

POLYMNIA
Studi di filologia classica
15

Polymnia
Collana di Scienze dell' antichità
fondata e diretta da Lucio Cristante

Studi di filologia classica
a cura di
Lucio Cristante
- 15 -

COMITATO SCIENTIFICO

Gianfranco Agosti (Roma), Alberto Cavarzere (Verona), Carmen Codoñer (Salamanca), Denis Feissel (Paris), Jean-Luc Fournet (Paris), Stephen J. Harrison (Oxford), Louis Holtz (Paris), Wolfgang Hübner (Münster), Marko Marinčič (Ljubljana), Luca Mondin (Venezia), Philippe Mudry (Lausanne), Giovanni Polara (Napoli)

Fernandelli, Marco
Via Latina : studi su Virgilio e sulla sua fortuna / Marco Fernandelli - Trieste :
Edizioni Università di Trieste, 2012. - X, 312 p. ; 24 cm.
(Polymnia : studi di filologia classica ; 15)
ISBN 978-88-8303-384-1
1. Vergilius, Publius Maro - Lingua latina - Letteratura latina - Filologia classica
I. Fernandelli, Marco
470 (ed. 17)
878.0108(ed. 19)

I testi pubblicati sono liberamente disponibili su:
<http://www.openstarts.units.it>
<http://www.units.it/musacamena>

Cura editoriale di Tommaso Mazzoli

© Copyright 2012 - EUT
EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Proprietà letteraria riservata

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie o altro), sono riservati per tutti i Paesi

Marco Fernandelli

Via Latina
Studi su Virgilio e sulla sua fortuna

Edizioni Università di Trieste
2012

Sommario

Premessa	VII
I. Studi virgiliani	
1. Xenomede, Callimaco e le voci dell' <i>Ecloga 6</i>	3
2. <i>Paulatim abolere Sichaenum</i>	11
3. «Serpent imagery» e tragedia greca nel libro II dell' <i>Eneide</i>	39
4. Presenze tragiche nell'Ilioupersis virgiliana: su <i>Aen.</i> II 768-794 e Eur. <i>Andr.</i> 1231-1283	57
5. <i>Sic pater Aeneas fata renarrabat diuom</i>	65
6. Mitopoiesi e tecnica del racconto nell'episodio virgiliano di Polidoro (<i>Aen.</i> III 13-68)	77
7. Alletto e Discordia (su Verg. <i>Aen.</i> VII 325s. e Enn. <i>ann.</i> VII fr. X,220s. Skutsch)	103
II. Fortuna antica di Virgilio	
8. Miti, miti in miniatura, miti senza racconto. Note a quattro epilli (Mosch. <i>Eur.</i> 58-62, Catull. 64,89s., Verg. <i>georg.</i> IV 507-515, Ou. <i>met.</i> XI 751-795)	115
9. La maniera classicistica di Silio. Tre esempi dal libro VII	137
10. La similitudine della caldaia in Virgilio, Omero e Quinto Smirneo	183
III. Fortuna moderna di Virgilio	
11. Pascoli, <i>Alexandros</i> e il canto di Circe	205
12. <i>Sale saxa sonabant</i> . Echi virgiliani nell' <i>Ultimo viaggio</i> di Pascoli	229
Riferimenti bibliografici	255

Premessa

Questo libro raccoglie dodici studi di cultura virgiliana, dedicati in parte alla cultura di Virgilio, a quella greca soprattutto, e in parte all'eredità che egli ha trasmesso attraverso i secoli come poeta e come lettore, filologo e psicologo della poesia.

Questi lavori sono legati da un'idea che, per la comodità di chi legge, presenterò sotto tre aspetti distinti.

