

MARCO FERNANDELLI

**La maniera classicistica di Silio.
Tre esempi dal libro VII**

Premessa

Nell'epos latino successivo all'*Eneide*, e sul modello stesso dell'*Eneide*, imitazione e composizione formano un nesso inscindibile. Ciò è vero anche per la tecnica epica di Silio Italico.

Secondo Michael von Albrecht i *Punica* si potrebbero definire come «la proiezione di sostanza virgiliana su un sostrato enniano in uno spirito affine a quello di Lucano»¹. Il sostrato enniano è la presentazione della materia come sequenza di singoli fatti, storicamente garantiti dalla progressione di tipo annalistico e dal riferimento – quasi continuo – a Livio². L'*imitatio Vergilii* rende leggibile tale sequenza come azione epica, intervenendo sia sulla selezione che sulla qualificazione stilistica e tematica dei materiali, ma anche rimaneggiando l'ordine lineare del racconto storico. Il sistema selettivo, gli accenti 'di genere', l'aspirazione a una *dispositio* artistica dei contenuti sono però al servizio della visione generale e di un discorso a tesi. Silio sceglie, nel suo tema, una serie di fatti più eloquenti o sensazionali, e li converte in singoli quadri finiti: tali quadri si susseguono in progressioni regolate dal tono e mirano a formare un'unità conclusiva di tipo concettuale³.

L'unità concettuale può rendersi sensibile nella misura del libro o del gruppetto di libri. Qui prenderò in considerazione il libro VII: in esso demarcazioni e accenti interni di origine virgiliana pongono in evidenza le gesta del *Cunctator* al centro di una sezione del poema (libri VI-VIII) dedicata complessivamente a illustrare, attraverso l'esempio di Fabio, alcuni aspetti particolari del valore romano: specialmente *prouidentia* e *uirtus* guerriera.

Silio pensa per quadri chiusi, ovvero per episodi. Questo procedimento compositivo è condizionato, in partenza, da certi limiti di cui si dirà, ma è valorizzato dall'idoneità alla *recitatio*, che il poeta praticava, infatti, proprio per verificare la qualità artistica del suo lavoro:

¹ Cfr. von Albrecht 1995, 963. Importanti considerazioni sulla tecnica epica siliana in rapporto all'*imitatio* anche in von Albrecht 1964, 185ss.

² Di recente la prevalenza di Livio come fonte storica dei *Punica* è stata messa in discussione da Lucarini 2004, cui qui si rimanda anche per la bibliografia critica sulla questione: si tratta di un saggio brillante che ha il merito di porre alcuni problemi in una luce nuova, ma che non convince nella tesi generale.

³ Cfr. ancora von Albrecht 1995, 966-67.

Scribebat carmina maiore cura quam ingenio, non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur (Plin. ep. III 7,5)⁴.

L'episodio spesso nasce da un'idea che il racconto esemplifica, secondo la linea dei fatti storici, fino a saturarne il significato o a esaurirne l'energia assertiva. La tecnica epica di Silio prevede poi che gli episodi più ampi si articolino in unità interne, a loro volta episodi minori, in genere, piuttosto che scene. Per 'scena' intendo un segmento temporale di un'azione, un segmento anche formalmente distinto, ma che non si risolve in se stesso, e in cui l'inquadramento ambientale o il contenuto visivo – almeno di preferenza – hanno un ruolo caratteristico⁵.

In questo senso il pur breve brano di Cilnio, all'inizio del VII libro, è un episodio e non una scena; mentre la campata iniziale dell'VIII (vv. 1-241)⁶ ha carattere ibrido, ma tende piuttosto alla scena per la sua tipicità, per gli sfondi evocati e per la sua 'pendenza' sul futuro dell'azione.

Il libro VII è un grande episodio, ben demarcato agli estremi grazie al dispositivo della *Ringkomposition* (vv. 1-19 + 732-50) e internamente abbastanza unito lungo la linea prolessi-realizzazione. Per questo secondo procedimento, Silio adotta il tipo retorico somma-dettaglio, ingrandendolo alla scala dell'intero libro: dall'annuncio-celebrazione della vittoria di Fabio (vv. 1-19) all'esposizione del processo che la realizza. Dopo il prologo d'autore, però, Silio ci fa ascoltare quasi gli stessi pensieri, e quasi nel medesimo tono, per mezzo di una voce interna, quella di Cilnio: dapprima la vittoria di Fabio è vista *ex post facto*, e dall'esterno (vv. 1-19), e subito dopo *ex ante facto*, e dall'interno (vv. 20-73). Cilnio ha davanti a sé un orizzonte vicino, ma vede bene all'indietro e pone così l'azione di Fabio in una luce particolare: quella della continuità dell'eroismo familiare e del suo superamento. Dal comporsi delle due parti di questo prologo, esterno e interno (vv. 19 + 20-73), si genera attesa, un'attesa concentrata con esattezza sul 'come': come ha potuto Fabio *sistere cunctando Fortunam aduersa fouentem* (v. 10)? come si protrarrà, attraverso di lui, l'antico eroismo della *gens* («*certauerit unus / ter centum dextris*», vv. 63-64)?

Tale attesa è poi rilanciata per mezzo di un'invocazione interna (vv. 217-18), la quale pone la vittoria del dittatore nella luce del paradosso, poiché egli ha domato in una sola campagna *bina castra*: dunque il racconto epico dell'azione di Fabio nasce direttamente come *amplificatio*.

Esso saturerà uno dopo l'altro i due versanti dell'eroismo fabiano, quello strategico del *Cunctator* (cfr. il prologo dell'autore) e quello guerriero della *Tirythia proles* (cfr. il prologo di Cilnio): in un punto nevralgico di ciascuna delle due sezioni così formatesi – in chiusura di

⁴ Il punto sulla questione *cura - ingenium* in Laudizi 1989, 19-24.

⁵ Per altre, utili osservazioni sulla tecnica della scena in Silio, cfr. von Albrecht 1968.

⁶ Ma i vv. 44-201, com'è noto, costituiscono l'*excursus* su Anna Perenna.

quella strategica e al centro, nel punto di svolta, di quella guerriera – una lunga similitudine tratta dall'*Eneide* associa alla maniera di Virgilio la materia narrata (vv. 254-59: Fabio come Nettuno, dio pacificatore; vv. 569-74: Fabio come i venti di burrasca). Infine, dopo aver esposto la vittoria di Fabio sui *bina castra* – l'avversario cartaginese e quello romano –, il racconto culmina nell'inno al trionfatore: un inno 'interno' (a Fabio-padre santo) bilancerà così l'inno dell'autore, 'esterno' (a Fabio-dio), chiudendo dunque il grande ciclo del libro con perfetta relazione complementare (punto di vista esterno-interno) e perfetta simmetria quantitativa (19 + 19 versi).

La *Ringkomposition* e il dispositivo somma-dettaglio, garantendo alla narrazione una unità ben demarcata e interna continuità, costruiscono dunque il libro tutto come grande episodio.

Nel comporre il VII dei *Punica*, Silio aveva davanti agli occhi un altro libro-episodio, il IX dell'*Eneide*: una prova di bravura del poeta che a un libro caratterizzato dalla oscillazione di campo e dalla varietà degli eventi aveva impresso il carattere finale dell'unità e la forma del perfetto ciclo. Nel disegno di *Eneide* IX troviamo infatti la composizione anulare (vv. 1-24 + 799-818) e il rapporto complementare tra inizio e fine (Iride incita Turno all'assedio – Iride ne amministra la ritirata); il prologo (interno) che annuncia e prospetta interamente un'azione (vv. 6-13); lo spicco di una figura-guida (Turno) e la presenza di un'invocazione interna che ne pone in risalto l'eroismo (vv. 525-28)⁷. Vari aspetti particolari confermano, nel libro di Silio, le corrispondenze strutturali con il modello; opposto è invece il significato attribuito in Virgilio alla figura centrale e agli accenti della struttura: il 'ritorno al punto di partenza' stabilisce non il trionfo ma la vanità dell'azione eroica. Variazioni come questa, che inverte di senso un aspetto saliente del modello (da rovescio a trionfo), sono tipiche dell'arte imitativa dei *Punica*. Ne sono prova anche i casi qui sotto esaminati: l'episodio di Cilnio, un Sinone con l'ethos di Enea; la trasfigurazione del Latino secessionista di Virgilio nel Fabio guerriero di Silio; e il tipo più complesso, la scena in cui, all'inizio del libro VIII, Annibale *lacer curis* è come un Enea cui sono però attribuiti connotati etici e d'azione propri di Turno.

Il caso prima considerato – cioè il calco 'architettonico' di *Punica* VII su *Eneide* IX – costituisce un esempio di composizione che deriva da imitazione; più frequentemente l'imitazione è al servizio del lavoro di composizione. Lo dimostrano anche le due similitudini virgiliane di cui si è parlato poc'anzi. Silio trovava in *Eneide* I e VII, libri fra loro paralleli, due situazioni interne parallele, conseguenti a due discorsi di Giunone e a due interventi di divinità vicarie, che due similitudini rivelavano come *in realtà* speculari. A queste due brevi peri-

⁷ C'è anche una certa corrispondenza interna tra il brano dedicato al tentato incendio delle navinife, che un'invocazione stacca dal *continuum* narrativo (vv. 77-106), e l'*excursus* siliano delle ninfe e di Proteo (VII 409-93), su cui Perutelli 1997.

copi (I 148-53 e VII 586-90) Virgilio aveva attribuito il compito di far trasparire, sotto gli occhi del lettore, il sistema costruttivo del suo poema. Silio imita nel libro VII le due similitudini virgiliane, e ne assume anche il rapporto complementare, poiché il suo scopo primario, in questo libro-episodio, è di tradurre in esauriente narrazione il motto *par ingenium castris togaeque* con cui Giove aveva ‘presentato’ Fabio nello scorcio del libro precedente (VI 617). Le due similitudini, dunque, dimessa la funzione architettonica che avevano in Virgilio sulla scala del poema tutto, ne assumono una espressiva, che raccoglie il congegno speculare attivo nel modello per conseguire, nel sistema chiuso dell’episodio, una pienezza di effetto psicologico. La relazione paradigmatica tra le due immagini virgiliane, costruita per suggerire un’idea vitale di confronto e superamento, è rigiocata da Silio sul piano dei rapporti tra imitazione e modello: la completezza eroica di Fabio spicca come superamento dei limiti etici, ed energetici, di Latino.

Tuttavia la riduzione dei rapporti virgiliani di ampia portata nella dimensione chiusa del libro-episodio è caratteristica: essa esemplifica bene i limiti della composizione per quadri, che mette a punto i contenuti nella misura breve, quindi li allinea in sequenza, ma resta incapace di modulazioni e tessiture complesse⁸. L’esempio citato ci suggerisce inoltre che certi prelievi virgiliani, da Silio distribuiti sul suo testo per marcare corrispondenze a distanza, svolte o nette delimitazioni, rappresentano un imitare gli effetti più che i principi della composizione dell’*Eneide*⁹.

Per tornare al servizio che l’imitazione rende alla composizione, si dirà dunque che in Silio l’arte imitativa spesso rinforza il significato o qualifica lo stile di ciò che la struttura pone in luce. In questi casi il sostrato letterario del testo siliano deve essere riconoscibile; sul modello – o gruppo di modelli gravitanti intorno a un testo-base – il poeta flavio opera allora variazioni. Ci occuperemo qui di variazioni siliane su una base epica virgiliana.

⁸ Con ciò preparando la strada alla tecnica tardoantica delle ‘immagini isolate’: Mehmel 1940, 99ss.

⁹ Appartiene a questa categoria anche una corrispondenza importante come quella tra il discorso iniziale di Giunone (Sil. I 38ss. = *Aen.* I 34ss.) e il colloquio finale tra la dea e Giove (Sil. XVII 341ss. = *Aen.* XII 791ss.): cfr. Feeney 1991, 303-304. Segni solo estrinseci di parallelismo strutturale sono le simmetrie del tipo: assedio di città (Sagunto/Troia) = II libro, con *Postquam* prima parola del successivo in entrambi i poemi; oppure la presenza di una ‘scena di aporia’ all’inizio del libro VIII dei *Punica* così come dell’*Eneide* (cfr. sotto, 88ss.). Queste collocazioni in apparenza simmetriche hanno ovviamente un significato diverso in poemi di estensione e architettura diversa. Il ‘trasferimento’ della tempesta al libro finale e in riferimento ad Annibale, non solo rovescia di senso ma svuota del suo significato strutturale il modello ripreso: il «forte influsso sulla struttura d’insieme» dei *Punica* esercitato dall’*Eneide* (cfr. von Albrecht 1995, 962; ma l’idea è abbastanza diffusa), si risolve per lo più, in Silio, nel far emergere dalla corrente dei fatti alcuni contrassegni di maniera. Per un apprezzamento della capacità del poeta di convertire in forma epica la materia dei *Punica*, cfr. Ahl-Davis-Pomeroy 1986, 2505-11.

Queste variazioni hanno esiti diversi e sono quasi sistematiche, poiché rappresentano – come si sa – uno spirito, un gusto, un’intera psicologia culturale propri di un’epoca. Esse attraggono l’interesse o sul significante (talora come esibizioni di perizia tecnica, in genere per suscitare meraviglia di fronte al nuovo) o sul significato (spesso per segnalare dottrina o per sottolineare approfondimenti, amplificazioni, superamenti rispetto a un contenuto del modello)¹⁰: sono dunque ornamenti oppure prove emulative, che restano però nella dimensione artistica propria della *variatio*, succedendosi cioè senza strutturarsi in un sistema coerente al servizio di un’idea critica. L’onnipresenza della variazione, in Silio, ha dunque un carattere e un significato diversi da quelli che riconosciamo nella *Pharsalia*, e dialoga piuttosto – anche polemicamente – con il modo ovidiano di riscrivere Virgilio.

Dal punto di vista tecnico, soprattutto per quanto concerne l’*imitatio Vergilii*, la pratica della variazione, in Silio, si risolve nei due modi alessandrini dell’*imitatio cum variatione*, che può compiacersi del variare per sé, e del tipo più critico rappresentato dall’*oppositio in imitando*. A seconda delle circostanze, essa si attua su scala diversa e varrà qui la pena di distinguere tre ambiti: il contesto minimo; la scena o l’episodio; unità narrative superiori.

Il tipo più elementare è la variazione che si realizza sul piano del dettato, oscillando dalla piena intenzione semantica o espressiva, al centonismo, alle contaminazioni spontanee o meccaniche della memoria ritmica. Sulla casistica è ancora utile ciò che ci dice la vecchia dissertazione di Grösst¹¹; non ce ne occuperemo qui.

Un secondo piano è dato dalle variazioni che coinvolgono la tecnica compositiva per ‘quadri’. La fisionomia del quadro è data da tratti esterni, come (a) il tipo e (b) la collocazione, e interni, come (c) i contenuti presi complessivamente e (d) i dettagli di forma e di sostanza. Di questi quattro termini, quelli che legano in modo riconoscibile l’imitazione al suo modello costituiscono il tratto comune – il ‘tema’ – su cui si sviluppa la variazione.

In Silio due forme di variazione sono più semplici: la variazione di un tipo generale, ben evocato, attraverso aggiunta/sottrazione di parti o attraverso modifica di particolari: è il caso dell’imitazione del catalogo latino di *Eneide* VII in *Punica* VIII, dove i primi due termini del confronto – tipo e collocazione – sono evidentemente comuni al modello e all’imitazione; è anche il caso dell’*excursus* su Anna, in cui è chiara la comunità dei contenuti tra modello e imitazione¹², e l’ἀναπλήρωσις può svilupparsi liberamente grazie al sistema della cornice, che tiene separato l’*excursus* dai contenuti vivi.

Un esempio più complesso è quello dell’episodio di Cilnio, dove assistiamo al procedimento inverso: il tipo di situazione (discorso del prigioniero al capo dei nemici) e la sede

¹⁰ Cfr. sopra, 76.

¹¹ Grösst 1887, spec. 30ss.

¹² Cfr. spec. Santini 1983, 13-80.

(primo episodio del libro) sono simili tra modello e imitazione, ma non abbastanza caratterizzati da suggerire derivazione; sono inoltre del tutto diversi i contenuti. Qui un progredire delle somiglianze di dettaglio indica, attraverso il velo dei contenuti, relazioni più profonde e precise di tipo: quando l'episodio si completa, l'emergere dello sfondo virgiliano avrà sensibilmente arricchito ethos e pathos del discorso di Cilnio.

Negli esempi sopra citati l'imitazione siliana ricopre o affianca un tratto continuo e compiuto del racconto virgiliano (il catalogo latino; la morte di Didone; l'episodio di Sinone). Nella scena iniziale del libro VIII dei *Punica*, si hanno tipo e collocazione corrispondenti rispetto a una famosa scena virgiliana, l'esordio di *Eneide* VIII, e lievi ma non trascurabili somiglianze di dettaglio. La variazione riguarda dunque i contenuti, che però non sono semplicemente diversi, come nel caso dell'episodio di Cilnio; Silio li deriva da una base virgiliana composita ma omogenea, e cioè da tre diverse scene riferite a Turno in tre diversi libri (VII, IX, XII). A dire la verità, la presenza della scena iniziale di *Eneide* VIII nell'avvio di *Punica* VIII rappresenta l'ultimo tempo di una serie di tre in cui questo testo virgiliano ha lavorato come sostrato del racconto di Silio: progressivamente la scena virgiliana si è dunque 'svuotata' dei suoi contenuti salienti ed opera ora, nella sede corrispondente dei *Punica*, come nudo tipo (scena di aporia, in inizio di libro), ossia come una specie di contenitore vuoto. Qui la variazione ha luogo quale inserimento di contenuti relativi a Turno nel contenitore relativo a Enea: questa contaminazione moltiplica gli effetti della *variatio*, che attrae attenzione sul dispositivo tecnico e pone in nuove relazioni gli antichi contenuti. La contiguità di Enea e Turno nella figura di Annibale è singolare, ma ha una sua *ratio* precisa. In questo punto dei *Punica* Annibale rinasce alla vittoria, così come Enea sulla riva del Tevere, ma la sua è una rinascita vissuta nei modi del 'risveglio' di Turno e destinata allo stesso esito finale. Qui l'imitazione siliana prevede dunque una sintesi da diversi luoghi del medesimo modello, e al contempo manifesta una sua legge poetica cui l'episodio di Cilnio aveva solo accennato: la regola del non ripetersi. Per Silio lo stesso modello può ricorrere più volte e in luoghi disparati del suo testo purché si presenti sotto aspetti sempre diversi. Il rispetto di questo principio va tenuto nel massimo conto dallo studioso della tecnica epica siliana.

