di lui) non può più, perché anche il linguaggio è impotente di fronte al vortice che abbatte "la coscienza del mondo"⁴⁶: ormai ogni accordo "epico" si è dissolto.

In fondo anche nelle premesse dell'espressionismo c'era la frustrata disillusione per un grido primordiale che doveva preludere ad una nuova nascita, ma che invece non riusciva ad articolarsi. In altri termini l'urlo non poteva trovare la sua geometria:

[...] l'*Urschrei* dell'espressionismo tedesco non realizza quasi mai il Noi e rivela la tragica posizione d'incertezza della borghesia smarrita; è assai raramente il tanto vantato grido di ribellione e di liberazione, è soprattutto un grido d'angoscia e di orrore.⁴⁷

Ed è significativo il paragone con la musica atonale, in cui l'urlo fu rappresentato soprattutto dal monodramma di Schonberg *Erwartung*, dove si registravano i vari momenti di un'attesa spasmodica e poi una serie di gridi d'orrore e di disperazione.

In Bacon e Munch l'orrore e l'angoscia si palesano nella loro apocalittica violenza attraverso le bocche mute e spalancate, in Gadda

45 M. Bertoni, *Il curioso caso Conrad-Gadda*, cit., p. 401.

46 C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 16.

47 L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 47.

Filippo Polenchi

l'orrore pervade la scena di un delitto, volteggia sul cadavere di una donna che non ha bocca.

Filippo Polenchi

Filippo Polenchi

ANAZETESIS
QUADERNI DI RICERCA

www.anazetesis.it
anazetesis@alice.it

Finito di stampare nel mese di settembre 2012 presso
Centro Stampa "Toscana Nuova 2"
Via degli Alfani, 103/r - 50121 Firenze
Tel. e Fax 055.238.12.32
E-mail: cstoscananuova@tiscali.it