Il modo come Virgilio ha assimilato e trasformato elementi di linguaggio, forme e contenuti della tradizione letteraria greca e romana è il tema della prima parte. In essa prevalgono l'interesse tecnico e la considerazione fenomenologica, testuale dell'*imitatio*, ma è presupposta una certa idea della personalità artistica di Virgilio. Diversi fatti qui indagati rimandano a una specifica concezione del genere letterario, che per questo poeta è una intonazione dell'interiorità e una forma simbolica (cioè la forma in cui si riflette, come è stato detto, un certo contenuto spirituale), oltretutto lo scrivere entro una tradizione data. Questa visione insieme pratica e trascendentale del genere comporta due importanti conseguenze. In primo luogo una proiezione dell'interesse, da parte del poeta, verso l'origine dei generi, che Virgilio trova in un ambito diverso da quello delle cause culturali e che ipostatizza nell'immagine mitica, non callimachea, dell'Apollo dell'Eurota: il suo canto risuona nel mondo e lo unisce trasformando ogni ente della natura in un soggetto sensibile (cap. 1). Questo nucleo lirico della poesia espandendosi nello spazio e nel tempo si declina in espressioni diverse, che rappresentano la varietà dei generi. C'è poi, come dicevo, un secondo aspetto. Il testo virgiliano tende alla comprensività, ma in un modo che trasforma il sistema alessandrino della giustapposizione dei generi. L'incrocio dei generi storici nelle singole opere di Virgilio si concreta infatti come fusione e modulazione. Ciò accade anzitutto perché l'incontro delle forme diverse è sottoposto dal poeta a una profonda verifica culturale e psicologica, a una verifica che promuove la confluenza – per es. – del tragico nell'epico in quanto essa, ed essa sola, genera l'immagine dell'azione grande davanti alla coscienza moderna. L'epos tragico è la forma simbolica in cui si costituisce la visione seria e totale delle cose, una visione che ora solo il senso di complessità e di profondità rende possibile. È dunque questa concezione del genere come categoria spirituale, non solo culturale e pratica, che ne spiega la flessibilità. Tale flessibilità ci si presenta, nelle opere del *corpus* virgiliano ma soprattutto nell'*Eneide*, come capacità di integrare il

frammento significativo nell'organismo complesso e come trasformazione del mosaico dei generi nella sintassi dei modi. Essa segna, in poesia, la fine dell'alessandrinismo romano e l'inizio del classicismo europeo.

Qualche parola sul metodo. La ricerca da me condotta sulla cultura e sul *modus operandi* di Virgilio non ha un riferimento epistemologico vero e proprio; poche idee, talora di natura intuitiva, fondano le operazioni critiche particolari. La principale è questa. Lo studio che Virgilio conduce sui testi greci e latini ha un complemento introspettivo, comporta una analisi dell'ispirazione. Il processo è reversibile, naturalmente, e affina e potenzia la capacità del poeta di interrogare i suoi libri. Il trattato *De sublimitate*, che ci dice molto sulla psicologia dell'autore antico, pone a disposizione del filologo un concetto perfettamente adeguato a illuminare il momento creativo dell'*imitatio* virgiliana. Il modello stimola la mimesi attraverso un particolare linguistico, un frammento di pensiero, una nota di pathos, una cadenza: è «seme» (*subl.* 16,4,30 τὸ σπέρμα). Questa nozione va associata a quanto sappiamo del modo di comporre di Virgilio, frammentario e – diremmo noi oggi – 'lirico'. Spesso nel testo virgiliano il particolare attinto dal modello si vincola all'insieme generando una struttura (un complesso di motivi, un intreccio secondario). Una fattispecie particolare di questo procedimento è data dalle situazioni in cui il 'seme' è una metafora, cioè una parola o un'espressione potenzialmente produttiva di immagini. In due casi (cap. 3 e 5) ciò si verifica all'interno dell'apologo, dove la metafora-seme si sviluppa in struttura coincidendo con la 'composizione' del racconto da parte di Enea. In questo modo il processo formativo del suo discorso assume connotazioni psicologiche che interessano la sfera preconsocia: nelle espressioni e nelle costruzioni involontarie del racconto di Enea, così sapientemente orchestrate dal poeta, è presente il riflesso di ciò che poco fa ho chiamato 'analisi dell'ispirazione'.

Ma più frequentemente il prelievo di un dettaglio da un certo testo e il suo uso nuovo è utile a illustrare aspetti più tipicamente tecnici della poesia. Ciò risulta chiaro, mi sembra, nei capitoli 2, 4, 6 e 7. Nei tre studi dedicati alla fortuna antica di Virgilio, invece, è esaminato il modo in cui certe forme e procedure, delineatesi nei testi delle *Georgiche* e dell'*Eneide* soprattutto, sono isolate dall'analisi dotta, piegate a nuovi fini e poste in nuovi rapporti, finché quali elementi dello stile virgiliano non vengono a costituire una grammatica della composizione epica. Gli esempi antichi e moderni sono da me trattati come rappresentazioni di due modi d'essere diversi della fortuna di Virgilio. Dico 'fortuna' e non 'ricezione' a ragion veduta. L'accento è sempre posto sul ruolo che Virgilio svolge nella tradizione come interprete di motivi antichi, greci in particolare, e come poeta consapevole della distanza che separa la «poesia civilizzata» dal mito. Episodicamente questa distanza è messa a tema, come conviene

al poeta epico, ma essa è immanente alla sua visione e alla sua ispirazione. La sintesi delle due culture che ha luogo in latino, nell'opera di Virgilio, porta con sé dunque la prospettiva sul mito da lontano: coglie questo punto in due luoghi dell'*Eneide* un altro poeta di anima latino-greca, e il più virgiliano tra i moderni. Dal 'seme' – proprio come accadeva nell'opera dell'*auctor* antico – si generano intuizione e visione nei *Conviviali*.