Il tipo di variazione più complesso è quello che coinvolge unità narrative sovraordinate al quadro. Nel terzo esempio da me preso in considerazione, si parte da una similitudine di chiara origine virgiliana (Fabio=Nettuno), in cui si apprezzano aderenze e variazioni puntuali dell'imitazione rispetto al modello. La similitudine però appartiene a una serie interna e comunque comunica con una precedente, riferita a Fabio nel I libro (Fabio=esperto timoniere): la matrice di questa serie è una similitudine lucanea (Pompeo ostile alla guerra=auriga che lascia andare le redini), la quale agli occhi di Silio ben poteva figurare come spunto congiuntivo tra il personaggio di Latino in Virgilio e il Fabio storico. La seconda similitudine fabiana del libro VII, poi (Fabio=venti burrascosi), rivela il realizzarsi di questa connessione, ad essa attribuendo un preciso valore comparativo (Fabio 'corregge' e completa Latino). Dunque si tratta di una variazione che si forma in modo graduale, progressivamente rivelan-

do, di concerto, la natura e le proporzioni del suo ‘tema’. Quando l’imitazione si esaurisce il risultato è il quadro chiuso dell’episodio-libro: il ‘tema’ virgiliano è stato così variato, progressivamente, nel dettato, nel senso, nella struttura. E il suo graduale emergere proprio come ‘tema’ ha il complessivo significato di una variazione della tecnica: la progressione interna (*Punica* VII) lavora al posto delle corrispondenze di piano (*Eneide* I + VII).

I tre esempi sotto esaminati mirano quindi a rappresentare tre aspetti diversi dell’arte imitativa di Silio in relazione al suo modello principale, e a porre in luce gli aspetti compositivi che ne risultano coinvolti. Considero la mia analisi complementare a quella svolta da Alessandro Perutelli sull’episodio di Proteo, sempre nel VII libro dei *Punica*, dove emergono altri lineamenti della maniera imitativa e compositiva di Silio, conformi alla natura di *excursus* e alle peculiarità di tono del brano in questione¹³.

Manca ancora uno studio complessivo sulla tecnica epica di Silio. Il presente lavoro, con la scelta e l’analisi dei testi sotto presentati, intende porsi come un contributo in questa direzione.

1. *Nosces Fabios certamine ab uno*

Dopo il quasi-inno che la voce narrante intona per il *Cunctator* (vv. 1-19), l’azione del libro VII dei *Punica* si avvia con Annibale che, ricevuta la notizia del mandato dittatoriale di Fabio, è avido di sapere di più sul suo contendente (vv. 22-25):

cognoscere auebat
 quae fortuna uiro, quodnam decus, ultima fessis
 ancora cur Fabius, quem post tot Roma procellas
 Hannibali putet esse parem¹⁴.

E poi ancora (vv. 27-28):

ocius accitum captiuo ex agmine poscit
 progeniem ritusque ducis dextraeque labores.

¹³ Cfr. in special modo gli acuti rilievi di Perutelli 1997 sulla combinazione di modelli e tecniche imitative diversi nel medesimo brano, sulla reticenza di Silio a far trasparire i suoi originali, sulla ossessione del variare, sulla relazione manieristica tra dettagli e insieme nel costruire il racconto.

¹⁴ Tutte le citazioni del testo di Silio sono tratte dall’edizione Delz, Stuttgart 1987; tutte le citazioni virgiliane dall’edizione Geymonat, Torino 1973.

¹⁵ *Aen.* I 748-56: cfr. in part. vv. 750-52 *multa... rogitans... / nunc quibus... / nunc quales... nunc quantus...* Questo tipo di domande in serie, che insistono su una richiesta sfaccettandone il tema, equivale a un proemio invocativo drammatizzato: cfr. anche *Sil.* VII 23-24 *quae... quondam... / cur... quem...* Verso l’inizio del libro successivo (*Aen.* II 10), Enea si riferisce all’avidità di racconti della sua ospite con l’espressione *tantus amor... cognoscere...*: cfr. *Sil.* VII 22 *cognoscere auebat*, che regge appunto la serie dei quesiti.

L'impazienza di Annibale nel sollecitare un racconto è familiare al lettore dell'epos. Didone nel passaggio dal I al II libro dell'*Eneide* è un buon esempio¹⁵. Altri ricordi, meno convenzionali, sono chiamati a raccolta dallo sviluppo successivo, in cui il prigioniero convocato precipitosamente da Annibale, il nobile aretino Cilnio, si presenta e agisce secondo un canovaccio 'alla Sinone': è uno *iuuenis* (v. 31); un prigioniero di guerra (vv. 30-32); compare in catene (v. 32 *Libycis praebebat colla catenis*); è interrogato dal capo dell'esercito di cui è prigioniero: cfr. *Aen.* II 57-59: *Ecce, manus iuuenem interea post terga reuinctum / pastores magno ad regem clamore trahebant / Dardanidae*. Accanto a queste somiglianze percepibili, ma ancora tenui, opera una significativa differenza: virtù e vizi, rispetto all'episodio virgiliano, sono distribuiti in modo inverso tra l'oratore (Sinone, Cilnio) e l'ascoltatore (Priamo, Annibale). Qualcosa di simile era già capitato su larga scala nell'orazione antianibalica di Annone nel II dei *Punica* (vv. 279-326), dove una serie di buoni argomenti erano stati sostenuti in un discorso alla Drance, che conteneva una sezione alla Numano Remulo¹⁶.

La presenza, nell'episodio di Cilnio, di una sceneggiatura virgiliana, si fa più sensibile con il passaggio successivo, quello che precede di poco (in Virgilio) e immediatamente (in Silio), il discorso del prigioniero:

«in utrumque paratus [*scil.* Sinon],
seu uersare dolos seu certae occumbere morti» (*Aen.* II 61-62).

Hic [*i.e.* Cilnius] ardens extrema malis et rumpere uitam (Sil. VII 33).

È chiaro l'intento di accostare per distinguere. Cilnio risponde alle domande del generale nemico per ottenere così la morte agognata. Ancora le somiglianze di situazione con il modello non affiorano al piano del dettato. Ciò accade nel passaggio successivo.

Cilnio inizia il suo discorso ammonendo Annibale che il suo nuovo avversario lo impegnerà in modo ben diverso da un Sempronio o da un Flaminio: «*non cum Flaminio tibi res, nec feruida Gracchi / in manibus consulta*»; Fabio, infatti, «*Tirynthia gens est*» (vv. 34-35). E a suggello di quanto appena affermato, aggiunge (vv. 36-37):

quam [*scil.* gentem] *si fata* tuis genuissent, Hannibal, oris,
terrarum imperium Carthaginis *arce* uideres.

Questa dichiarazione stringe in modo inequivocabile il rapporto con il testo virgiliano, nel quale leggiamo (*Aen.* II 54-56):

¹⁶ Cfr. Bruère 1971.

[*Aeneas loq.*] «E t, s i fata deum, si m e n s non laeua f u i s s e t,
impulerat ferro Argolicas foedare latebras,
Troiaque nunc s t a r e t Priamique arx alta maneres»¹⁷.

Si tratta di un modello certo di Silio, anzi di una specie di matrice mentale – emotiva, sintattica, ritmica –, da risolvere in più variazioni, se è vero che la sentiamo presente e attiva anche in due altri passi ad alta tensione patetica del libro VII (vv. 9-11 e 560-63):

A c n i sacra seni [*i.e.* Fabio] uis impressumque f u i s s e t
sistere cunctando Fortunam aduersa fouentem,
ultima Dardanii transisset nominis aetas.

[*Fabius loq.*] «Pacata f u i s s e n t
ni consulta uiro [*scil.* Camillo] m e n s que impenetrabilis irae,
mutassentque solum sceptris Aeneia regna
nullaque nunc s t a r e s terrarum uertice, Roma».

Qui le aderenze al modello virgiliano mostrano varianti complementari rispetto al passo precedentemente citato (vv. 36-37)¹⁸. Notiamo peraltro che, nel testo dei vv. 560-63, il motivo ideologico centrale, il rapporto tra *consulta* e *ira* è condiviso con il distico del discorso di Cilnio (cfr. vv. 34-35 e 561): Camillo è infatti, oltre che predecessore nella carica di *dictator* nel dopo-Allia, modello morale di Fabio¹⁹.

Nei tre casi siliani l'impostazione irrealistica dell'ipotesi riguarda la caduta di Roma, in quello virgiliano, invece, la sopravvivenza di Troia. Il punto critico del destino della città si colloca proprio nel passaggio tra il monito inascoltato di Laocoonte (*Aen.* II 40-53) e l'arrivo del prigioniero in catene (vv. 57ss.).

¹⁷ *staret* M, *stares* PR; *maneret* M²; Servio legge *stares... maneret*. Austin 1964, che stampa nel testo *staret... maneres*, nella sua nota ad v. 56 riporta comunque il riferimento a Sil. VII 563, che ha *stares*. Austin manca di rilevare che alle spalle della patetica ipotesi di Enea c'è il prologo delle *Troiane* euripidee, ai vv. 45-47 (*explicit* dell'epicedio di Poseidone su Troia). Le parti qui sottolineate preparano il confronto con le successive citazioni da Silio.

¹⁸ Va osservato che in una successiva, e vistosa, occorrenza di questo tipo ipotetico, abbiamo ancora variazione: *Haec tum Roma fuit. Post te cui uertere mores / si stabat fatis, potius, Carthago, maneres* (X 657-58). Su questi versi conclusivi del libro, cfr. spec. Fucecchi 1999, 339.

¹⁹ Cfr. vv. 557-63, con Spaltenstein 1986, ad vv. 557 e 562. L'esempio di Camillo è invece argomento della *ferocia* nel discorso di Flaminio in Liv. XXII 3,10: poiché del discorso di Fabio non abbiamo notizia da fonti storiche e poiché, d'altra parte, nei *Punica* Flaminio non cita Camillo, è possibile che il poeta abbia trasferito l'esempio dalla voce del console a quella del dittatore, coerentemente cambiandolo di segno: da negativo, cioè, a positivo. Per altri 'trasferimenti' di contenuti storici relativi a Flaminio all'interno dei *Punica*, cfr. Danesi Marioni 1986, 47-55, un notevole contributo.

Osserveremo anche che due volte il cavallo manda un suono rivelatore – sempre in connessione con la presenza di Laocoonte –, un suono che in ipotesi, una volta colto e opportunamente interpretato, avrebbe salvato la città:

«Stetit illa [*scil. hasta*] tremens, uteroque recusso
insonuere cauae gemitumque dedere cauernae» (vv. 52-53).

«O patria, o diuum domus Ilium et incluta bello
moenia Dardanidum! Quater ipso in limine portae
substitutit atque *utero sonitum* quater arma dedere» (vv. 242-43).

«Nel momento culminante di una azione, sopravviene una controazione: questo modo di articolare la vicenda è schiettamente virgiliano», osserva Richard Heinze a proposito della tecnica con cui Virgilio collega – con due peripezie successive, sempre più avvicinando la catastrofe – l'azione di Laocoonte e quella di Sinone²⁰.

Un doloroso commento di Enea accompagna per due volte, dunque, la descrizione del rumore inascoltato. Nel primo caso, come si è visto, tale commento mediava il passaggio dalla buona opportunità (monito di Laocoonte) alla catastrofe (arrivo di Sinone).

Nel testo siliano – è importante osservarlo – dapprima è suggerita una affinità di abito esterno tra Cilnio e Sinone; poi si avvia l'*oratio recta*, e allora Cilnio assorbe, nel suo discorso all'insegna della verità e dell'aspirazione alla morte, le movenze 'nobili' del discorso di Enea. Nella persona di Cilnio si combinano dunque la voce del narratore virgiliano di secondo grado (Enea) e il ruolo esterno del narratore di terzo (Sinone); è quasi come se Cilnio impersonasse un Sinone che si comporta e parla come un Enea.

Questa composizione non è però un gioco dotto e sensazionale, ma è concepita in modo da servire le idee centrali. Dopo l'ipotesi irreali, formulata da Cilnio in tono orgoglioso e aggressivo – cioè conforme al suo desiderio di morte –, il discorso prosegue così (vv. 38-39):

«Non ego te longa serie per singula ducam.
Hoc sat erit: *nosces Fabios certamine ab uno*».

Qui l'aderenza del testo siliano al suo modello è addirittura palmare (*Aen.* II 65-66):

[*Aeneas loq.*] «Accipe nunc Danaum insidias et *crimine ab uno*
disce omnis».

Spaltenstein registra qui per la prima e unica volta, senza commenti, il contatto del testo di Silio con il passo virgiliano²¹. Ma come abbiamo visto, non si tratta affatto di una imita-

²⁰ Heinze 1996, 48; cfr. anche Manuwald 1985.

²¹ Spaltenstein 1986, *ad v.* 40.

zione estemporanea. La voce di Cilnio continua ad assorbire quella di Enea e lo fa anzi in modo sistematico, perché i vv. 65-66 del testo di Virgilio rappresentano proprio la successiva occorrenza, dopo quella sopra citata (vv. 54-56, lancio dell'asta), del commento dell'eroe sui fatti narrati. È questa anche la prima volta che Enea apostrofa direttamente la sua ascoltatrice dopo averle promesso di narrare in modo conciso i *casus Troiae* («*breuiter... supremum audire laborem*», v. 11); qui invece egli mira all'essenzialità in un altro senso, intendendo soprattutto che il *crimen unum* in parola rappresenta la natura morale di un intero popolo. Sinone è il campione della *perfidia* greca; e la *perfidia* è anche il vizio nazionale dei Punici. *Perfidi* sono infine gli Etruschi di Veio che – proprio come i Cartaginesi – non si conformano alla sacertà dei trattati (Sil. VII 40-41 *Veientum populi uiolata pace negabant / acceptare iugum*) e vincono le battaglie con la frode (agguato al Cremera).

A maggior ragione, dunque, nel breve racconto 'caratteristico' che Cilnio annuncia ad Annibale, *certamen* (essenza dei Fabii) si sostituisce a *crimen* (essenza dei Greci).

La concentrazione dei significati intorno alla figura di Cilnio e alla sua condotta si va dunque infittendo e insieme arricchendo di componenti. Sinone è icona nazionale nelle parole di Enea imitate da Silio; anche il 'Sinone' dei *Punica*, Cilnio, lo è²². Lo dimostrano il suo contegno nobile e inequivoco (egli risponde ad Annibale fieramente e secondo la sua aspirazione a morire); lo dimostra anche il suo comportamento *all'interno* al discorso: egli sceglie – come Enea – di essere breve, poiché la brevità è segno di idee chiare, modi schietti, e della parola al servizio dell'azione: insomma di *Romanitas*²³. Forma e contenuto si trovano così, nel suo discorso, in serrata – ed esemplare – rispondenza. Questo il nuovo senso che Silio attribuisce, nel suo testo, al virgiliano *ab uno disce omnis*. Coincidenza della forma, dunque, e rovesciamento del significato.

Ma le corrispondenze non si fermano qui. Dal v. 40 al v. 61 Cilnio sviluppa l'apologo con cui intende rispondere a tutte le domande di Annibale: (a) *progeniem* (b) *ritusque ducis* (c)

²² Lo è addirittura doppiamente, a causa di un gioco d'otio di Silio: Cilnio è un nome gentilizio etrusco che potrebbe costituire un omaggio obliquo alla famiglia di Mecenate (cfr. *clarum nomen*, v. 30; e Liu. X 3,2; scettico sulla referenza precisa Spaltenstein 1986 *ad v.* 29); qui il tratto nobile è comunque al servizio dell'etopea di Cilnio, come personaggio e come narratore. Va anche detto, però, che l'etrusco Cilnio finirà per tessere l'elogio della *uirtus* dei Fabii proprio dagli Etruschi ingannati e sconfitti nella battaglia del Cremera. Chi coglie il paradosso sente anche l'ingrandimento, tutto epico, del merito militare riconosciuto dalla parte avversa; e ciò anche se il discorso di Cilnio non ne rivela la coscienza.