Non mi sento il solo autore di questo libro. Amici tanto generosi quanto rigorosi come Laura Casarsa, Lucio Cristante, Tommaso Mazzoli, Ermanna Panizon e Corrado Travan mi hanno offerto un aiuto che va molto al di là della collaborazione materiale. Sono grato anche a Francesca Bottari, Daniela Colomo, Matteo Di Rocco, Alessandro Ferlatti, Stefano Zivec. Nicholas Horsfall ancora una volta ha messo a mia disposizione la sua vasta dottrina virgiliana. Anche Gianfranco Agosti, Enrico Magagnoli, Paolo Mastandrea hanno dato a questo libro il contributo della loro scienza e finezza critica. La parola di Franco Serpa e la memoria dei colloqui con mio fratello hanno accompagnato sempre le ore del mio lavoro.

Il secondo e l'ultimo dei saggi che compongono questo volume sono inediti. Gli altri, già apparsi in periodici e miscellanee di studi, sono qui riproposti in forma rivista e aggiornata, con il cortese permesso degli editori. Questa la corrispondenza dei testi qui presentati con le sedi originarie di pubblicazione: (1) già in L.Casarsa-F.Bottari-L. Cristante-M.Fernandelli (ed.), *Dignum laude virum. Studi di filologia classica e musica offerti a Franco Serpa*, Trieste 2011, 47-56; (3) già in «Orpheus» n.s. XVIII (1997), 141-156; (4) già in «MD» XXXVI (1996), 187-196; (5) già in «MD» XLII (1999), 95-112; (6) già in «Prometheus» XXII (1996), 247-273; (7) già in «Maia» n.s. LI (1999), 23-27; (8) già in «Centopagine» II (2008), 12-27; (9) già in «Incontri triestini di filologia classica» V (2005-2006), 73-118; (10) già in «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica "Augusto Rostagni" dell'Università di Torino» X (1998), 103-119; (11) già in M.Faraguna-V.Vedaldi Iasbez (ed.), *ΔΥΝΑΣΘΑΙ ΔΙΔΑΣΚΕΙΝ. Studi in onore di Filippo Càssola*, Trieste 2006, 209-232.

I
Studi virgiliani

Xenomede, Callimaco e le voci dell'*Ecloga 6*

L'*Ecloga 6* si apre con un prologo apologetico di ascendenza callimachea (v. 1-12)¹, dove il poeta che ricorda l'ammonimento di Apollo è però un pastore che si esprime in esametri e adatta ai modi siracusani il credo degli *Aitia*²:

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.
Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen». 5
Nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam [...]

A questo prologo segue una breve invocazione (v. 13a *Pergite, Pierides*), quindi una scena campestre, in cui due ragazzi, Cromi e Mnasillo, aiutati dalla ninfa Egle, costringono il vecchio Sileno a cantare per loro (v. 13b-26). I v. 27-30 descrivono l'effetto orfico del canto:

Tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres
ludere, tum rigidas motare cacumina quercus;
nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes,
nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea. 30

Il narratore riporta successivamente i contenuti del canto (v. 31-84), introducendoli con la movenza catalogica *Namque canebat, uti [...] ut [...]* (v. 31ss.), particolarmente appropriata al tema cosmogonico (v. 31-40), ma anche funzionale alla sintesi del discorso riportato³.

¹ Cf. spec. Wimmel 1960, 135-142, Clausen 1994, 174s., Kyriakou 1996, 147-153, Thomas 1998, Cucchiarelli 2012, 323, nt. *ad v.* 1-12.

² Cf. in part. fr. 1,21-24 Pfeiffer, Massimilla, Harder, con i commenti di Wimmel 1960, 71-78, Massimilla 1996, 217-222, Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 88-97, Morrison 2007, 178-182, Harder 2012, II, 55-63; inoltre Morrison 2007, 178-182, Cucchiarelli 2012, 324s., *ad v.* 2.

³ Lo stile è subito sostenuto grazie all'arcaizzante *uti (semel in Eclogis*: Clausen 1994, 189, *ad v.* 31). A Virgilio era certamente noto il passo delle *Argonautiche* (A.Rh. I 496-511) in cui il canto di Orfeo, riportato dal narratore in *oratio obliqua* (Ἡεῖδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἦδ' ἑθ' ἄλυσσα [...] ἦδ' ὡς [...] θ' ὡς... καὶ ὡς [...] Ἡεῖδεν δ' ὡς [...] ὡς τε [...]), svolgeva in pochi esametri il suo amplissimo tema, la storia del mondo dalle origini all'infanzia di Zeus; ma cf. anche II 762-771; e Viarre 1990, 104, Clausen 1994, 176 (sulla affinità

Tale movenza è poi variata con accortezza nella sezione mitologica (v. 41-84), a partire dal distico di passaggio:

Hinc lapides Pyrrhae... | ... refert (v. 41-42);
 His adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum | clamassent, ut... (v. 43s.);
 Pasiphaën... solatur (v. 46);
 Tum canit... | tum Phaëtoniadas musco circumdat (v. 61-62);
 Tum canit errantem ... Gallum | ... ut... | utque... | ut... (v. 64ss.);
 Quid loquar aut Scyllam Nisi [...] aut ut mutatos Terei narrauerit artus, | quas...
 dapes, quae dona..., | quo cursu... et quibus... |... alis? (v. 74-81).

Lo sviluppo in crescendo dei v. 74-81 si presta a segnalare il penultimo passaggio di questo catalogo, il quale si completa, in effetti, con il quadro successivo, ma in un modo che sorprende il lettore (v. 82-86):

Omnia quae, Phoebō quondam meditante, beatus
 audiit Eurotas iussitque ediscere lauros,
 ille canit; pulsae referunt ad sidera ualles,
 cogere donec ouis stabulis numerumque referre
 iussit et inuito processit Vesper Olympo. 85

Si discute sull'interpretazione dei v. 82-84a⁴. Secondo alcuni, *Omnia quae* riprende tutto quanto detto in precedenza e i v. 82-86 rappresentano, in blocco, il finale dell'ecloga⁵; secondo altri, il v. 82, pur in assenza di un connettivo sintattico, introduce un tema che si aggiunge ai precedenti, coronando il catalogo con i canti intonati da Febo sulle rive dell'Eurota⁶. Comunque si interpreti il testo, è certo che il canto originario di Apollo si ripete nel canto di Sileno; e che quell'antico propagarsi nella natura di musica e voce (v. 83 *audiit Eurotas iussitque ediscere lauros*) si ripete all'interno di uno scenario naturale più ampio (v. 84 *pulsae referunt ad sidera ualles*). Questa ripetizione ebbe luogo nel passato, allorché Sileno cantò per Cromi e Mnasillo; ora il canto si ripete una secon-

di effetto tra il canto riportato di Orfeo e quello di Sileno), Harder 2012, II, 636s., nt. ad 75,56-77, 56, Cucchiarelli 2012, 341, nt. ad v. 31-40; sotto, 124ss. Breed 2000, 330, nt.8 e 9, osserva che la formula introduttiva Ἡεῖδεν δ' ὥς è tolta da *Od.* VIII 514 (II canto di Demodoco) e svolge una riflessione interessante sulla voce poetica 'descritta' da una voce diegetica (p. 331 «the creation of a voice as a phenomenal presence within the frame of representation»), adottando Ross 1989 come fondamento teorico e valorizzando, d'accordo con Hunter 1999, 172ss., ad 7,72-89, le componenti teocritiche dell'*Ecloga 6*.

⁴ Buona sintesi della discussione in Knox 1990, 185, nt. 8, 9.

⁵ Cf. in part. Stewart 1959, 196. È questa l'interpretazione oggi prevalente.

⁶ Cf. in part. Skutsch 1906, 133-138, ripreso da Clausen 1994, 207, nt. ad v. 82-84.

da volta, nelle parole del pastore Titiro, il quale però lo ridice in esametri e in *oratio obliqua*, scorciandone o valorizzandone le parti secondo un criterio suo proprio. Credo che Virgilio si rifaccia, così, a un modello autorevole, al discorso indiretto e selettivo che, in *Od.* XXIII 310-341, ripete quanto Odisseo aveva narrato in *oratio recta* durante la notte di Scheria (libri IX-XII). Anche nell'*exemplar* omerico, naturalmente, la ripresentazione obliqua e sintetica del racconto originale aveva assunto un andamento catalogico: ἤρξατο δ', ὥς ... (v. 310ss.)⁷.