²³ L'epifania di Ettore a Enea a *Aen.* II 268ss., spec. v. 287, contiene una serie di prescrizioni per il poeta epico in questo senso. Enea, incalzando Ettore con le sue domande 'oziose', ha un comportamento non troppo dissimile da quello che Didone tiene verso di lui sollecitandogli il programma di brevità (vv. 10-11). *Subl.* 9,2, come è noto, misura l'altezza eroica con il silenzio di Aiace di fronte alle domande di Odisseo (*Od.* XI 542ss.). Cfr. anche Lynch 1980.

dextraeque labores (v. 28). Il suo sarà, come promesso, un racconto esemplare: per la gravità romana, l'essenza risponde a tutte le domande. Il tema del racconto è il valore della *gens Tirynthia*, testimoniato da un fatto antico, ma degno di rimanere nella memoria: la *clades Cremerensis*²⁴. L'omissione dei particolari dell'imboscata tesa dai Veienti ai Fabii – argomento solo vagamente evocato – corrisponde al trattamento epico del tema venerando²⁵; i fatti sono antichi, ma *vivono* per due motivi: poiché – come per l'impresa morale di Regolo (cfr. VI 545-550) – vive il loro valore; e perché vive il discendente di quei trecento (vv. 62-65):

«Supersunt
quot tibi sit Libyaeque satis; certauerit unus [*scil.* Fabius]
ter centum dextris. Tam uiuida membra laborque
prouidus et cauta sollertia tecta quiete»
[cfr. v. 28 ritusque ducis dextraeque labores]

Questa vitalità psicologica dell'antica impresa richiede al suo narratore un'intensa partecipazione: egli ricorda un primo segnale negativo (v. 48 *Sed dirum egressis omen...*), all'uscita dalla porta Carmentale²⁶; poi la grande aristia che si sarebbe risolta in trionfo (vv. 52-56), senonché (vv. 57-58):

«spes heu fallaces oblitaque corda caducum,
mortali quodcumque datur!»

Quel gruppo glorioso cadde: «*pariter... deorum / inuidia subitis circumuenientibus armis*» (vv. 60-61).

'Contemplando' l'impresa dei Fabii nel suo punto critico, Anchise, in Virgilio, dava in un'esclamazione (*Aen.* VI 845 «*quo fessum rapitis Fabii?*»); e così pure Ovidio (*fast.* II 225 *Quo ruitis generosa domus?*). Ma io credo che Silio, in questa circostanza, avesse in mente soprattutto i commenti del narratore interno nell'apologo cartaginese, e in particolare il secondo di essi (*Aen.* II 241-42). Qui anche Enea dà in un'esclamazione – lo si è visto – 'riconoscendo' nella memoria il momento della peripezia di Troia. Questa esclamazione si colloca tra il manifestarsi di due segni, entrambi connessi con la scena dell'apparizione del cavallo sulla spiaggia, quando l'utero ligneo, colpito dall'asta di Laocoonte, aveva mandato un suono rivelatore. La sequenza è:

²⁴ Cfr. anche II 3-6, VI 637-38.

²⁵ Cfr. Spaltenstein 1986, *ad* v. 51.

²⁶ Vv. 48-49; cfr. Verg. *Aen.* VIII 334-41 (vv. 337-38 *aram l... portam*: entrambi i termini in posizione finale), con Fordyce 1977, *ad* vv. 335s. e 337ss.; Liu. II 49,8; Ou. *fast.* II 201. Buona nota esplicitiva e documentaria di Spaltenstein 1986, *ad* v. 48.

«Stetit illa [*scil.* hasta] tremens, uteroque recusso
insonuere cauae gemitumque dedere cauernae» (vv. 52-53).

[*scil.* Laocoon] «clamores simul horrendos ad sidera tollit,
 qualis m u g i t u s, fugit cum saucius a r a m
 taurus et incertam excussit ceruice securim» (vv. 222-24).

«O patria, o diuum domus Ilium et incluta bello
 moenia Dardanidum! Quater ipso in limine portae
 substitit atque *utero sonitum* quater arma *dedere*» (vv. 241-43).

A queste parole di Enea così risponde il racconto di Cilnio (Sil. VII 48-50):

Sed dirum egressis omen: Scelerata minaci
 stridentis *sonitu* tremuerunt *limina portae*
 maximaque Herculei m u g i u i t n u m i n i s a r a.

Rispetto al modello, dunque, Silio ripropone il tipo dei segni e la loro duplicità (non esattamente la loro funzione).

Nei vv. 48-49 dei *Punica* ritorna, sempre in clausola, l'immagine dei *limina portae* (cfr. *Aen.* II 242 *in limine portae*); il termine chiave della scena, *sonitu*, riprende *sonitum* del modello virgiliano (v. 243), collocandolo in un consimile quadro ritmico (sbalzato tra due incisioni) e sonoro (con rinforzo dovuto all'allitterazione e all'insistenza delle dentali sorde).

Il v. 50 è molto studiato, nella forma, nella collocazione, nell'efficacia semantica. Si tratta di un *aureus* 'monumentale', del tipo adatto, cioè, a chiudere una sequenza con un'immagine che duri nella memoria, o che è *pertinente* alla memoria. L'Ara Massima era situata nel Foro Boario: dunque essa 'muggisce', ricordando così la ribellione del toro al sacrificio. Proprio come accade nella similitudine virgiliana²⁷. Ad essa del resto Silio aveva guardato, e ancor più da vicino, in un altro passo, narrando i presagi negativi nell'imminenza della rotta del Trasimeno (V 63-65):

Nec rauco t a u r u s cessauit flebile ad aras
 i m m u g i r e s o n o pressamque ad colla b i p e n n e m
 i n c e r t a c e r u i c e ferens altaria liquit²⁸.

²⁷ Doveroso su questo punto il richiamo al saggio magistrale di Kleinknecht 1944, spec. 73-79, dove è posta bene in luce, tra l'altro, la relazione tra peripezia narrativa e significato culturale negativo dell'*Opferprodigium*. Cfr. anche Grassmann-Fischer 1966, 9,11,115-16; Lyne 1989, 74-76; le ottime note di Austin 1964, *ad* vv. 201, 202, 223-24; e Manuwald 1985.

²⁸ Cfr. Liu. XXI 63,13; e Spaltenstein 1986, *ad* vv. 63 e 65.

Va notato peraltro che l'*omen* siliano, per quanto funesto per l'immediato, è descritto in un verso capace di proiettare il proprio significato di là dai confini di situazione. Già il termine di avvio, *maxima*, insinua un duplice suggerimento: da un lato, come evocazione archeologica (*maxima... ara*), esso ricorda la permanenza di Roma nel tempo (*Aen.* VIII 271 *hanc Aram luco statuit [scil. Hercules], quae maxuma semper / dicitur nobis et erit quae maxuma semper*), e dunque il prima e il dopo rispetto al momento critico vissuto dalla città (Cremera; Trasimeno); dall'altro, come allusione onomastica, l'epiteto rinvia a quel nipote di Ercole e dei Fabi perituri – quel *maximus* nella sua *gens* e nella storia tutta di Roma – che discenderà dall'unico superstite del *dies Cremerensis* per salvare lo stato: sappiamo in effetti che proprio di lui Cilnio sta parlando ad Annibale²⁹. La presenza latente di Fabio, premessa e meta di questo breve racconto epico-eziologico, invita il lettore a percepire secondi sensi.

Nel v. 50, dunque, una allusione rivolta verso il futuro storico, combacia con una rivolta verso il passato letterario. Il muggito della *maxima Herculei... numinis ara* orienta l'attenzione del lettore verso l'Ara Maxima, e cioè verso il fato 'erculeo' di Roma, se solo l'azione vissuta e il suo ambiente reale sono guardati all'indietro, cioè come storia e topografia. Il muggito evoca anche il sostrato virgiliano di tutto l'episodio di Cilnio. Lì un sacerdote assegnato ad Apollo, cioè al dio che guiderà il viaggio degli Eneadi nello spazio e nel tempo, è interrotto durante un sacrificio; poi grida egli stesso come un toro che si ribella all'immolazione (vv. 201-24). Silio legge a fondo nel suo modello, cogliendone la *ratio* costruttiva, la ricchezza semantica e il controllo degli effetti³⁰.

Egli imita e richiama la seconda scena virgiliana di Laocoonte, ma piuttosto con le corrispondenze di situazione che con la forza dei singoli particolari; e soprattutto costituisce, nella sua imitazione, un equivalente dell'originale sul piano della rapidità di tratto e della complessità di senso³¹. Come nel racconto di Enea così anche in quello di Cilnio il motivo profetico del muggito appartiene a una realtà bivalente: in entrambi i casi l'*omen* infausto si iscrive in un corso fatale di più lontana destinazione, che il nome divino chiamato in causa (Apollo, Ercole) *garantisce* nei fatti (cioè entro i confini del racconto) e *rappresenta* nella cultura del lettore romano. E come c'è una necessità provvidenziale per tutti i particolari del martirio di Laocoonte, che da Enea è glossato 'culturalmente' nella similitudine della vittima ribelle, così – più sopito nella formazione del senso, ma pur sempre attivo – c'è un trat-

²⁹ *Calembours* in Silio: Spaltenstein 1986, ad IV 607; VII 48. Stimoli al gioco di parole su *M-maximus*: Merli 2000, 246-47.

³⁰ Il racconto virgiliano *non* è di gusto manierista: non è cioè costruito per fissare, in capo al suo corso, il motivo sensazionale del sacrificatore-sacrificato. Questo paradosso, di ascendenza tragica (Lyne 1989, 76), esprime invece la sua energia come agente di una accelerazione drammatica, convertendo così l'effetto in funzione.

³¹ Cfr. Kleinknecht 1944, 73-79; 83-85.

to provvidenziale anche nella strage dei Fabi. A quale fine buono è necessaria la *clades Cremerensis*? Essa contiene una positività pedagogica.

Ciò non può emergere direttamente dal racconto di Cilnio, che è di natura ‘epica’, da un lato, e dall’altro appartiene ancora al tempo pre-fabiano della guerra. Ma la preparazione del libro VI (vv. 589-640) e tutta la compagine del libro VII dei *Punica* mirano a porre in evidenza che l’erede di quell’*unus* superstite dei Fabi diviene *unus* per il destino di Roma proprio perché il suo è un eroismo *providens*, e più precisamente un eroismo dell’incolumità. *Maximus* egli sarà infatti nella storia di Roma proprio per aver rovesciato il senso della sentenza di Cilnio che definiva lo spirito fabiano come lo spirito di chi «*Fabia gente incolumi deforme putabat / publica bella geri*» (vv. 59-60)³².

Cilnio, come prima di lui Maro, ricordando le gesta di Regolo (VI 117-551), vede le cose epicamente, e cioè secondo una prospettiva che, se non è deformante, è tuttavia limitata dalla disposizione a venerare le figure nominate; questo limite che fa corrispondenti le due *narrationes* è certo una spia della loro interna comunicazione come ‘tipi’. Silio invece è un narratore-filosofo; e ha letto Livio e l’Ovidio dei *Fasti*³³. A differenza del Fabio di Cilnio – l’*unus* che con trecento destre lotterà contro Annibale (vv. 62-64) –, il Fabio di Silio eredita dal suo passato virtù e conoscenza, orientando così in modo diverso la relazione tra l’uno eccezionale e la sua comunità³⁴. Egli supera in valore i suoi antenati, come *i fatti* dimostrano: *pulcherrima quorum / cunctando Fabius superavit facta* (VI 639-40)³⁵. La sua completezza eroica è erede di quella di Enea: *quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis* (*Aen.* I 544-45). *Il singolo superstite* di Cilnio diviene, alla fine del libro VII, con il ritorno dell’‘inno’, *il solo padre* di tutti i Romani: *Sancte... o genitor...* (vv. 737 ss. [*Minucius loq.*]).

Torniamo ora al testo di *Eneide* II per un ultimo confronto. Troia è caduta – dice Enea commentando l’ingresso in città della *machina* – non per la grandezza guerriera degli assalitori, ma *insidiis periurique arte Sinonis* (vv. 195-97). *Credita res*: fin dal primo discorso del prigioniero i Troiani avevano dismesso ogni prudenza (vv. 145-49):

³² Sul motivo dell’ ‘unicità’ a proposito della storia dei Fabi, Barchiesi 1994, 139-41; Merli 2000, 231-41; cfr. anche Hardie 1993, 4-6, 9-10.

³³ Temperare la *ferocia* eroica è modello etico razionale e ‘moderno’: Merli 2000, 246-64; cfr. anche Ahl-Davis-Pomeroy 1986, 2523-30; Ariemma 2000, 31 e *ad* vv. 12-15; sugli elementi di continuità nella transizione dal modello di Regolo a quello di Fabio (e poi a quello di Scipione), von Albrecht 1964, 62-86.

³⁴ Su questa dialettica nei *Punica*, e più complessivamente nell’epica postvirgiliana, utili osservazioni in Hardie 1993, 3-10.

³⁵ Notevole fraseggio: l’*enjambement* tende un arco verbale, da *pulcherrima* a *facta* con al centro l’accento ideologico *cunctando Fabius*. Il beneficio della *providentia* e della *patientia* supera quello della prestantza guerriera (*ferocia* per Livio): cfr. anche sotto, 101ss.

«His lacrimis *uitam damus* et miserescimus ultro.
Ipse uiro primus *manicas atque arta leuari*
uincla iubet P r i a m u s dictisque ita fatur amicis:
'Quisquis es, amissos hinc iam obliuiscere Graios
(noster eris)...'».

Nel passo parallelo di Silio somiglianze e diversità si iscrivono con coerenza nel quadro generale, tecnico e ideologico, di questo episodio. Dopo che Cilnio ha concluso il suo discorso (Sil. VII 69-73):

Quem cernens audidum leti post talia P o e n u s
«nequiquam nostras, demens» ait «elicis iras
et captiua paras moriendo euadere *uincla*.
Viuum est. Arta seruentur colla catena».
Haec iuuenis diuisque tumens ausisque secundis.

Alla simulazione di Sinone corrisponde la affettazione di sincerità di Cilnio; alla subdola – e riuscita – sollecitazione di *miseratio*, la aperta – e frustrata – provocazione di *ira*. Volendo morire libero, Cilnio vivrà da prigioniero: così si completa ad anello, richiamando un motivo inizialmente posto, questo episodio di apertura del libro VII.

Costante è in esso la regola, che ogni passaggio e ogni piano dell'imitazione confermano, del parallelismo di forma e contenuto, con inversione del significato.

Dopo l'episodio di Cilnio, Silio 'sbriciola' nel suo racconto i contenuti di *Eneide* IX, cosicché, via via che l'azione procede, si avvertono una presenza generica e l'eco di momenti particolari di quel modello, anche se non l'operare di una traccia virgiliana continua.

All'interno di questa larga campata narrativa si riconoscono con facilità anche altri contatti con il testo dell'*Eneide*, esterni alla materia del libro IX: tra questi richiami i più puntuali sono rappresentati da due similitudini riferite ai protagonisti del libro siliano, rispettivamente Annibale (vv. 143-45) e Fabio (vv. 254-59).

2. *Lacer curis*

Nel nuovo scenario italico della guerra, Annibale cerca invano, con vari stratagemmi, di attirare i Romani alla battaglia (similitudine del Meandro: vv. 139-40). La strategia attendista e le accorte manovre di Fabio lo inquietano (VII 141-45):

Nulla uacant incepta dolis; simul omnia uersat
miscetque exacuens uaria ad conamina mentem,

sicut aquae splendor radiatus lampade solis
dissultat per tecta uaga sub imagine uibrans
luminis et tremula laquearia uerberat umbra.

Il modello della similitudine siliana è evidentemente *Aen.* VIII 22-25. Vi è anche una certa corrispondenza nell'*illustrandum* (vv. 18-21; cfr. anche v. 29)³⁶:

Talia per Latium. Quae Laomedontius heros
cuncta uidens magno curarum fluctuat aestu
atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc
in partisque rapit uarias perque omnia uersat,

sicut aquae tremulum labris ubi lumen aënis
sole repercussum aut radiantis imagine lunae
omnia peruolitat late loca, iamque sub auras
erigitur summiq; ferit laquearia tecti.

Nox erat et terras animalia fessa per omnis
aliturum pecudumque genus sopor altus habebat,
cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe
Aeneas, tristi turbatus pectora bello,
procubuit seramque dedit per membra quietem (vv. 18-30).

Della descrizione psicologica che precede la similitudine, Silio trattiene tutti gli elementi cardinali (cfr. *omnia uersat; uaria ad conamina; sicut aquae...*), lasciando da parte solo l'immagine del 'fluttuare' delle *curae*: ossia *magno curarum fluctuat aestu* (*Aen.* VIII 19), una frase virgiliana tipica (cfr. IV 532 *magnoque irarum fluctuat aestu*; XII 486 *vario neququam fluctuat aestu*), che trasporta in una scena epica 'di aporia' uno spunto etico di Lucrezio VI 34 (*curarum tristis... fluctus*) e uno erotico di Catullo 64,62 (*magnis curarum fluctuat undis*).

L'immagine qui omessa da Silio riaffiora però poco più avanti. All'inizio del libro VIII in conseguenza dello scacco subito da Fabio sul campo di battaglia, Annibale si trova nuovamente in uno stato di tormentosa incertezza: è *lacer curis et rerum extrema pavens* (cfr. v. 25). A questo punto interviene Giunone, la quale invita Anna Perenna, ossia la sorella di Didone tramutata in ninfa laurentina, a confortare e a incitare di nuovo alla lotta il giovane generale. All'interno di questo discorso della dea ricompare l'immagine virgiliana che prima l'imitatore aveva accantonato in un quadro, per il resto, molto aderente all'originale:

cuncta uidens magno *curarum fluctuat aestu* (*Aen.* VIII 19)

[*Iuno loq.*] «perge age et insanos *curarum* comprime *fluctus*» (*Sil.* VIII 32).

³⁶ Non manca di notarlo Spaltenstein 1986 nella sua nota *ad v.* 141.

A differenza di Virgilio, Silio evita ove possibile le ripetizioni di contenuto e di dettato³⁷. Possiamo ragionevolmente immaginare, allora, che il singolo particolare omesso nella prima imitazione fosse stato tenuto in sospenso per inserirlo in una successiva scena simile; o che al contrario, contenuti di una certa scena siano stati trasferiti all'indietro, in una diversa sede narrativa, a formare localmente una 'scena simile', lasciando però una traccia, un σύμβολον combaciante con il contenuto 'spostato'. Ipotesi come questa possono sembrare artificiose e di fatto indimostrabili, ma non bisogna dimenticare il tipo di poesia di cui qui si tratta, cerebrale, retorica e rigorosa nella tecnica 'minore'.

Una scena che contiene il motivo dell'incertezza fa da cornice a tutto il primo episodio del libro VIII (vv. 1-43 + 202-41³⁸). C'è dunque tra questo ampio brano anulare e la breve scena di aporia nel libro VII, oltreché una omologia esterna, anche un collegamento sul piano della composizione: i due passi comunicano attraverso il medesimo modello – *Aen.* VIII 19-25, appunto -, imitato con richiami complementari in due luoghi diversi, secondo una tecnica che già abbiamo visto operante nell'episodio di Cilnio³⁹.

I commentatori riconoscono come matrice dell'episodio iniziale di *Punica* VIII, una 'scena simile' virgiliana, e cioè il colloquio tra Giunone e Giuturna in *Aen.* XII 134-60⁴⁰. Ma io credo che il procedimento di derivazione dall'originale sia più complesso e, insieme, più eloquente rispetto alle possibilità dell'arte imitativa e compositiva di Silio.

Nei *Punica* tratti propri della storia, dell'azione o del carattere di un personaggio virgiliano sono spesso redistribuiti su figure diverse, anche se tra loro antitetiche. Vediamo qui attuarsi, in modo senz'altro più accentuato, un lavoro di scomposizione e nuovo montaggio già operato da Virgilio sui personaggi omerici⁴¹; vediamo all'opera, probabilmente, anche una dimostrazione di quell'attitudine analitica che così bene l'età argentea testimonia con il tema del 'ritratto paradossale'⁴².

³⁷ Cfr. in particolare Grösst 1887, 32, 61-62, che riprende una osservazione di Ernesti; e sopra, 78, 81.

³⁸ Di questo secondo gruppo, una larga parte, costituita dai vv. 202-23, ricade all'interno del cosiddetto *Additamentum Aldinum* (vv. 144-223): l'autenticità di questi versi rappresenta, com'è noto, la questione più impegnativa che si pone alla critica testuale siliana (un buon inquadramento sul problema, anche bibliografico, offre Ariemma 2000, 67-68). Accogliendo in buona parte le argomentazioni di Brugnoli-Santini 1995, propendo per la tesi della genuinità siliana del brano. In ogni caso la questione non è rilevante per l'analisi condotta nel presente contributo.

³⁹ Cfr. sopra 000.

⁴⁰ Così Bruère 1959, 228; Santini 1983, 33; Brugnoli 1991, 153, tutti ricordati nella nota *ad* vv. 30-31 da Ariemma 2000, che comunque si limita a documentare l'accostamento; nulla invece in Spaltenstein 1986.

⁴¹ Cfr. spec. Galinsky 1981, 985-1010.

⁴² Ne dà Silio stesso un ottimo esempio già nel primo ritratto dei *Punica* dedicato ad Annibale, I 56-69.

A IV 722-38, Giunone, assunte le sembianze del lago Trasimeno, appare di notte in sogno ad Annibale, per informarlo delle iniziative di Flaminio: nel suo discorso, la dea esorta il giovane a cogliere il momento favorevole e gli rammenta le cause remote della guerra. Le circostanze spazio-temporali dell'epifania, le sembianze acquatiche e indigene della divinità parlante, il contenuto e l'accento parenetici del discorso evocano l'esperienza di Enea addormentato sulla riva del Tevere all'inizio di *Eneide* VIII⁴³: il richiamo è palmare, anche se la sovrapposizione tra le figure coinvolte, solo esteriore e quasi meccanica, emerge in modo estemporaneo, si risolve nel suo carattere di 'situazione simile' e nella sua misura episodica. Un segno di gratuità di questo inserto e di distanza morale dal modello evocato è dato rispettivamente dall'assenza di una preliminare 'scena di aporia' che motivi l'intervento notturno del dio⁴⁴ e dalla usurpazione dell'identità di Trasimeno da parte di Giunone: dunque c'è il ricorrere evidente di un tipo di situazione, non un apprezzabile rilascio di senso, da parte del modello, all'interno del racconto siliano. Ciò avviene invece – lo abbiamo constatato – nell'episodio di Cilnio.

A VII 139-45, come si è detto, l'inquietudine di Annibale è descritta con versi che ricordano una situazione già nota al lettore, che nella memoria la riferisce facilmente ad Enea. Un 'resto' di questo modello virgiliano, come dicevamo prima, sembra comparire poi nella scena iniziale del libro VIII dei *Punica*: di nuovo il testo è riferito ad Annibale; a proposito della medesima condizione psicologica; che a sua volta è prodotta dal medesimo agente: Fabio. Eppure, all'inizio del libro VIII dei *Punica*, Annibale, l'oppositore dell'Eneade trionfante, si trova – per così dire – nella posizione morale di Turno (vv. 1-4):

Primus Agenoridum cedentia terga uidere
Aeneadis dederat Fabius. Romana parentem
solum castra uocant, *solum uocat Hannibal hostem*
impatiensque morae fremit.

Poco dopo, Giunone – così come aveva fatto con la ninfa Giuturna nel frangente disperato di *Eneide* XII – convoca la ninfa Anna e tra le due ha luogo un colloquio⁴⁵. La dea inter-

⁴³ Cfr. Grösst 1887, 11-12; Diaz De Bustamante 1985, 35ss.; Spaltenstein 1986, *ad v.* 723; e soprattutto Ariemma 2000, *ad VIII* 25-27 e 210-12.

⁴⁴ *Aegris... curis* del v. 724 è generico, non riferito specificamente ad Annibale, tra l'altro reduce da un successo militare. Silio mostra di non voler praticare la consuetudine del notturno antico che oppone il sonno placido di tutti alle *curae* del singolo proprio per sviluppare una scena di travaglio; viene piuttosto alla mente il celeberrimo *prima quies mortalibus aegris* | *incipit* di *Aen.* II 268-69. La giuntura *cura aegrescente - hapax* siliano - a VIII 212 (cfr. Spaltenstein 1986, *ad l.*), non può dirsi dunque propriamente una ripresa del passo del libro IV nella situazione dell'VIII.

⁴⁵ Anna Perenna da Ovidio *fast.* III 545ss. a Silio: buona presentazione in Ariemma 2000, *ad vv.* 28-29.

viene, dunque, in un momento difficile per Annibale, con lo scopo di rovesciare le sorti del conflitto. I vv. 25-27, che avviano la peripezia psicologica, ne anticipano anche l'esito (vv. 25-27):

Quis lacerum curis et rerum extrema paudentem
ad spes armorum et furialia uota reducit
praescia Cannarum Iuno atque elata futuris.

Distribuiti uno per verso su questa triade, Annibale, *furialia uota*, Giunone *elata futuris*, ricordano – rovesciandola nell'ordine di intervento – la serie virgiliana Giunone, Aletto, Turno di *Eneide* VII⁴⁶. Il dialogo con la ninfa, in effetti, ricorda e anzi richiama quello con Giuturna, ma nei due testi è diversa la posta in gioco, poiché nell'*Eneide* siamo alla stretta finale di una lotta già decisa, mentre nei *Punica* ci troviamo – come sottolinea giustamente un commentatore siliano – «alla vigilia di Canne», al cuore cioè della guerra e al centro del poema⁴⁷: la sezione finale del libro (vv. 349-621) sarà infatti dedicata – proprio come accade in *Eneide* VII 641-817 – a un catalogo militare.

L'inversione di campo della parata – forze 'nostre' e non dell'aggressore – è una di quelle varianti manieriste che rafforzano il senso del dialogo con il modello. Qui il dialogo interessa il piano della struttura: sia *Eneide* VII che *Punica* VIII sono libri preparatori di un grande evento bellico e occupano entrambi una posizione centrale all'interno del poema cui appartengono⁴⁸. Nel dialogo che segue immediatamente i tre versi sopra citati, Giunone apostrofa Anna con parole che richiamano opportunamente l'esordio del libro (vv. 30-33):

Sanguine cognato iuuenis tibi, diua, laborat
Hannibal, a uestro nomen memorabile Belo.
Perge age et insanos curarum comprime fluctus.
Exute sollicito Fabium.

Emergono reminiscenze da *Eneide* VII:

v. 30 *Sanguine cognato*: *Aen.* VII 318 *sanguine Troiano* (isometrico; inizio di periodo; *Iuno loq.*);

v. 32 *insanos... fluctus*: Giunone combina, nel suo discorso, la figurazione dell'incertezza di Annibale (cfr. *Aen.* VIII 19) e lo scopo generale che ha in mente, ossia che il suo pro-

⁴⁶ Su questo quadro di rapporti, cfr. Cupaiuolo 1980², 127; Ariemma 2000, *ad* vv. 25-27. Per il ruolo di Giunone nel sistema causale dei *Punica*, cfr. Feeney 1991, 303-304 (con la n. 207 sul debito verso Virgilio); utile anche Laudizi 1989, 71-92, non citato dall'autore precedente.

⁴⁷ Sulla centralità di Canne nell'architettura del poema: cfr. in particolare Fucecchi 1999, 336ss.; Ariemma 2000, *ad* vv. 35-38, con la bibliografia ivi citata.

⁴⁸ Per *Aen.* VII, cfr. anche sotto, 100.

tetto ritorni *ad spes armorum et furialia uota* (v. 26). A *Aen.* VII 460-62 ([*scil.* Turnus] *Arma amens fremit... / saeuit... scelerata insania belli, / ira super*), l'accesso di *insania* del principe rutulo è illustrato dalla celebre immagine dell'acqua in ebollizione nella caldaia (vv. 462-66). I vv. 460-66 rappresentano la reazione di Turno alla visita della Furia inviatagli da Giunone: egli 'fa propria' la volontà di Aletto (cfr. il siliano *furialia uota*, v. 26)⁴⁹. Ad Anna è richiesta da Giunone l'operazione inversa (Sil. VIII 32 *insanos comprime... fluctus*) rispetto a quella eseguita da Aletto, ma l'inversione – come si è visto⁵⁰ – è un principio cardine della tecnica imitativa di Silio. Inoltre il poeta associa altrove all'ira di Annibale la medesima immagine dell'acqua ribollente nella caldaia (V 603-66) con cui Virgilio aveva illustrato l'ira montante di Turno⁵¹.

Alla fine del suo discorso ad Anna, Giunone promette un ripetersi degli eventi: «*Tendat in Iapyga campum. / Huc Trebiae rursum et Thrasymeri fata sequentur*» (vv. 37-38). Il motivo profetico compariva anche alla fine del monologo di Giunone in Virgilio: «*funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae*» (*Aen.* VII 322)⁵².

Nei *Punica* non è raro incrociare questi 'campi' della memoria poetica – se si possono così chiamare – in cui emerge la presenza di un sottotesto, talora più d'uno, da livelli diversi di profondità e quindi anche secondo gradi di razionalità diversi. Qui l'ultima somiglianza rilevata (Sil. VIII 38 / *Aen.* VII 322) è un fatto di studio, rappresenta il corrispondersi di due costruzioni retoriche attribuite al medesimo personaggio; invece il ritmemo *Sanguine troiano* (*Aen.* VII 318), che affiora sul piano del dettato in Silio (*sanguine cognato*), appare come un effetto diretto – cioè non mediato da un particolare intento d'imitazione⁵³ – dell'intensa presenza del modello nella mente del poeta. Considerati nella prospettiva complementare, quella della lettura, questi echi 'disorganici' costituiscono un clima – per esempio un 'clima virgiliano' o 'ovidiano'⁵⁴ – in cui sono favorite certe connessioni della memoria di tipo quasi sensoriale o subconscio, che anticipano cioè il riconoscimento razionale del 'testo nel testo'.

⁴⁹ Cfr. Ariemma 2000, *ad* 25-27 per le premesse interne di questa espressione e anche di questa scena (I 55).

⁵⁰ Cfr. sopra, 75.

⁵¹ Tre buone note di Spaltenstein 1986, *ad* vv. 603, 605 e 606, offrono un quadro più ampio delle relazioni letterarie che l'immagine siliana coinvolge. Per il principio del 'non ripetersi' e la tendenza a operare imitazioni di aspetti complementari del modello che ciò comporta, cfr. sopra, n. 37.

⁵² Cfr. la ricca nota di Horsfall 2000, *ad l.* Con il v. 323 si apre la scena di evocazione della Furia, e con essa la peripezia che genera la guerra nel Lazio: ancora Horsfall 2000, *ad* vv. 323-40n.

⁵³ Il sintagma è dettato dalla memoria ritmica: lessicalmente diverso dal suo originale, inserito in un contesto di diverso senso, non agisce come citazione-guida.

⁵⁴ Cfr. in particolare gli studi di Grösst 1887 e Bruère 1958 e 1959 rispettivamente sulla presenza di Virgilio e di Ovidio nei *Punica*.

L'esistenza di questi 'campi' che favoriscono le associazioni mentali, dipende però in genere dalla presenza e dal lavoro di un contenuto ben radicato nella struttura e nel senso.

Nel caso qui discusso, l'associazione etico-psicologica di Annibale a Turno, che si trova al cuore dell'*inuentio* siliana, ed ha il suo riferimento più forte nei libri VII, IX, XII dell'*Eneide*, è accostata in un punto critico del racconto⁵⁵: esso *contemporaneamente* corrisponde a una svolta che ha luogo in ciascuno dei tre libri virgiliani. Per quanto concerne *Eneide* VII e XII si è già visto. Il libro IX, in gran parte dedicato a Turno, rappresenta il punto mediano della parabola di questo personaggio; e più precisamente il luogo in cui l'incendio furiale, psicologico, si oggettiva in azione incendiaria e in – almeno minacciato – incendio di cose⁵⁶.

Proprio questo passaggio, in Virgilio, ha luogo poiché, all'inizio (!) del libro IX, una dea intermediaria (!), Iride, inviata da Giunone (!), rivolge al giovane (!) principe rutulo, in un momento di solitudine (!), una *cohortatio* (!) che mira a fargli sfruttare un'occasione (!) (vv. 6-7):

«Turne, quod optanti diuom promittere nemo
auderet, uoluenda dies en attulit ultro».

Segue spiegazione: il momento è propizio poiché Enea si è allontanato dal campo in cerca di aiuti (vv. 8-11). Dunque, conclude Iride (v. 13):

«rumpe moras omnis et turbata arripe castra».

Anche la Giunone siliana, nel discorso rivolto ad Anna, rivela che ad Annibale si sta offrendo un'occasione insperata⁵⁷. Anna girerà poi l'incitamento ad Annibale.

Rispettivamente:

[*Iuno loq.*] «Sola ille [*i.e.* Fabius] Latinos
sub iuga mittendi mora iam discingitur armis» (Sil. VIII 33-34).

[*Anna loq.*] «Omnis iam placata tibi manet ira deorum,
omnis Agenoridis rediit fauor. Eia, age, segnes
rumpe moras, rape Marmaricas in proelia uires» (vv. 213-15).

⁵⁵ Sul profilo etico-psicologico di Annibale nell'ideazione siliana, cfr. spec. Fucecchi 1990; per i rapporti con l' 'eroe negativo' virgiliano, von Albrecht 1964, 166-84. Per la possibilità, invece, di una ideazione di Turno sulla base dell'Annibale storico, cfr. Horsfall 1974.

⁵⁶ Hardie 1994, *ad* vv. 66, 731-5n.

⁵⁷ Le differenze rispetto al precedente di IV 722ss. (cfr. sopra 90s.) sono significative, sia sul piano dei contenuti (per es. il ricorso a una divinità vicaria era lì solo simulato) che del dettato (per es. v. 732 *Pelle moras. Breuis est magni Fortuna fauoris*): non c'è quindi semplice variazione di un tema interno ma rinnovato dialogo con il modello esterno. Ciò, mi pare, conferma la pertinenza del confronto che qui si conduce. Interpretazione diversa in Ariemma 2000, *ad* vv. 210-12.

Segue spiegazione (*Mutati fasces...*, vv. 215 ss.). I versi pronunciati dalla ninfa appartengono all'*Additamentum Aldinum*, e il loro valore per l'argomentazione non è dunque certo⁵⁸. È tuttavia evidente che il riflesso virgiliano presente in queste ultime parole e – mi pare – mai prima d'ora registrato, può aggiungere qualche ragione ai sostenitori dell'autenticità del brano, per la triangolazione che si rende così riconoscibile tra i versi del discorso di Giunone, sicuramente siliani, il discorso di Iride a Turno all'inizio di *Aen.* IX, e le parole con cui Anna realizza le disposizioni della dea nel passo sospettato⁵⁹.

È invece esterno a questo brano un dettaglio che pare significativo rispetto al confronto tra Anna-Annibale in Silio e Iride-Turno in Virgilio. Conclusa la sua allocuzione allo *iuvenis* Annibale, la ninfa Anna atipicamente prende la via del cielo, proprio come aveva fatto la *aëria Iris* nella scena parallela in Virgilio:

*Dixit et in caelum paribus se sustulit alis
ingentemque fuga secuit sub nubibus arcum (Aen. IX 14-15)*⁶⁰.

Dixit et in nubescumentia sustulit ora (Sil. VIII 225).