Il procedere di Virgilio è dunque improntato a quello omerico, ma realizzato con tecnica nuova ed esiti diversi. Non c'è dubbio, in particolare, che il finale dell'*ecloga* rimetta in prospettiva l'insieme in un modo che prende di sorpresa il lettore. La prima delle due interpretazioni sopra citate (*Omnia quae* si riferisce agli argomenti già cantati) assegna un'importanza speciale a questo effetto. Esso si dava già in un modello certo dell'*Ecloga 6* come il proemio della *Teogonia* (v. 75 Ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἀείδον)⁸; e anche in un altro testo sicuramente noto a Virgilio come l'elegia su Aconzio e Cidippe di Callimaco (fr. 67-75 Pfeiffer, Harder = 166-174 Massimilla)⁹.

Quest'ultimo carme, iniziatosi *in medias res* («Amore stesso ad Aconzio, quando per la bella | vergine Cidippe ardeva il fanciullo, fu maestro dell'arte»¹⁰; segue il racconto del primo incontro tra i due), si conclude una prima volta ai v. 44-49 del fr. 75 (= 174 Massimilla), versi che suggellano, ancora nel segno di Eros (v. 49 χαλεποῦ... θεοῦ), la storia d'amore tra i due giovani. A ciò segue però una nuova e ampia sezione (v. 50-77), la quale, così come accadrà anche nel finale dell'*Ecloga 6*, mostra sotto una nuova luce ciò che si è appena letto (v. 50-55 e 74b-77):

⁷ Questa forma del discorso riportato, con sviluppo enumerativo, può prevedere una introduzione a mo' di *summa* (ἀνακεφαλαιώσεις nel testo omerico, annuncio del valore di ciò che sarà detto in quello virgiliano). Il racconto di Odisseo a Penelope era un brano famoso anche per il posto che occupava nella cultura grammaticale antica: Aristotele (*Rhet.* 1471a 13-15), che ne conosceva una versione lunga 60 versi, lo definiva 'esemplare', mentre Aristarco lo riteneva spurio (cf. Fernández-Galiano - Heubeck (1986) 1990³, 321s., *ad v.* 310-343). Un motivo in più per ritenere che questo testo fosse familiare a Virgilio. Apparteneva alla cultura omerica del poeta anche l'*Inno a Hermes*, dove si ritrovano due canti cosmogonici del dio, citati in *oratio obliqua*, e una singolare composizione di serio e comico (Richardson 2010); ma è impossibile sostenere, con Manuwald 2003, la comunanza di interessi e il parallelismo di impianto tra i due testi, se non su un piano molto generale.

⁸ «Queste cose, dunque, le Muse cantavano»: il v. 75 produce un effetto estraniante, poiché Ταῦτα sigilla il canto delle Muse, mentre il lettore aveva ritenuto fin qui di ascoltare la voce del pastore-poeta: cf. Fernandelli 2009b, 256s.

⁹ Si noti tra l'altro che fr. 67,11s. Pfeiffer, Harder (= 166 Massimilla) nomina il vecchio Sileno associandolo a una fonte di Nasso, da cui sgorgava vino: cf. Massimilla 2010, 336s., *ad v.* 11 e 12, Harder 2012, II, 561, *ad v.* 11s.

¹⁰ Tutte le traduzioni di Callimaco qui riportate sono tratte da D'Alessio (1997) 2008⁴.

ἐκ δὲ γάμου κείνοιο μέγ' οὔνομα μέλλε νέεσθαι· 50
 δὴ γὰρ ἔθ' ὑμέτερον φύλον Ἀκοντιάδαι
 πολὺ τι καὶ περίτιμον Ἴουλίδι ναιετάουσιν,
 Κεῖτε, τεὸν δ' ἡμεῖς ἴμερον ἐκλύομεν
 τόνδε παρ' ἀρχαίου Ξενομήδεος, ὅς ποτε πᾶσαν
 νῆσον ἐνὶ μνήμηι κάτθετο μυθολόγωι 55

[...] εἶπε δέ, Κεῖτε,

ζυγκραθέντ' αὐταῖς ὄξυν ἔρωτα σέθεν 75
 πρέσβυς ἐτητυμίηι μεμελημένος, ἔνθεν ὁ πα[ι]δός
 μῦθος ἐς ἡμετέρην ἔδραμε Καλλιόπην¹¹.