Si noterà che i testi divergono solo a proposito degli attributi caratteristici delle due divinità (arcobaleno; umore fluviale); inoltre la 'sorpresa' contenuta nel passo siliano corrisponde a un imprevisto che si incontra in quello virgiliano. Infatti, dopo aver risposto a Iride, Turno *ad undam / processit summoque hausit de gurgite lymphas (Aen. IX vv. 23-24)*, rivelando con ciò, all'improvviso, che il colloquio con la dea si era svolto in riva a un fiume:

⁵⁸ Cfr. sopra, n. 38.

⁵⁹ Spaltenstein 1986 e Ariemma 2000, *ad l.*, segnalano giustamente che alle spalle dei vv. 214-15 ci sono *georg.* III 42-43 *En age segnis / rumpe moras* e *Aen.* IV 569 [*Mercurius loq.*] «*Heia age, rumpe moras*», evidente variazione del luogo georgico. Direi che il poeta imitatore ha nella memoria due formulazioni-base di *rumpe moras* che contamina, e cioè il tipo preceduto da *En/heia age* e il tipo che pone il sintagma in inizio di verso per affiancargli poi un altro imperativo atto a rincarare l'effetto e a specificare il significato del primo: cfr. *Aen.* IX 13 «*rumpe moras... et... arripe... castra*» e *Sil.* VIII 215 «*rumpe moras, rape... uires*». Il luogo georgico ha significato metapoetico. Il luogo di *Aen.* IV viene da una scena di epifania divina e appartiene a un discorso ben più incisivo e celebre di quello di Iride: credo tuttavia che, data la più chiara congruenza contestuale tra il passo di Silio e quello di *Eneide* IX, il secondo tipo valga come modello-base, il primo come mezzo di variazione. L'oscillazione da un riferimento all'altro è favorita dalla corrispondenza delle figure intermedie, Mercurio messaggero di Giove, Iride di Giunone. Il risultato, nei versi siliani [?], è quello di una sintesi che lascia però trasparire la compresenza di tutte le soluzioni virgiliane.

⁶⁰ Cfr. anche l'attacco della risposta di Turno: «*quis te mihi nubibus actam / detulit in terras?*» (vv. 18-19). L'espressione è strana, l'immagine peregrina (cfr. Hardie 1994, *ad l.*): forse essa suggerì a Silio la sua soluzione (la ninfa ascende al cielo traversando le nubi), assai ardita in sé, ma 'normalizzante' rispetto al modello.

particolare importante in un libro che si chiuderà con il tuffo salvifico di Turno nel Tevere⁶¹. Nella breve scena, cielo e fiume si trovano dunque in evidenza e in significativa relazione, così come l'annuncio divino e la pia risposta. Silio, con tipico procedimento manierista, 'scopre' il dettaglio virgiliano e lo valorizza in un modo nuovo: dopo l'annuncio, la divinità fluviale sale in cielo, ma l'*ordo uerborum*, intrecciando i dati celesti e quelli acquatici, 'normalizza' il paradosso, rammentando così al lettore un dato emerso nella scena iniziale⁶². Esamineremo tra poco un altro particolare che – credo – arricchirà ulteriormente il quadro critico.

Risultano infine somiglianze degne di nota anche in avvio delle risposte dei due *iuvenes audaces* alle divinità intermediarie:

[*Turnus loq.*] «Iri, *decus caeli...*» (*Aen.* IX 18).

[*Hannibal loq.*] «*Nympha, decus generis...*» (*Sil.* VIII 227)

Ricapitoliamo dunque i risultati di queste comparazioni:

- Annibale, Giunone, Anna: cfr. *Aen.* VII, Giunone, Aletto, Turno: *cause* dello scontro;
- Giunone-Anna: cfr. *Aen.* XII, Giunone-Giuturna: *colloquio* della dea con la ninfa;
- Anna-Annibale: cfr. *Aen.* IX, Iride-Turno: *colloquio* della dea intermediaria con l'eroe; *contenuti particolari* del colloquio (motivo del *καίρως*); *congedo* della dea e *risposta* dell'eroe; funzione *preparatoria* delle due scene.

Torniamo ora al punto donde eravamo partiti, la scena di aporia di *Eneide* VIII e i suoi effetti sul poema di Silio.

Nel libro VIII dei *Punica* troviamo esposte le *cause* dell'azione cruciale del poema, la battaglia di Canne – richiamate le cause psicologiche e 'archeologiche' dell'aggressione punica, presentate le cause della disfatta romana – e i *preparativi* dello scontro, con una particolare evidenza del radunarsi dell'armata di Roma nel grande catalogo dei vv. 349-621.

Nel suo principale modello epico, Silio trovava tre libri dedicati a *cause* (*Aen.* VII 286-640) ed *eventi preparatori* (VII 641-817; VIII; IX 1-24); la parte bellica del IX libro aveva già ispirato la composizione di vari episodi siliani, in particolare sviluppati nel VII, come già si è avuto modo di osservare⁶³. In particolare, dopo la grande parata militare del VII, il modello presentava a Silio, consecutivi, due libri di svolgimento in realtà parallelo: l'VIII domina-

⁶¹ Alla *Ringkomposition* collabora anche una nuova missione di Iride, una specie di rettifica della precedente: *aëriam caelo nam Iuppiter Irim / demisit* (vv 803-804). Cfr. anche sopra, 75.

⁶² Il particolare *in nubes* sembra sottolineare il rango celeste di Anna, una dea recente, e ciò in linea con l'apostrofe che le rivolge Giunone nel discorso iniziale (v. 30 *diua*): cfr. Santini 1983, 33-35.

⁶³ Cfr. sopra 75.

to da Enea (Turno assente); il IX dominato da Turno (Enea assente). Nell'*Eneide* solo in questi due libri si verifica una simmetria di questo tipo⁶⁴. Essa è in particolare marcata dalla corrispondenza delle scene iniziali, in cui l'eroe appartato riceve la visita di una divinità (il dio Tiberino nell'VIII, Iride nel IX), che lo informa e lo esorta a un'azione, rispettivamente di lunga e immediata prospettiva. La diversa profondità di queste due prospettive – lontano-vicino – corrisponde alla differenza fra guerra (la guerra nel Lazio) e battaglia (assedio al campo troiano), e sostiene la dialettica di verità (*Romana condere gentem*) e apparenza (*recidua Troia*) che attraversa come un *Leitmotiv* strutturale e retorico tutta l'*Eneide* 'iliadica'⁶⁵.

I tratti comuni fanno come sempre risaltare gli scarti formali e di senso; ma in questo caso il parallelismo ha una forte efficacia *per se*, poiché rappresenta il sistema costruttivo del racconto di guerra. Nel corso della lettura si ha dunque l'impressione che la scena iniziale del libro IX, con cui idealmente prosegue la linea narrativa della parata latina e dei primi versi del libro VIII (1-17), si 'sovrapponga' alla scena di aporia dell'VIII, che a quella parata è immediatamente consecutiva nell'ordine narrativo e alla quale l'esordio del IX corrisponde nel 'tipo'.

La scena del libro VIII è però (a) molto più ricca psicologicamente della sua parallela proprio in quanto 'scena di aporia' (vv. 18-25); e lo è anche (b) nel senso della rappresentazione visiva, allorché si considerino i versi che inquadrano il discorso del dio-fiume all'eroe (vv. 26-35 + 66-78). Inoltre (c) nel breve prologo che tesse il raccordo narrativo con il libro VII (vv. 1-17), è inserito per la prima volta un motivo che diventerà molto caro a Silio, quello dell'ambasceria dei Rutuli a Diomede, ora re apulo (vv. 9-17): in questo modo la terra di Canne diviene una presenza latente sullo sfondo della guerra laurentina, arricchendo di una dimensione, nella mente del poeta flavio, l'idea di 'ritorno del passato', che all'interno del suo modello era simboleggiata dal semplice nome di Diomede. Dunque: guerra di Troia, guerra nel Lazio, Canne; ossia *Iliade*, *Eneide*, *Punica*. Infine (d) c'è perfetta corrispondenza ordinale tra i libri (VIII in entrambi i poemi)⁶⁶.

Verrò ora alle conclusioni di questo ragionamento.

In Silio la vigilia di Canne è un 'rilancio' del racconto di guerra: le sue fonti storiche offrivano cause per la sconfitta, cause di tipo politico e tattico, che andavano però trasformate in dispositivo epico, in *cause secondo l'epica*⁶⁷: non quindi – direttamente – cause di una

⁶⁴ Essenziale rassegna degli aspetti di questo parallelismo in Hardie 1994, 65-66.

⁶⁵ Cfr. spec. Anderson 1990.

⁶⁶ Cfr. sopra, n. 9.

⁶⁷ La *prima causa belli* a *Aen.* VII 481-82 è un episodio di caccia, in cui si esprime però *rabies* contagiata dalla furia e 'incendio' psicologico; compiuta l'opera di infezione e incendio Aletto riferisce: «*En perfecta tibi bello discordia tristi*» (v. 545), e Giunone conclude: «*Stant belli causae*» (v. 553). Cfr. le ottime note di Horsfall 2000, ad vv. 40 e 553, per il procedimento inverso, ossia l'assorbimento della causalità storica sul primo piano dell'interesse epico.

grave sconfitta, ma di un evento che la visione insieme grandiosa ed essenziale del poeta epico considera discriminante in un quadro non di storia anno per anno ma di destino storico. Devono dunque essere coinvolti gli dèi.

Per la causalità epica nel senso detto il modello di Silio era il dispositivo virgiliano Giunone-Aletto-Turno: nell'episodio iniziale del libro VIII la scena di aporia che inquadra la digressione eziologica su Anna Perenna ha il senso di una discesa nelle cause profonde del conflitto – etico-psicologiche, 'archeologiche' – per recuperare dinamismo al racconto in vista della sua prova più impegnativa⁶⁸.

Silio fa coincidere il 'recupero delle cause' con gli *exordia* del nuovo corso dell'azione, che con naturalezza il ritmo epico colloca in inizio di libro: così accade appunto nel libro VIII dell'*Eneide*.

Per la 'scena di aporia', poi, con il suo scioglimento divino, capace di convertire l'arresto in impulso, il modello migliore che Silio poteva trovare in Virgilio era dato evidentemente da quel medesimo testo. Silio se ne serve in modo più scoperto in una regione del suo racconto, VII 141-45, in cui la sovrapposizione di Annibale all'Enea virgiliano poteva essere trattata in modo episodico e soprattutto non entrare in collisione con il senso morale del racconto⁶⁹: ben diverso sarebbe stato l'effetto di un Enea assorbito con evidenza nella figura di Annibale all'inizio del libro VIII, dove le corrispondenze strutturali si fanno sentire come valore semantico e dove Silio intendeva proprio porre in luce la continuità Enea-Fabio (*Aeneadis... Fabius*, v. 2): da *genitor*, cioè, a *genitor*.

Un altro punto va poi preso in considerazione: si è parlato fin qui di 'scena di aporia' per la situazione di Annibale *lacer curis*, ma in fondo in modo abusivo, poiché nel passo di Silio c'è aporia, ma non scena: l'epos di Silio, nei trapassi di ambiente, è in genere povero di inquadramento circostanziale, spaziale soprattutto, ma in questo caso non c'è veramente alcun indizio descrittivo che consenta di immaginare il dove e il quando di quel 'lacerarsi'. Questa assenza di ambiente permane anche al chiudersi dell'anello, quando un'immagine di Annibale travagliato pur si forma (vv. 207-209)⁷⁰:

Ille uirum coetu tum forte remotus ab omni
incertos rerum euentus bellique uolutans
anxia ducebat uigili suspiria uoce.

⁶⁸ In misura più limitata questo procedimento di recupero delle cause si era visto anche nell'epifania di Giunone (il falso Trasimeno) ad Annibale nel IV libro: «*Quantum uouisti, cum Dardana bella parenti / iurares...*» (vv. 733-34), con cui la dea si richiama in generale all'interpretazione familiare della politica antiromana da parte dei Barcidi e in particolare al giuramento di Annibale, per cui cfr. Spaltenstein 1986, ad I 78.

⁶⁹ Lo stesso discorso vale, come si è visto, per IV 722-38: cfr. sopra 90s.

⁷⁰ Siamo però all'interno dell'*Additamentum Aldinum*.

‘Scena’ c’è invece intorno all’aporia di Enea dal momento in cui appare il dio fluviale: *Nox erat...* (*Aen.* VIII 26 ss.); *Huic [i.e. Aeneae] deus ipse loci fluuiio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / uisus...* (vv. 31 ss.). Dopo aver completato il suo discorso il dio scompare, facendo così risorgere, per un momento, lo scenario fluviale (vv. 66s.):

Dixit, deinde lacu fluuius se condidit alto,
ima petens; nox Aenean somnusque reliquit.

Il dettato virgiliano sottolinea dunque che, nel congedarsi da Enea, il dio si inabissa nelle proprie acque. Il testo prosegue così (68-72):

Surgit et aetherii spectans orientia solis
lumina rite cauis undam de flumine palmis
sustinet ac talis effundit ad aethera uoces:
«Nymphae, Laurentes Nymphae, genus amnibus undest,
tuque, o Thybri tuo genitor cum flumine sancto...».

Colpisce il parallelismo della reazione di Enea all’epifania divina (spec. *rite... undam... / sustinet*) con quella di Turno nella scena iniziale del libro successivo (cfr. v. 23 *summoque hausit de gurgite lymphas*)⁷¹.

Nel luogo del libro VIII, però, pur nella tipicità rituale della condotta di Enea, si verifica un effetto notevole, assente nel passo parallelo del libro IX: ossia il contrasto tra l’accentuato movimento verso il basso del dio (vv. 66s. *se condidit alto, / ima petens*) e la tensione verso l’alto dell’eroe supplice (vv. 68ss. *Surgit... spectans... solis / lumina... undam... palmis / sustinet... effundit ad aethera... uoces*): e le *uoces* della preghiera – altro dettaglio che colpisce l’attenzione – sono rivolte innanzitutto alle ninfe laurentine, *genus amnibus undest*, solo in secondo luogo al dio Tevere. In ogni caso la paronomasia *genus – genitor* pone in primo piano, nel distico, il motivo del ‘generare’, qui inteso come espressione dell’ ‘origine’.

Dopo *insanos curarum comprime fluctus* (Sil. VIII 32 [*Iuno loq.*]), questo è dunque il secondo particolare di dettato che collega il testo siliano – nel movimento di chiusura della *Ringkomposition* – alla scena iniziale di *Eneide* VIII, testimoniando tra l’altro in modo chiaro il *sistema* di questo complesso procedimento imitativo:

[*Aeneas loq.*] «N y m p h a e, Laurentes N y m p h a e, g e n u s amnibus undest»
(*Aen.* VIII 71)
(risposta di Enea all’epifania e al discorso del dio Tiberino)

[*Turnus loq.*] «Iri, decus caeli...» (*Aen.* IX 18).
(risposta di Turno all’epifania e al discorso di Iride)

[*Hannibal loq.*] «N y m p h a, decus g e n e r i s nostri...» (Sil. VIII 227)
(risposta di Annibale all’epifania e al discorso della ninfa Anna Perenna).

⁷¹ Insiste su questa corrispondenza Hardie 1994, 63 e *ad* vv. 22-24.

Nel testo di Silio ritroviamo, in posizione iniziale, il nesso *Nympha-genus*; il testo virgiliano di *Eneide* VIII aveva fatto del contatto materiale di Enea con il fiume l'elemento di raccordo tra profondità e altezza, acqua e cielo. Questi dati, dotati entrambi di una certa carica estraniante, sono 'scoperti' da Silio, riproposti e, come già si è detto, convertiti a un effetto di *nouitas* diverso: nel momento del congedo della ninfa da Annibale il contrasto acqua-cielo è fatto sentire dalla parte del dio: *in nubes umentia sustulit ora* (Sil. VIII 225). Ma soprattutto, Silio ha rifondato la plausibilità della strana storia laurentina di Anna, sfruttando velatamente il motivo dell'affinità tra indigeti (Enea e Anna hanno un comune destino di 'inabissati' in un fiume)⁷² e facendo della ninfa un naturale sostegno locale per la guerra di vendetta di Annibale: «*N y m p h a, decus g e n e r i s n o s t r i . . .*» è un'apostrofe convenzionale, ma, come quella di Enea a VIII 71, ricca di sensi secondari. Nel modello la connotazione più importante è data dall'idea di origine comune (e quindi dall'implicazione del 'ritorno' a quell'origine), nel testo di Silio dalla tensione tra l'idea di *indiges* (*Nympha*) e *genus nostrum*, in cui consiste il vero rinnovamento siliano della leggenda di Anna Perenna.

Tuttavia si può facilmente osservare come alla base data dalla scena di aporia – con i suoi effetti – in *Aen.* VIII (vv. 18ss.), si sia sovrapposto, nella pratica imitativa siliana, il velo di *Aen.* IX 1-24: agli occhi dell'interprete questa sovrapposizione testimonia la necessità, per Silio, di trasferire la referenza della scena di aporia dalla figura di Enea a quella di Turno.

Nella composizione siliana questa scelta discende dalla coerenza ideologica del racconto ed è quindi sovraordinata, nel sistema organizzativo del testo, al 'nutrimento' poetico degli episodi: ossia al lavoro *locale* dell'invenzione.

Il racconto virgiliano di *Eneide* VIII offriva con perfetto parallelismo di funzione (preparativi della guerra) e collocazione esterna e interna (libro VIII; episodio iniziale), lo spunto migliore (scena di aporia e intervento del dio; motivo fluviale) per 'ritrovare' le cause psicologiche-archeologiche e rilanciare così il dinamismo del racconto; ma per le ragioni dette questo modello non poteva esercitare la sua azione ispiratrice e costruttiva, all'inizio del libro VIII di Silio, se non come un contenitore svuotato dei suoi contenuti specifici.

Da questo 'svuotamento' dipende anche – credo – l'assenza di ambiente nella scena di aporia che circonda il racconto dedicato alla ninfa: di nuovo con caratteristico procedimento manierista, Silio ha fatto in modo che la cornice fluviale dell'episodio virgiliano fosse assorbita nel dove e nel quando del racconto interno.

L'omologia tra le scene di apertura di *Eneide* VIII e IX, consente però a Silio di riempire il 'contenitore' di nuovi contenuti: i derivati dai libri VII, XII, IX, nell'ordine, che si riferiscono tutti alla figura di Turno, si costituiscono nel 'contenitore' della scena di aporia come un organismo di parti omogenee e complementari: cause (VII), colloquio tra la dea e la ninfa (XII), colloquio tra la dea intermedia e l'eroe (IX).

⁷² Cfr. Spaltenstein 1986, *ad* VIII 28 e 39.

Della tessitura primaria del modello-contenitore restano solo due filamenti, ma abbastanza ben visibili: essi guidano l'interprete a ricostruire un complesso procedimento imitativo e a valutarne il significato nel quadro tecnico dell'epica siliana.

3. *Vir grauis pietate ac meritis*

Una similitudine interviene a illustrare l'effetto di sedazione prodotto dal discorso del *Cunctator* sulle schiere romane in preda alla *pugnandi praua libido* (VII 215):

His dictis fractus furor et rabida arma quierunt,
 ut, cum turbatis placidum caput extulit undis
 Neptunus totumque uidet totoque uidetur
 regnator ponto, saeui fera murmura uenti
 dimittunt nullasque mouent in frontibus alas,
 tum sensim infusa tranquilla per aequora pace
 languentes tacito lucent in litore fluctus (vv. 253-59).

La rete delle relazioni primarie, esterne e interne, di questo passaggio è chiara: l'immagine di Nettuno sovrano e pacificatore delle tempeste marine riprende il passaggio di *Eneide* I in cui l'intervento repressivo del dio sui venti scatenati è paragonato all'apparizione, in mezzo a un tumulto cittadino, di un uomo venerabile – *grauis pietate ac meritis* –, che con la semplice autorevolezza della sua persona placa gli animi (*Aen.* I 148-53).

È questa la prima similitudine dell'*Eneide*. Nella *pars illustranda* l'emergere di Nettuno dalle acque è caratterizzato da una nota descrittiva che il testo ribadisce al chiudersi della scena, tracciando così una cornice intorno alla *pars illustrans*: *alto / prospiciens summa placidum caput extulit unda* (v. 126-27) / *sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam / prospiciens genitor... /... curruque uolans dat lora secundo* (vv. 154-56).

Controparte di questo dato icastico – l'emergere fisico del dio dai flutti, lo sguardo che spazia sulla distesa marina – è, nella similitudine, una implicazione morale, la 'vista acuta' – la *prouidentia* – dell'uomo esperto, cosciente, benemerito (*uir grauis pietate ac meritis*): con trasposizione dunque di un dato esterno e spaziale (*Neptunus... prospiciens...*) in un valore interno (*grauis pietate*) e di natura temporale (*ac meritis*)⁷³. Se dunque ci facciamo guidare dai valori caratteristici del passo virgiliano, e cogliamo la forza espressiva di quel duplice, rilevato *prospiciens* (il dio contemplante emerge alla vista; il dio contempla la distesa – *aequora* – del mare ormai pacificato), siamo facilmente indotti a constatare che il racconto, l'*illustrandum*, risulta più 'scenico' della sua illustrazione: è dunque immanente al testo-base uno sviluppo 'manieristico'. Adescamento certo per gli epici di età successive.

⁷³ Cairns 1989, 93-95.

Il particolare rapporto tra *illustrandum* e *illustrans* cui si è fatto qui cenno, già nel modello di Silio è poesia derivata. Virgilio, nel suo brano, aveva capovolto le parti, e anche il senso, del suo modello di riferimento, *Il. II* 142ss.: nel testo omerico due similitudini successive, la prima delle quali recante l'immagine del Noto e dell'Euro che sollevano le onde del mare (vv. 144-46), illustravano l'effetto del discorso provocatorio di Agamennone all'armata greca (vv. 149-54). Anche nel brano di Omero c'era concorrenza icastica tra *illustrans* e *illustrandum*, con il quadro naturalistico che precedeva la scena umana descritta: Virgilio, interponendo la *pars illustrans* tra i due tempi del processo di pacificazione dei venti, esegue dunque una terza modifica rispetto al suo modello (inversione delle entità comparate; del senso inteso; manipolazione della sequenza).

Complessivamente egli opera «romanizzando Omero dopo averlo criticamente filtrato attraverso una sensibilità alessandrina»⁷⁴. L'imitatore dotto di questo celebre passo virgiliano, si troverà di fronte, dunque, a una complessa operazione di ingegneria poetica, in cui l'arte dell'imitare e quella del comporre si trovano in un rapporto di reciproca necessitazione. Questa scena contiene pertanto una certa potenzialità didascalica, sia per il lettore, che qui per la prima volta conforma la sua mente a una tecnica 'moderna' della similitudine epica, sia per il poeta imitatore, che deve trovare, e segnalare, il proprio posto nella tradizione dell'epos romano.

Nel passo dei *Punica* che ci interessa (*VII* 253-59), Silio inverte dunque, a propria volta, i contenuti virgiliani, facendo passare il *uir grauis* (Fabio) dalla parte dell'*illustrandum* e Nettuno dalla parte dell'*illustrans*. A questa particolare figurazione Silio perviene dopo che l'immaginario 'marittimo' già si è insinuato nel suo racconto durante il discorso del *Cunctator* ai soldati (vv. 241-44). Ma l'anticipazione più notevole di questo passaggio si trova ben più indietro, alla fine del I libro del poema, dove per la prima volta la persona di Fabio è presentata⁷⁵:

*Prouidus haec ritu uatis*⁷⁶ fundebat ab alto
pectore *praemeditans* Fabius surgentia bella,

⁷⁴ Martina 1987, ad vv. 148-53n.

⁷⁵ Quest'ultima similitudine del libro ha collocazione significativa anche per il suo opporsi alla prima, che illustra la *perfidia* letale di Annibale (*I* 324-26): lo studiato contrasto sembra segnalare la variazione rispetto al testo virgiliano.

⁷⁶ Cfr. Liu. XXX 28,2 *vatem... Quintum Fabium... canere solitum*, e Sil. XVI 653, riscontri opportunamente ricordati da Spaltenstein nella nota al passo sopra riportato. Per il motivo della *prouidentia* a proposito del buon reggitore, Cairns 1989, 20, con la bibliografia ivi indicata.

ut saepe e celsa grandaeuus puppe magister⁷⁷
 prospiciens signis uenturum in carbasa Corum
 summo iam dudum substringit lintea malo.

Sed lacrimae atque ira mixtus dolor impulit omnes
 praecipitare latens fatum... (I 685-90).

Alcuni interpreti, e in particolare Michael von Albrecht, segnalano che la similitudine sopra citata appartiene a un tipo etico-politico di scuola stoica e che essa deve i suoi dettagli a un passo lucaneo, VII 125-27⁷⁸. Ora, va osservato che la similitudine qui richiamata illustra una situazione del racconto di Lucano in cui il *rector* Pompeo (v. 85), forzato alla battaglia e certo dell'inopportunità rovinosa di quella strategia (v. 95 «*quis furor, o caeci, scelerum?*»)⁷⁹, si trova nella posizione di un Fabio che rinuncia a sostenere la sua linea e infine 'lascia andare le redini' alla maniera del virgiliano Latino⁸⁰:

[*Pompeius loq.*] «Fortissimus ille est
 qui promptus metuenda pati, si cominus instent,
 et differre potest» (vv. 105-107).

Sic fatur et arma
 permittit populis frenosque furentibus ira
 laxat et ut uictus uiolento nauita Coro
 dat regimen uentis ignauumque arte relicta
 puppis onus trahitur (vv. 123-27).

⁷⁷ Cfr. Verg. *Aen.* I 148 *Ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est / seditio*; e all'interno del testo dei *Punica*, XVI 602-603 *altius orsus / hoc grandaeva modo Fabius pater ora resoluit* (dibattito in Senato prima di Zama). Il darsi 'spesso' della tempesta sociale e atmosferica ha un correlativo tecnico nell'esperienza lungimirante del *rector*, sia egli un notevole della comunità o il timoniere della nave. La *prouidentia* implica esperienza ed è quindi tipicamente una qualità dell'uomo di età matura o più che matura (cfr. *grandaeeus magister*); il senso tecnico qui indicato nella similitudine richiede di necessità uno stare dalla parte del 'giusto', poiché il timoniere, badando all'incolumità della nave, salvaguarda un interesse comune. Per l'inquadramento dottrinale di queste idee, un buon orientamento in Danesi Marioni 1986, 50-55.

⁷⁸ Cfr. von Albrecht 1964, 110; cfr. anche 75.

⁷⁹ Narducci 1979, 126, sottolinea opportunamente come il personaggio assuma qui la medesima prospettiva del poeta, facendo riecheggiare nelle proprie parole il testo del proemio (cfr. I 7). Tutto l'episodio, dunque, ha il massimo rilievo: esso drammatizza con particolare evidenza il nucleo ideologico del poema.

⁸⁰ Narducci 1979, 126, intende *rector* in senso pregnante, valorizzando il fatto che il discorso in cui Pompeo rinuncia a perseguire la propria politica prudente è proprio una risposta alla perorazione di Cicerone (vv. 68-85), cioè al teorico del *rector rei publicae* che di fatto impedisce al Grande di assumere tale ruolo. Ma agli occhi di un poeta imitatore, e di uno stoico in particolare, il termine *rector* sviluppa facili associazioni all'interno di un immaginario codificato: esso evoca il timoniere o l'auriga, e tutta la strumentazione e la tecnica del guidare la nave o il carro: Danesi Marioni 1986, 51-54.

È rilevante il nome del vento (v. 125): in Silio il Coro comparirà nella similitudine riferita a Fabio, sopra citata (I 687), ma anche in una di poco successiva: nel suo discorso anti-bellico e antiannibalico, Annone – per certi versi l'*alter ego* cartaginese di Fabio –, paragona se stesso a un timoniere che osserva gli astri e predice ai marinai – non invano – «*pelagi rabiem Caurique futura /... flamina*» (II 290-91). Il ricorrere di questo particolare garantisce la speciale importanza del modello lucaneo per Silio, un poeta che, come si è detto, non ama i ritorni delle cose e rifugge dalle ripetizioni di parole⁸¹.

Il celebre sintagma virgiliano *rerumque reliquit habenas*, riferito alla secessione di Latino di fronte al furore bellico dei suoi (*Aen.* VII 600), è evocato nei vv. 124-25 di Lucano, che rappresentano una situazione affine, mentre ricompare nei *Punica* con maggior aderenza verbale all'archetipo, ma con procedimento più radicale di variazione e in una posizione particolarmente significativa. Infatti subito dopo la similitudine del timoniere, proseguendo il suo discorso, Annone configura l'azione di guerra di Annibale con queste parole (*Sil.* II 292-95):

«*Consedit solio rerumque inuasit habenas;
ergo armis foedus fasque omne abrumpitur armis,
oppida quassantur, longeque in moenia nostra
Aeneadum arrectae mentes, disiectaque pax est*».

Il v. 292, sia nel primo che nel secondo emistichio, realizza puntualmente *oppositio in imitando* rispetto alla base virgiliana (*Aen.* VII 600):

[*scil.* Latinus] saepsit se tectis *rerumque reliquit habenas*.

Segue, nel testo dell'*Eneide*, la scena dedicata all'apertura delle *Belli portae* (vv. 601-22), cui Latino si sottrae (vv. 618-19 *Abstinet tactu pater... /... et caecis se condidit umbris*) e che allora è operata da Giunone stessa (vv. 620-22).

Silio dunque riecheggia l'espressione virgiliana inserendola in un contesto affine (deflagrazione di una guerra empia; similmente in Lucano), ma riferendola al tipo morale opposto del *dux ferox* (Annibale vs Latino; cfr. anche Pompeo in Lucano). L'iniziativa di guerra crea divisione *interna*: è il tema 'fabiano' del doppio conflitto (all'interno della propria parte; contro il nemico), di cui si riparerà più avanti.

Dicevamo prima che il passo lucaneo evoca il pensiero di Fabio (*metuenda... differre...*) e poco dopo la condotta di Latino (*frenos... laxat...*), nel quadro stoiceggiante della risposta di Pompeo a Cicerone. In Silio il 'motivo delle redini' è bensì associato a Fabio, ma fuori

⁸¹ Cfr. sopra, 78, 81 e 90ss.

da un contesto di ascendenza virgiliana. E si tratta proprio del simbolo dei suoi poteri dittatoriali: Giove stesso nell'ora critica ha ispirato agli Eneadi una retta decisione, ossia *Fabio... salutis habenas / credere ductori* (VI 611-12). Segue il ritratto dei requisiti etico-politici di Fabio – uomo integro, esperto, *par ingenium castris togaeque* – tracciato dal dio in persona (vv. 613-18).

Risulta dunque che:

- la similitudine di Lucano è modello certo di Silio in due situazioni parallele (discorsi antibellici in senato, di Fabio a Roma e di Annone a Cartagine);

- la derivazione da Lucano qualifica l'immagine siliana – ripetuta a breve distanza e in contesti di significato affine – come aderente a un tipo dottrinale stoico;

- la scena di Lucano fa coesistere, nella personalità etico-politica di Pompeo, una visione 'alla Fabio' e un'azione 'alla Latino', trattando questi due aspetti come gli *illustranda* di cui il *uictus nauita* è l'*illustrans*: la similitudine lucanea è dunque, al contempo: (a) l'originale diretto delle due immagini siliane; (b) un *medium* certo tra il Latino dell'*Eneide* e il testo dei *Punica*, come il passo di Annone ci attesta; (c) un possibile motivo di ispirazione, offerto all'*inventio* siliana, per accostamenti tra il Fabio storico e il Latino di Virgilio;

- l'immagine qualificante di questa giustapposizione lucanea (Fabio-Latino), e cioè il motivo delle redini, è però spesa subito da Silio – e dunque anche 'bruciata', secondo la sua estetica del non ripetere -, a ridosso della similitudine del timoniere nel discorso di Annone (II 289-91 + 292-95): ciò da un lato illustra un procedimento tipico dell'*imitatio* in Silio, lo spostamento referenziale del contenuto imitato (da Latino ad Annibale), tanto più probabile quando l'originale è ben noto; dall'altro la maniera siliana ci garantisce che nel seguito del racconto, in luogo affine per situazione o significato a quello di *Eneide* VII, questa locuzione caratteristica, in quanto già imitata, *non* ricorrerà.

Nella rassegna dei luoghi in cui alla *providentia* fabiana è collegata l'immagine del timoniere, si iscrive anche un esempio *e contrario*, concepito in modo da dare lustro alla politica e alla personalità morale dell'ex dittatore nel dopo Canne. Varrone, il console demagogo e impaziente, responsabile della disfatta, si appresta a rientrare in città (X 605-15):

Dum Fabius lapsas acuit formidine mentes,
Varronem aduentare uagus per moenia rumor
spargit et occulto perfundit pectora motu.

Haud secus ac, fractae *rector* si forte carinae
litoribus solus †uacuis† ex aequore sospes
adnatet, incerti trepidant, tendantne negentne
iactato dextras, ipsamque odere salutem
unius amissa superantis puppe *magistri*.
Quam restare uiro labem, qui accedere portis
audeat ac dirum ueniat pauitantibus omen!

Hos mulcens questus Fabius deforme docebat
 cladibus irasci uulgumque arcebat ab ira.
 [...]

 His dictis sedere minae et conuersa repente
 pectora (vv. 623-24)⁸².

Torniamo ora al passo dal quale eravamo partiti, la comparazione di *Punica* VII 253-59. La rassegna dei confronti fin qui condotti ci porta a due considerazioni. La prima: il nesso virgiliano *Neptunus prospiciens – uir grauis*, nutre una costante tematica siliana che il personaggio di Fabio, con le sue relazioni di sintagma (soprattutto pedagogiche) e di paradigma (correlative e oppositive), rappresenta nello sviluppo concreto del racconto⁸³. Con questa base virgiliana coopera lo spunto lucreo⁸⁴. La seconda: la similitudine di Nettuno inverte i termini della comparazione virgiliana: ciò accade per abitudine dell'imitatore alla *uariatio*; o perché l'inversione è suggerita dall'originale stesso⁸⁵; o per entrambe queste ragioni più una terza: Silio ha compreso che nel suo modello la reversibilità di *illustrandum* e *illustrans*, favorita dalla gara icastica tra le due parti, è la chiave di volta di una costruzione ben più complessa; di una struttura cioè che coordina, su vasta scala, idee e immagini in un organismo unitario, soggiacente alla lettera del testo. Si tratta del noto rapporto di parallelismo e contrasto tra la struttura di *Eneide* I e quella di *Eneide* VII⁸⁶.

L'analisi di una ulteriore similitudine del libro VII dei *Punica*, sempre riferita a Fabio, mostra come Silio sia penetrante e ingegnoso proprio nel cogliere gli aspetti di disegno del suo originale, nonché i valori di pensiero, le modulazioni di tono, gli effetti espressivi che da quella architettura dipendono. Nella dimensione attiva dell'imitazione egli mostra di essere giunto a conclusioni di tipo analitico, a proposito del suo *exemplar*, che sono caratteristiche della critica virgiliana del Novecento. Ma procediamo per gradi.