L'opera dell'antico Xenomede rappresentava una buona fonte¹²: il suo contenuto era insieme completo, ben selezionato e corrispondente a verità. Da questo racconto in prosa Callimaco aveva estratto la storia di Aconzio e l'aveva 'resa presente', drammatizzata, e insomma rinarrata in poesia (v. 76-77 ἔνθεν ὁ πα[ι]δός | μῦθος ἐς ἡμετέρην ἔδραμε Καλλιόπην)¹³.

Ma di grande interesse per lo studioso dell'*Ecloga 6* è anche la parte del testo callimacheo che si trova incorniciata tra i due accenni a Xenomede. Questi aveva incluso tutta l'isola in un libro (v. 56-63):

ἄρχμενος ὡς νύμφησι[ν ἐ]ναίετο Κωρυκίησιν,
 [...]

¹¹ «Da quell'unione gran nome doveva venire: | ancora, sangue vostro, gli Aconziadi | numerosi e onorati abitano a Iulis | o Ceio [i.e. o Aconzio], e noi apprendemmo di questa tua passione | dall'antico Xenomede, che un tempo tutta | l'isola incluse in memoria di storie [...] E disse, o Ceio, | il vecchio, con scrupolo di verità: qui della giovane (?) | la storia discese alla nostra Calliope». Ma se l'integrazione παιδός è corretta, il termine si riferirà ad Aconzio piuttosto che a Cidippe, essendo la fonte di Callimaco una cronaca di Ceo, non di Nasso (così, giustamente, Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 87s. e 115, nt. 84). Hopkins 1988, 110, ad. v. 60, osserva: «Call. humorously presents his Muse as a highly literate lady who has eagerly scanned the works of an obscure fifth-century historian. She helps the poet not with pure inspiration, but by being well read»; cf. anche Morrison 2007, 188, 196-197.

¹² Su Xenomede cf. in part. Huxley 1965 e Harder 2012, II, 634s., ad 75,54, 655s., ad 75,76.

¹³ Sulla tecnica narrativa adottata da Callimaco negli *Aitia*, e nell'*Aconzio* in particolare, resta di grande interesse Heinze 2010, spec. 74-79 [= 1960, 375-380]. Cf. anche Puelma 1982, spec. 229-236, Harder 1990, spec. 300, 2007, 2012, 32-34, Hunter 2006, 91. Hutchinson 1988, 45, osserva che l'*excursus* su Xenomede sovverte il sistema di *Aetia* I-II, dove la finzione del dialogo con le Muse offriva a Callimaco i contenuti veri della sua poesia. Ora invece il lettore vede il poeta che consulta le sue fonti e seleziona il materiale erudito (Harder 1998, 103s.), e recepisce il suggerimento che la cronaca di Xenomede sia l'*'aition'* del carme di Callimaco (Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 88, Krevans 2004, 179-181). Sulle varie interpretazioni di questa parte finale dell'elegia fa bene il punto Harder 2012, 632s., nt. ad 75,53-77.

... ὤς τε Κιρῶ[δος]
 ... ὤικεεν ἐν Καρύαις
 ὤς τε [...] 60

La serie catalogica si sviluppa con andamento costante, in dipendenza da ἀρχμενος, fino al v. 63: questa sezione abbraccia fatti mitologici (cacciata delle ninfe Coricie; Aristeo [?]¹⁵) e storici (insediamento a Ceo di Cari e Lelegi), e spiega l'origine del nome dell'isola.

Ai v. 64-69, dove il modulo catalogico è variato (v. 64-66 ἐν δ' ὕβριν [...] γέρων ἐνεθήκατο δέλτ[οις]¹⁶), prende risalto un episodio particolare della storia di Ceo, ossia l'empietà punita dei Telchini, cui si oppone la pietà premiata di due donne, Macelo e Dexitea (v. 67-69): è questo il centro della sezione erudita.

Nella terza e ultima parte (v. 70-74a), dove ritorna il modulo più semplice e tipico con ὤς, è ricordata la fondazione della tetrapoli di Ceo. Una delle quattro città nominate è Iulis (v. 72), patria di Aconzio e dei suoi discendenti: il racconto di Xenomede, riportato con selezioni dalla voce narrante, aveva preso avvio dalle ninfe Coricie esiliate e ora si completa raggiungendo l'attualità.