⁸² Cfr. Verg. *Aen.* I 142 *Sic ait [scil. Neptunus], et dicto citius tumida aequora placat; 153 ille [scil. uir grauis] regit dictis animos et pectora mulcet.* Come Varrone, un cattivo timoniere era stato anche Flaminio: cfr. IV 711-17.

⁸³ KiBel 1979, 116ss.

⁸⁴ Cfr. sopra, 104.

⁸⁵ Cfr. sopra 101s.

⁸⁶ La definizione e l'analisi di questi rapporti rappresenta una delle non molte acquisizioni sicure ottenute dalla cosiddetta 'critica simbolica' dell'*Eneide*: Pöschl 1977³, 24-33; Cairns 1989, 93-95. L'insieme delle relazioni strutturali tra i due libri è esposta e discussa da Fernandelli 1986. Uno studio eccellente sul ruolo delle similitudini in questo sistema di relazioni è von Albrecht 1974. Una sintesi di Latino (quadro esterno, psicologia) e Nettuno (tratti iconici) si nota con chiarezza anche nell'*Adrasto* di Stazio, a *Theb.* III 440ss.

Nel I libro dell'*Eneide*, come si è visto, una tempesta naturale è sedata dal dio del mare; la scena è illustrata da un *analogon* socio-politico, con il *uir grauis pietate ac meritis* nella medesima posizione del *pacator furoris* sostenuta da Nettuno nell'*illustrandum*. Nel libro che avvia il nuovo *ordo rerum* dell'*Eneide*, il VII, ci troviamo di fronte una situazione complementare a quella appena esposta: un re giusto e anziano, Latino, non riesce a placare una *seditio*; il tumulto, causato dalla brama di guerra, è illustrato con immagini di sconvolgimento naturale, che formano un crescendo⁸⁷: dapprima una figurazione della violenza marina montante (*Aen.* VII 528-30); poi un quadro di tempesta furiosa al centro del quale è collocata un'immagine di isolata, ma tenace, resistenza (vv. 586-90):

ille uelut pelago rupes immota resistit,
 ut pelagi rupes magno ueniente fragore,
 quae sese multis circum latrantibus undis
 mole tenet; scopuli nequiquam et spumea circum
 saxa fremunt laterique inlisa refunditur alga.

La seconda similitudine dialoga con una ricca tradizione letteraria⁸⁸: essa trae però il suo tono specifico dalla memoria dell'*Iliade* (VII 63-64) e il suo particolare significato, invece, dalla conformità a un tipo dell'immaginario morale stoico, forse di ascendenza tragica (*Soph. OC* 1240ss.)⁸⁹.

L'immagine significa che Latino, il singolo aggredito dai molti, resiste *internamente*, anche se *all'esterno* deve cedere. Infatti, dopo aver rivolto un breve, concitato discorso a Turno e al suo seguito (vv. 594-99a), in cui la compenetrazione tra tumulto e tempesta risulta assimilata dalla coscienza interna (di Latino stesso: v. 594 «*Frangimur heu fatis... ferimurque procella!*»), il re lascia il campo ai sediziosi (vv. 599b-600):

Nec plura locutus
 saepsit se tectis rerumque reliquit habenas.

Ci imbattiamo di nuovo, dunque, nel 'motivo delle redini'; e cioè in quel passo che, cooperando con la similitudine lucanea sopra considerata (VII 125-27), forma la base per Sil. II 289-95 (Annone-timoniere, Annibale-auriga)⁹⁰. Le *habenae* appartengono a un *Leitmotiv* ideologico, concretando in immagine l'idea del controllo su una potenza irrazionale, e

⁸⁷ A sua volta la prima immagine marina corona una progressione di tre similitudini (illustrazioni dello sconvolgimento psichico prodotto da Aletto sui tre agenti della guerra): von Duhn 1957; Horsfall 2000, *ad* vv. 528-30.

⁸⁸ Cfr. l'ottima nota di Horsfall 2000, *ad* vv. 586-90.

⁸⁹ Pohlenz 1967, 70-71; Horsfall 2000, *ad* 586-90.

⁹⁰ Cfr. sopra, 104s.

distruttiva se lasciata a se stessa: in Virgilio esso è testimoniato dalla serie *georg.* I 511-14 (auriga trascinato; cfr. anche III 103-107; *Aen.* V 144-47); *Aen.* I 65 (Eolo) e 156 (Nettuno: cfr. anche V 818)⁹¹. Latino è un *rex bonus*, ma non riesce a imporsi sulla furia di coloro che dovrebbe governare⁹². La ‘tempesta’ del libro VII, con cui si avvia il *maius opus* dell’*Eneide* ‘iliadica’, è dunque *più grave* di quella placata da Nettuno nel libro I: l’autorità del *uir grauis pietate ac meritis* non basta più a sedarla.

Poco dopo la secessione di Latino, si presenta il tema dei *Belli postes*: poiché il re si rifiuta di disserrare le porte, come già si è detto, Giunone esegue il rito in prima persona (vv. 618-22):

Abstinuit tactu pater auersusque refugit
foeda ministeria et caecis se condidit umbris.
Tum regina deum caelo delapsa morantis
impulit ipsa manu portas et cardine uerso
Belli ferratos rumpit Saturnia postis.

Segue immediatamente il quadro dei preparativi di guerra (*Ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante...*, vv. 623-40), quindi l’invocazione alle Muse (vv. 641-46) e il catalogo degli eroi latini e delle schiere che sfilano attraverso la città (vv. 647-817). Quest’ultimo quadro si apre con le parole (v. 647):

Primus init bellum...

Dunque dopo la progressione della ‘tempesta’, che richiama alla mente la scena complementare del I libro, si sviluppa una sequenza a tre tempi: Latino *si chiude* nella reggia, scomparendo alla vista; Giunone *apre* le porte della guerra; si dispiega, sotto gli occhi dei cittadini, lo *spettacolo* della parata eroica. La secessione di Latino è perciò trattata come antitesi *figurativa* sia dell’operato di Giunone sia della marcia di guerra. È poi importante notare, ai nostri fini, che questi tre momenti, immediatamente consecutivi uno all’altro nel testo virgiliano, continuano la progressione prima delineata⁹³, spostando l’accento, però, dal valore di movimento e di intensità all’effetto visivo.

Torniamo ora al testo di Silio. Fabio si trova su un’altura, al riparo delle trincee, mentre il suo collega Minucio ha imprudentemente deciso di derogare dalla strategia bellica attendista per attaccare Annibale in campo aperto. Il dittatore osserva la mala parata dell’impresa di Minucio e comprende di dover intervenire. Prima, però, ha luogo un colloquio con il figlio (vv. 539-46 + 547-65), che malamente aveva commentato lo spettacolo della rotta

⁹¹ Altri riferimenti in Danesi Marioni 1986, 49-55.

⁹² Cairns 1989, 62-66, mette bene in luce i limiti etici della condotta di Latino (mancanza di *costantia*), riportandoli al quadro ideologico del *rex bonus*.

⁹³ Cfr. sopra, 107.

romana. A lui il padre risponde richiamandosi al valore della fedeltà alla patria e della fratellanza tra concittadini, valore ancestrale che deve imporsi su ogni personalismo (v. 555 «*succensere nefas patriae*»), come testimonia l'esempio di Camillo, come tramanda l'insegnamento dei padri (v. 557 «*sic docuere senes*»), del quale egli stesso, *longaeuus parens* (v. 553), si fa ora interprete. I due discorsi 'pedagogici' del *Cunctator* nel libro VII, sono dunque rivolti alle truppe smaniose di combattere (vv. 219-52) e al figlio che dovrà espiare le sue imprudenti parole (vv. 547-65): a «*dabit improbus [i.e. Minucius]... / quas dignum est, poenas, qui per suffragia caeca / invasit nostros haec ad discrimina fasces...*» (vv. 539 ss.), il *longaeuus parens* risponde con «*sanguine Poenorum, iuuenis, tam tristia dicta / sunt abo- lenda tibi...*» (vv. 549ss.).

Nel VII dell'*Eneide*, subito prima di ritirarsi dall'azione, Latino aveva chiamato a testimoni gli dèi e pronunciato un breve discorso, che conteneva anche un'apostrofe ai sediziosi e allo *iuuenis* Turno (vv. 594-99):

«Frangimur heu fatis» inquit, «ferimurque procella!
Ipsi has sacrilego pendetis sanguine poenas,
o miseri. Te, Turne, nefas, te triste manebit
supplicium, uotisque deos uenerabere seris.
Nam mihi parta quies, omnisque in limine portus
funere felici spolior».

Nel confronto del testo di Silio con quello di Virgilio sono generiche le corrispondenze di situazione (discorso moderatore del *uir grauis* alle truppe e a un giovane incollerito) e poco significative quelle di dettato (*poenas; sanguine; nefas*); nell'allocuzione al figlio, inoltre, sono attivi anche ricordi virgiliani diversi, di tono più affine⁹⁴. E tuttavia questo collegamento va registrato, poiché, come si vedrà subito esaminando il passo dei *Punica* che segue al discorso di Fabio, Silio tiene conto attentamente, nella sua imitazione, di tutte le componenti che Virgilio tratta come fattori energetici, di ritmo interno, si tratti di un accumulo o di una progressione che evolve verso un picco emotivo o ideale.

In Virgilio al discorso segue – enfaticamente – l'uscita di scena di Latino (v. 600 *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas*; v. 619 *caecis se condidit umbris*); in Silio, invece, l'ingresso in azione di Fabio (Sil. VII 567ss. *Primus claustra... / disiecit...*).

Una volta costretto ad agire, il *uir grauis* siliano assume la parte di coloro che nel modello sostengono il ruolo attivo: e cioè gli agenti della 'tempesta' riuniti (*Aen.* VII 572-600); Giunone (vv. 601-40); i principi latini (vv. 641-817). Sta per manifestarsi l'altra faccia dell'eroismo fabiano, quella cremerense-erculea, e anzi addirittura 'iliadica'⁹⁵.

⁹⁴ Tra questi in particolare l'allocuzione didattica di Enea a Iulo in *Aen.* XII 435-40.

⁹⁵ Cfr. Sil. VII 63-68, e sopra, 83ss.; l'aristia del dittatore è sotto la protezione di Ercole, vv. 591-93: Fabio ricorda Nestore in battaglia nei suoi anni maturi (vv. 596-97).

[Fabius *loq.*] «Pone iras, o nate, meas. Socia arma feramus
et celeremus opem». Iamque intermixta sonabant
classica, procursusque uiros colliserat acer.
Primus claustra manu portae dictator et altos
disiecit postes rupitque in proelia cursum.

Non grauiore movent uenti certamina mole
Odrysius Borea et Syrtim tollere pollens
Africus, obnixi cum bella furentia torquent;
distraxere fretum ac diversa ad litora uoluunt
aequor quisque suum; sequitur stridente procella
nunc huc, nunc illuc raptum mare et insonat undis.

Haud prorsus daret ullus honos tellusque subacta
Phoenicum et Carthago ruens, iniuria quantum
orta ex inuidia decoris tulit. Omnia namque
dura simul deuicta uiro, metus, Hannibal, irae,
inuidia, atque una fama et fortuna subactae (vv. 564-79).

Primus in posizione iniziale, come accade di frequente, testimonia la presenza e il lavoro di un senso complesso⁹⁶: qui l'aggettivo ha innanzitutto valore psicologico, sottolineando l'iniziativa personale del *dux* che finora si era distinto come *sollers cunctandi* (v. 126); *primus* ha inoltre valore suggestivo, in senso pittorico, evocando l'idea di 'seguito'; e infine, in questo quadro, il termine può ben esser sentito come un'eco della movenza virgiliana *Primus init bellum* (*Aen.* VII 647), con cui si apriva la parata eroica latina: nel modello di Silio questo 'entrare' in guerra è trattato come conseguenza diretta, quasi come concomitanza, dell' 'uscire' di scena di Latino. Del resto nel personaggio stesso di Fabio, il *vir gravis* siliano, è iscritta la tensione tra il sottrarsi allo scontro e il lanciarsi in esso. Il lettore è chiamato a ricordare una premessa interna: nel discorso alle truppe impazienti Fabio aveva detto (*Sil.* VII 236-38):

«Non est, mihi credite, non est
arduus in pugnas ferri labor. Vna *reclusis*
omnes iam *portis* in campum effuderit hora»⁹⁷.

All'orizzonte di questa orazione dissuasiva v'è in realtà la certezza di sottomettere un giorno Annibale, ma la prudenza consiglia al dittatore di tacere (vv. 247-50):

⁹⁶ Cfr. anche VIII 1, con la buona nota *ad l.* di Spaltenstein 1986.

⁹⁷ Ritorna qui il motivo dell' 'unicità' così strettamente connesso con l'identità storica dei Fabi: (cfr. sopra, n. 32) esso rimanda direttamente la memoria alla *clades Cremerensis* (VII 46 ss.), in contrasto con il quale sventurato episodio si sviluppa, nei *Punica*, il ritratto morale del *Cunctator*.

«Quin inter cetera nostra
 haud laude afuerit, modo qui – sed parcere dictis
 sit melius. Iam uos acies et proelia et hostem
 poscitis? O maneat, superi, fiducia talis!».

Nel punto critico della battaglia di Minucio contro Annibale, Fabio, gettandosi con l'esercito nello scontro che lo vedrà vittorioso, riprende il filo di quel discorso lasciato sospeso: ora è il momento di *acies* e *proelia*; e di dar prova di *quella* impazienza.

Claustra manu portae etc.: per primo, e per la prima volta, Fabio disserra le sbarre della porta del campo per entrare in battaglia; lo fa in modo impetuoso, quasi violento: *disiecit postes rupitque... cursum* (v. 568). La mente va alle parole di Annone nel senato cartaginese: Annibale *rerum... inuasit habenas* (II 292); lì il risultato era: *disiecta... pax* (v. 295).

Ma anche un altro ricordo è operante, un ricordo che, come si visto, vive anche nel passo del II libro⁹⁸. Si tratta di *Aen.* VII 601ss., versi incorniciati dai due gesti 'secessionisti' di Latino (vv. 600 *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas* + 619 *caecis se condidit umbris*): c'è un *excursus* sulle *Belli portae*, e sul costume ancestrale – ma ancora rispettato a Roma – dell'ingresso in guerra: *has [scil. portas]... / ipse... / insignis reserat stridentia limina consul, / ipse vocat pugnas: sequitur tum cetera pubes / aereaque adsensu conspirant cornu rauco* (vv. 611-15). Latino rifiuta di inaugurare di propria mano una guerra tra 'consanguinei' (v. 619 *foeda ministeria*). Se ne incarica allora Giunone stessa (vv. 620-22):

Tum regina deum caelo delapsa morantis
 impulit ipsa *manu portas* et cardine uerso
 belli ferratos *rumpit* Saturnia *postes*.

Alle spalle di questi versi virgiliani c'è un famoso distico enniano, probabilmente riferito agli esordi della seconda Punica⁹⁹: anche questo testo doveva essere presente a Silio.

Veniamo ora al punto cruciale, la similitudine dei vv. 569-74, che per comodità del lettore riportiamo una seconda volta:

Non grauiore *mouent* uenti *certamina* mole
 Odrysius *Boreas* et *Syrtim* tollere pollens
Africus, obnixi cum bella *furentia* torquent;
 distraxere fretum ac diuersa ad litora uoluunt
 aequor quisque suum; sequitur stridente procella
 nunc huc, nunc illuc raptum mare et intonat undis.

⁹⁸ Cfr. sopra, 104s.

⁹⁹ *Enn. ann.* 225-26 Skutsch, *postquam Discordia taetra / Belli ferratos postes portasque refregit*: la pseudo-endiadi *postes portasque* è evidente matrice delle coppie *portas - postes* e *portae - postes* che poi ritroveremo in Virgilio e in Silio.

L'impeto dell'ingresso in battaglia di Fabio è pari a quello con cui si scontrano due venti di provenienza opposta, *Odrysius Boreas et Syrtim tollere pollens / Africus* (vv. 570-71). Abbiamo visto che nel contesto parallelo di *Aen.* VII due successive similitudini (vv. 528-30, 586-90) presentano un'immagine di sommovimento del mare e che la seconda di esse è riferita a Latino proprio nel punto di trapasso da resistenza a rinuncia, ovvero da presenza ad assenza. Il percorso opposto – da assenza a presenza – tocca invece al Fabio dei *Punica*.

Un dialogo ancora più serrato con il testo virgiliano Silio lo conduce, però, richiamando in questa similitudine il luogo parallelo alla 'tempesta' di *Eneide* VII, ovvero la tempesta del libro I. Dunque in un passo che insiste sull'episodio di *Eneide* VII, Silio innesta un ricordo preciso di *Eneide* I: e lo fa in modo particolarmente accorto, evocando il suo modello secondario con puntualità grazie alla corrispondenza di tema (cfr. *Aen.* I 82 *uenti uelut agmine facto*, 84-86 *totumque [scil. mare] a sedibus imis / una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis / Africus*), all'allusione geografica (*Syrtim*), all'eco verbale e ritmica (*Africus*, iniziale in entrambi i testi).

Ciò che era *illustrandum* nel passo di *Eneide* I diviene così *illustrans* in Silio: si normalizza in questa sintesi dei materiali virgiliani del VII e del I libro quel paradosso dell'*illustrandum* che supera in visibilità l'*illustrans*: mossa 'classicistica' che dissimula, in realtà, un manierismo di secondo grado.

Ma qui si impone una considerazione più generale. Silio dimostra in questo passaggio di aver colto ogni segreto della relazione tra i due libri virgiliani, una relazione che, come si è detto, rappresenta la chiave di volta nella struttura del poema-modello:

- la reversibilità tra *illustrans* e *illustrandum*, suggerita nel contesto continuo di *Eneide* I e poi adottata come strumento di raccordo sull'ampia scala dell'immaginario della tempesta (libri I-VII);

- il rapporto di parallelismo e opposizione tra le due figure del *vir gravis*, e cioè il 'tipo' della similitudine (libro I) e l'individuo dell'azione vissuta (libro VII);

- e in genere il ruolo cruciale assegnato da Virgilio alle due similitudini per segnalare simmetrie a distanza, generare ritmi interni concorrenti e convergenti, tracciare secondi piani di senso.

In Silio stesso un 'secondo piano di senso' è proprio l'evocazione del modello: il Latino virgiliano si specchia nel Fabio di Silio in modo tecnicamente corretto, e cioè capovolgendosi. In ogni punto in cui la somiglianza è sensibile, si riconosce un disegno coerente, esito di un'analisi acuta e sistematica delle tecniche di composizione operanti nel suo esemplare. Da questo rapporto di parallelismo e contrasto con il modello deriva senz'altro al testo dei *Punica* un rinforzo del significato in sedi che la struttura del libro, così come accade in *Eneide* VII, pone in risalto come momenti ideali.

Ciò non significa ancora, però, che le similitudini siliane ispirate al tema della tempesta formino un 'sistema' così come si può invece osservare nell'*Eneide*. Infatti, pur riflettendo il testo di Silio una distribuzione di tipo virgiliano (una comparazione con soggetto marino

nel libro I, due nel libro VII) e pur essendoci continuità nella scelta dell'*illustrans* rispetto alla continuità del tema (l'eroismo fabiano), le similitudini siliane non sono, come in Virgilio, accenti espressivi che marcano gli snodi vitali del racconto visto su larga scala. Non hanno cioè una piena funzione architettonica all'interno del testo cui appartengono.

In Virgilio le similitudini che marcano e orientano il parallelismo tra libro VII e libro I, sono strettamente associate al procedimento compositivo più caratteristico dell'epica virgiliana, la tecnica della peripezia¹⁰⁰. Il 'rovesciamento' che ha luogo nel libro VII ripete, ingigantendolo e aggravandolo, quello parallelo del libro I, investendo così del proprio effetto tutto il poema, come costruzione artistica e come sistema di senso.

Nei *Punica*, che sono un poema storico-annalistico, prevale l'ordine sintagmatico su altri sistemi possibili di organizzazione della materia. Silio narra infatti dall'inizio alla fine un argomento intero (alla maniera di Apollonio Rodio e degli epici romani arcaici) e non un campione di quell'intero (alla maniera 'classica' di Omero e Virgilio). Canne è la chiave di volta della guerra, e occupa il centro del poema (libri VIII-IX-X), ma il racconto non si presenta come un ascendere verso questo momento cruciale: non c'è una vera organizzazione centripeta dei contenuti nel loro insieme.

Il racconto, piuttosto, procede linearmente, con pause e progressioni. All'interno di questa crescita lineare, evidente soprattutto sulla scala ampia, si formano campate, che l'alternarsi degli ambiti d'azione (Romani / Cartaginesi etc.) separano o intrecciano: nel primo caso favorendo il costituirsi di episodi relativamente autonomi e in sé conclusi; nel secondo costruendo sequenze segmentate che, a causa dell'intermittenza, non progrediscono propriamente, ma accumulano una tensione complessiva che deflaggerà in un punto culminante. Questo sistema compositivo a episodi e frazioni di episodi accumulate comporta soprattutto: una tecnica scaltrita del delimitare; un'arte dell'effetto di quadro; uno studio della sintassi narrativa come successione di toni e durate relative; la necessità di coordinare la storia epicamente interpretata – e cioè la visione grande, complessiva, e a tesi – con un procedimento compositivo dal respiro limitato, che tendenzialmente sottostà al peso intrinseco dei contenuti e può sempre farsi adescare dal loro potenziale ideologico, per trattarli infine come 'occasioni'.

In Silio la dilatazione celebrativa o critica degli eventi, e il proliferare delle variazioni tecniche (come per es. innesti narrativi o descrittivi tratti da generi all'altro, saggi di narrazione retrospettiva, prestazioni ecfraistiche, *excursus* dotti), sono spesso accorgimenti che velano la costruzione narrativa segmentata e 'dal basso', la mancanza di un disegno che trascenda l'organizzazione interna al libro o al gruppetto di libri. Il 'disegno' è dato direttamente dall'ordine storico, solo *stilizzato* da una forma dell'azione di ascendenza virgiliana¹⁰¹. Il

¹⁰⁰ Heinze 1996, 354ss.

¹⁰¹ Cfr. sopra, 76 e n. 9.

rapporto tra l'insieme già dato e le parti in formazione risulta così poco sintetico, a volte meccanico e solo esteriore. Le tensioni e concatenazioni che si generano all'interno del racconto, partono da occasioni narrative, si esauriscono in uno spazio relativamente breve e 'rispondono' all'insieme, non lo costruiscono: gli episodi, con le loro interne articolazioni, per lo più esemplificano o dimostrano una totalità ideale: in quest'epica governata dalla *Lust am Deklamieren* il significato e l'effetto valgono più del racconto.

In Silio, dunque, il difetto di struttura artistica è surrogato dalla completezza – e dall'onnipresenza – della 'visione'.

Per questo la sua capacità di arricchire il senso con relazioni di tipo paradigmatico (come nel caso di Fabio e Latino) è piuttosto un prodotto locale dell'*imitatio* che non della costruzione interna. E così, con la composizione episodica e 'dal basso' si spiega anche, credo, l'insignificanza della dizione formulare nel linguaggio epico siliano: da un lato il poeta non ha troppo bisogno di 'far quadrare' la parte con l'insieme – quindi di inzeppare, raccordare, segnalare l'opportunità di interne comparazioni –; dall'altro il suo discorso, sempre alimentato da una specie di subconscio dotto, è invece povero di memoria interna; in particolare di memoria interna intesa nel senso virgiliano, cioè come ricordo e costruzione. Essa vale piuttosto, in Silio, nel senso contrario. Poiché il suo gusto evita le ripetizioni, il 'ricorrere' è condizionato dal 'non richiamare'. Nei *Punica* ciò che ritorna è esibito come variazione, talora come complemento di qualcosa di già dato, e non agisce propriamente come motivo poetico; l'insistere dei concetti esprime direttamente la visione di insieme ed è un tipo di ripetizione non strutturante, che resta estraneo alla tecnica.

Silio, dunque, ascolta il suo *auctor* principale con indefessa intenzione e con orecchio quasi assoluto, ma senza dividerne le idee artistiche essenziali.

Concludo. Il libro VII dei *Punica* è dedicato a una dimostrazione: Fabio vincitore di due armate (vv. 217-18):

Da famae, da, Musa, uirum, cui uincere *bina*
concessum castra et *geminos* domitare *furors*.

Una *propositio*-inno apre il libro (vv. 1-19) che si chiuderà – come si è detto – con un inno interno (vv. 732-50, di nuovo 19 versi), intonato da Minucio e dai suoi soldati, valorosamente salvati dal dittatore nella battaglia contro Annibale: la premessa del narratore onnisciente si è realizzata, passo dopo passo, nell'azione vissuta dai personaggi.

Alla fine del libro, Fabio da solo avrà salvato Roma (v. 1 *Interea trepidis Fabius spes unica rebus*), mettendo in luce piena le due anime del suo eroismo, quella strategica – e moderatrice – del *Cunctator* e quella guerriera della *Tirynthia proles* (VI 637-40, VII 62-65). Ciò comporta anche due vittorie: la prima sull'avversario interno, Roma invidiosa o impaziente; la seconda sull'avversario esterno, Annibale: *Haud prorsus daret ullus honos tellusque subacta / Phoenicum et Carthago ruens, iniuria quantum / orta ex inuidia decoris tulit* (vv. 575-77).

Le due similitudini del VII libro di cui abbiamo parlato occorrono a illustrare due momenti cruciali in cui si mostrano le due anime dell'eroismo di Fabio: la prima similitudine, quella che gli associa Nettuno (vv. 254-59), compare subito dopo il discorso con cui il dittatore placa la *libido pugnandi* dell'esercito, la quale monta proprio mentre la strategia attendista mette in crisi Annibale. Con la pericope che va da *His dictis fractus furor et rabida arma quierunt* (v. 253) a *languentes tacito lucent in litore fluctus* (v. 259 *explicit* dell'immagine) si chiude la prima sezione fabiana aperta dall'appello alla Musa. Va notato che l'invocazione interna, dedicata a un personaggio singolo, promette *aristia* (cfr. *Aen.* IX 525-28)¹⁰², mentre in questo caso l'impresa eroica consiste nell'impedire l'azione guerriera.

La seconda similitudine è invece appropriata a illustrare l'altra anima dell'eroismo fabiano, quella 'tirinzia'; essa occorre però al centro, e in un punto di svolta, non in chiusura di sezione.

Ciò che appare come *rovsciamento* enfatico della traccia del modello (Fabio 'capovolge' la condotta di Latino), risulta invece come enfatico *complemento* nel rapporto interno (Nettuno *pacator* dei venti marini / Borea e Africo scatenati sul mare), in conformità con la tendenza di tutto il libro VII a saturare il significato ideale della figura di Fabio.

La completezza eroica di Fabio è conseguita e mostrata nel libro che coincide con il racconto della sua dittatura: essa è dunque trattata, almeno esternamente, come 'unità di azione'. Il libro VII, come *Eneide* IX, è un libro-episodio, demarcato alle due estremità da una cornice e con un centro – l'invocazione – in buona evidenza. Questa compagine è dunque saldata dalla *Ringkomposition* e internamente unita dal dispositivo somma-dettaglio, che l'esordio mette in movimento e l'invocazione rilancia con più precise prospettive: di qui in avanti i materiali virgiliani (le due similitudini), tratti con acume critico dal loro contesto e piegati a una nuova funzione, formano la piena immagine della grandezza fabiana mostrandola simultaneamente come superamento eroico del *uir gravis pietate ac meritis* dell'*Eneide* 'iliadica' (Latino), e forse anche – più a distanza – del Pompeo remissivo di Lucano.

In questo sistema chiuso, il motivo innico iniziale *Summe ducum...*, introdotto dalla voce poetica (vv. 16ss.), è portato alla piena realizzazione narrativa nel punto in cui, grazie all'innno interno intonato da Minucio e dai legionari, la vittoria si trasforma in trionfo: «*Sancte... o genitor...*» (vv. 737ss.). La piena immagine eroica ottenuta sul piano del tema – Fabio pacificatore e guerriero – si iscrive così nella cornice dei due inni che formano 'completezza' sia come voce esterna e interna sia come ciclo realizzato da un prologo che si converte in epilogo: questi due inni estendono alla totalità della storia di Roma la salvazione operata nei fatti dall'eroismo fabiano.

Di questa buona totalità, che ha in Fabio – al contempo – una causa storica e un simbolo etico, il libro VII dei *Punica* sembra porsi come il correlativo formale: esso è, mi pare, il risultato migliore che la maniera epica di Silio consegue come 'arte dell'episodio'.

¹⁰² Con Hardie 1994, *ad l.*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ahl-Davies-Pomeroy 1986

F.Ahl - M.A.Davies - A.Pomeroy, *Silius Italicus*, «ANRW» II, 32.4 1986, 2492-2561.

von Albrecht 1964

M. von Albrecht, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964.

von Albrecht 1968

M. von Albrecht, *Claudia Quinta bei Silius Italicus und bei Ovid*, «AU» XI (1968), 76-95.

von Albrecht 1974

M. von Albrecht, *Die Gleichnisse und die Entstehung der Aeneis*, «GB» II (1974), 1-6.

von Albrecht 1995

M. von Albrecht, *Silio Italico*, in Id., *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, II, trad. ital. di A. Setaioli, Torino 1995, 958-70.

Anderson 1990

W.S.Anderson, *Vergil's Second Iliad*, «TAPhA» LXXXVIII (1957), 17-30, ora anche in S.J.Harrison (cur.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 239-52 (da cui si cita).

Ariemma 2000

E.M.Ariemma, *Alla vigilia di Canne. Commentario al libro VIII dei Punica di Silio Italico*, Napoli 2000.

Austin 1964

R.G.Austin, *P.Vergili Maronis Aeneidos liber secundus*, Oxford 1964.

Barchiesi 1994

A.Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma - Bari 1994.

Bruère 1958

R.T.Bruère, *Color Ovidianus in Silius' Punica 1-7*, in N.I.Herescu (cur.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958, 475-99.

Bruère 1959

R.T.Bruère, *Color Ovidianus in Silius' Punica 8-17*, «CPh» LIV (1959), 228-45.

Bruère 1971

R.T.Bruère, *Some Recollections of Virgil's Drances in Later Epic*, «CPh» LXVI (1971), 30-34.

Brugnoli 1991

G.Brugnoli, *Anna Perenna*, in I.Gallo - L.Nicastri (curr.), *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, 147-68, ora anche in G.Brugnoli - F.Stok, *Ovidius παρωδήσας*, Pisa 1992, 21-45 (da cui si cita).

Brugnoli-Santini 1995

G.Brugnoli - C.Santini, *L'Additamentum Aldinum di Silio Italico*, Roma 1995.

Cairns 1989

F.Cairns, *Vergil's Augustan Epic*, Cambridge 1989.

Cupaiuolo 1980²

F.Cupaiuolo, *Itinerari della poesia latina nel I secolo dell'impero*, Napoli 1980².

Danesi Marioni 1986

G.Danesi Marioni, *Un esempio della tecnica compositiva di Silio Italico*, in *Munus amicitiae. Scritti in memoria di A. Ronconi*, Firenze 1986, 43-55.

Diaz De Bustamante 1985

J.M.Diaz De Bustamante, *El sueño como motivo genérico y como motivo tradicional en Silio Itálico*, «Euphrosyne» XIII (1985), 27-50.

von Duhn 1957

M. von Duhn, *Die Gleichnisse in der Allectoszenen*, «Gymnasium» LXIV (1957), 59-83.

Feeney 1991

D.C.Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.

Fernandelli 1986

M.Fernandelli, *Il compito della Musa. (Sul proemio di Aen. VII)*, «Quad.Filol.Class.» (Università di Trieste, Istituto di filologia classica) V (1986), 85-104.

Fordyce 1977

C.J.Fordyce, *Virgil, Aeneid VII-VIII. With a Commentary*, Glasgow 1977.

Fucecchi 1993

M.Fucecchi, *Empietà e titanismo nella rappresentazione siliana di Annibale*, «Orpheus» XI (1990), 21-42.

Fucecchi 1999

M.Fucecchi, *La vigilia di Canne nei Punica e un contributo allo studio dei rapporti fra Silio Italico e Lucano*, in P.Esposito - L.Nicastro (curr.), *Interpretare Lucano. Miscellanea di Studi*, Napoli 1999, 305-42.

Galinsky 1981

G.K.Galinsky, *Vergil's Humanitas and His Adaptation of Greek Heroes*, «ANRW» II, 31.2, 1981, 985-1010.

Grassmann-Fischer 1966

B.Grassman-Fischer, *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966.

Grösst 1887

I.Grösst, *Quatenus Silius Italicus a Vergilio pendere videatur*, diss. Halle 1887.

Hardie 1993

P.Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A Study on the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.

Hardie 1994

P.Hardie, *Virgil. Aeneid, Book IX*, Cambridge 1994.

Heinze 1996

R.Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. ital. di M.Martina, Bologna 1996.

Horsfall 1974

N.Horsfall, *Turnus ad portas*, «Latomus» XXXIII (1974), 80-86.

Horsfall 2000

N.Horsfall, *Virgil, Aeneid VII. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2000.

KiBel 1979

W.KiBel, *Das Geschichtsbild des Silius Italicus*, Frankfurt 1979.

Kleinknecht 1944

H.Kleinknecht, *Laokoon*, «Hermes» LXIX (1944), 66-111 (da cui si cita), ora anche in H.Oppermann (cur.), *Wege zu Vergil*, Darmstad 1963, 426-88.

Laudizi 1989

G.Laudizi, *Silio Italico. Il passato tra mito e restaurazione etica*, Lecce 1989.

Lucarini 2004

C.M.Lucarini, *Le fonti storiche di Silio Italico*, «Athenaeum» LXXXXII (2004), 103-26.

Lynch 1980

J.P.Lynch, *Laocoon and Simon: Virgil, Aeneid 2, 40-198*, «G&R» XXVII (1980), 173-76.

Lyne 1989

R.O.A.M.Lyne, *Words and the Poet*, Oxford 1989.

Manuwald 1985

B.Manuwald, *Improvisi aderunt. Zur Sinon-Szene in Vergils Aeneis (2, 57-198)*, «Hermes» CXIII (1985), 183-208.

Martina 1987

M.Martina, *Virgilio, Eneide I*, Firenze 1987.

Mehmel 1940

F.Mehmel, *Virgil und Apollonius Rhodius*, Hamburg 1940.

Merli 2000

E.Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000.

Narducci 1979

E.Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979.

Perutelli 1997

A.Perutelli, *Sul manierismo di Silio Italico: le ninfe interrogano Proteo (7, 409-493)*, «BStudLat» XXVII (1997), 470-78.

Pohlenz 1967

M.Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, trad. ital. di O.De Gregorio, 2 voll., Firenze 1967.

Pöschl 1977³

V.Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Berlin-New York 1977³.

Santini 1983

C.Santini, *La cognizione del passato in Silio Italico*, Roma 1983.

Spaltenstein 1986

F.Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, Genève 1986.

ATTI DEL II CONVEGNO

*Il calamo della memoria.
Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*

(Trieste 27-28 aprile 2006)