È bene ricordare che il passaggio dalla storia d'amore alla sezione erudita dell'elegia si era realizzato con le parole «ancora, sangue vostro, gli Aconziadi numerosi e onorati abitano a Iulis, o Ceio, e noi apprendemmo di questa tua passione dall'antico Xenomede». Secondo Giovanni Battista D'Alessio le frequenti allocuzioni del narratore ad Aconzio, nel fr. 75 (v. 40, 44, 51, 53, 74-75), e in genere il suo reiterato commento, ottengono il risultato di «annullare, in termini di esperienza umana, la distanza dall'evento narrato»¹⁷, cosicché il personaggio callimacheo, non solo per effetto del procedimento eziologico, simultaneamente appartiene al mito ed è 'a portata di parola': è cioè attratto nel presente vissuto dal narratore e dai suoi ascoltatori. Complementare a quella di Aconzio, nell'*Ecloga 6*, è la condizione di Gallo – un personaggio storico, vivente, accolto in un ambiente mitologico, inserito in una serie narrativa mitologica –, una condizione che si sovrapporrà, invece, a quella di Aconzio, nell'*Ecloga 10*¹⁸.

¹⁴ «Cominciando da come [l'isola] fu abitata dalle ninfe Coricie [...] e come Kirode (?) | (...) abitò a Carie; | e come [...]». Cf. Harder 2012, 635, ad 75,55s.: «here ἀρχμενος indicates not a starting-point somewhere in a longer story [come invece in fr. 7c,6s.] but the real beginning of Ceian history and thus draws attention to the chronological prose history and Callimachus' poetic treatment».

¹⁵ Cf. D'Alessio (1997) 2008⁴, 487, nt. 79, Harder 2012, 639, ad 75,58s.

¹⁶ Il passo nel suo insieme recita: «E l'empietà e la morte da folgore, e i maghi | Telchini, e, sprezzante degli dèi beati, | lo stolto Demonatte: tutto questo il vecchio mise nel libro».

¹⁷ D'Alessio (1997) 2008⁴, 485, nt. 74; contra Harder 2012, 622, ad 75,40s.

¹⁸ Su Gallo nelle *ecl.* 6 e 10, cf. in part. Conte 1984, 13-42, Woodman 1997, Rumpf 1996, Lipka 2001, 87-90, 94-100, 102-111, Gagliardi 2003, Hunter 2006, 21-28, 128, Cicu 2008, Fernandelli 2009b; e ora Cucchiarelli 2012, 357ss. (spec. 361s., nt. ad v. 69-73), 478ss.

L'*Ecloga 6*, lo si è ricordato sopra, esordisce con una professione di callimachismo, richiamando ai v. 4s. una scena del prologo degli *Aitia* (fr. 1,21ss.), un passo che notoriamente faceva parte dell'invettiva contro i Telchini¹⁹. Il carme virgiliano pone poi al proprio centro l'iniziazione di Gallo, che riceve in Elicona il bastone di Esiodo per dire (in un inno?) l'origine del bosco Grineo, sacro ad Apollo²⁰. Anche il finale a effetto, come si è visto, ha un riscontro nell'opera di Callimaco, e cioè nel brano conclusivo dell'*Aconzio e Cidippe*.

Questo testo callimacheo, poco o nulla frequentato dagli studi virgiliani, era collegato al prologo della raccolta attraverso il motivo dei Telchini e attraverso il tema poetologico. Come si è visto, il narratore rivelava qui, a sorpresa, la sua fonte, e con essa anche il proprio metodo, incorniciando, tra i due accenni a Xenomede, l'ampio contesto mitistorico di cui la vicenda di Aconzio era parte. Separati l'uno dall'altro, il *μῦθος* scelto e il suo contesto erano trattati in modo tale che risaltassero, nel primo caso, la tecnica narrativa moderna, nel secondo l'affidabilità, l'orizzonte tematico e il modo di esposizione caratteristico della fonte: essa era riportata, a partire da *ἀρχμενος ὡς* (v. 56), con quel procedere esternamente elencativo ma selettivo e sintetico nello spirito che caratterizza anche la tecnica di Titiro nell'*Ecloga 6*²¹.

Sviluppando l'amore di Aconzio separatamente dal suo contesto, disponendo l'una e l'altra parte in sequenza, Callimaco compone un racconto nuovo – soggettivo, disorganico, asimmetrico –, del quale fa trasparire il processo. Ciò accade nel sorprendente finale dell'elegia:

Proprio come il matrimonio di Aconzio ha ramificazioni che arrivano fino al presente, così Callimaco ci fornisce l'*aition* del modo in cui egli è arrivato, nel presente, a scrivere quella storia del passato... All'atto pratico il pezzo callimacheo inizia con Aconzio e Cidippe e finisce con Aconzio e Calliope²².

¹⁹ Su cui cf. ora Morrison 2007, 178-182.

²⁰ Sul callimachismo di questa sezione dell'*ecloga*, cf. spec. Hunter 2006, 21-28, Cucchiarelli 2012, 360s., *ad v.* 67, 362, *ad v.* 69; per una interpretazione parzialmente diversa, Fernandelli 2009b, 260-268.

²¹ La selezione (che dà rilievo a ciò che è scelto, e talora a ciò che è omissso) e la sintesi (che condensa un insieme) possono realizzare la brevità manifestando caratteri esterni diversi: nell'*Aconzio* prevale il procedimento di selezione, che il testo addirittura mette a tema (cf. in particolare fr. 75,8: ἡ πολυιδρεία χυλεπὸν κακόν, ὅστις ἀκαρτεῖ | γλώσσης [«Ah, ricca dottrina è una grave disgrazia, per chi non ha freno | alla lingua»]), come ben sottolinea Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 82-85, spec. 85 («Se i versi iniziali del frammento... drammatizzano il problema della selezione come problema cruciale della poesia eziologica, lo stesso intento ha il riassunto... della cronaca in prosa curata dallo storico di Ceo»); la sintesi invece prevale nel racconto di Titiro, in concomitanza con la trasformazione dell'*oratio recta* in *obliqua*, tipicamente. Il canto di Apollo, ricantato da Sileno, è riportato e sintetizzato dalla voce narrante nel testo virgiliano, mentre, in quello di Callimaco, la parola viva del dio risuona in un lungo discorso meritevole di essere citato per intero (v. 22-37). Su Titiro come voce diegetica, vd. Breed 2000.

²² Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 88; cf. anche Krevans 2004, 179-181.

L'origine di ciò che si è letto o ascoltato è dichiarata nel testo callimacheo come anche in quello virgiliano, dove però alla base del carme nuovo non si trova un racconto in prosa, erudito, con il pregio della veracità, bensì il canto di Apollo, espressione dell'intimo sentimento, capace di comunicarsi all'animo di chi ascolta e di armonizzare il mondo²³. L'Apollo che canta il suo dolore sulle rive dell'Eurota, alla fine dell'ecloga, è una figura diversa, e un simbolo diverso, rispetto all'Apollo callimacheo che, nel prologo, tira l'orecchio a Tiro.

L'*Aconzio* dimostrava il superamento di uno stile tipico, come ha visto Enrico Magnelli, lo stile catalogico dell'elegia d'amore, positivamente additando le possibilità poetiche di un genere che era caratterizzato per tradizione dalla sua tendenziale apertura²⁴. A propria volta il callimachismo dell'*Ecloga 6*, come anche altrove ho cercato di dimostrare, rappresenta insieme il riconoscimento di un magistero e la segnalazione di un limite²⁵. Tale limite il poeta bucolico varca (in un carme che nasce all'insegna del piccolo ma che procede ingrandendo i compiti della *Musa agrestis*) ritrovando nel canto espressivo e armonizzante l'essenza della poesia di valore, comune a tutti i generi²⁶.

Ai vv. 82-86, l'etimo interiore e lirico, divino e orfico del carme appare insieme con l'unità di esso, un'unità che invece Callimaco non aveva ricercato, affidando a un *excursus*

²³ L'Eurota e i lauri, rimandando la cultura del lettore a Giacinto e Dafne rispettivamente, sono i simboli del doloroso amore di Apollo: cf. in part. Knox 1990. Sulla capacità armonizzante del canto di Apollo, insieme originario, espressivo, perfetto, Fernandelli 2009b, 259s. La più acuta analisi degli effetti 'orfici' del canto nell'*Ecloga 6* è quella di Breed 2000; ma cf. anche lo studio classico di Desport 1952, 181-188, e Lieberg 1982, 22-26, Segal (1989) 1995, 3-49, spec. 12, 20, 35s. e Deremetz 1995, 304.

²⁴ Magnelli 2005, spec. 209-210: nell'*Aconzio* «Callimaco... vuole offrire un concreto esempio di come si fa un'elegia in cui l'erudizione non vada a detrimento dell'eleganza, e di come si deve usare una pluralità di materiali senza farne un monotono catalogo»; cf. anche Kuhlmann 2005.

²⁵ Cf. Fernandelli 2009b.

²⁶ Senza prendere in considerazione l'*Aconzio* come riferimento dell'*Ecloga 6*, Hunter 2006, 28, perviene alle seguenti conclusioni: «Callimachean aetiology, which also teaches rites [così come l'*ecl. 6*, che rappresenta l'iniziazione poetica di Gallo], is didactic, Hesiodic, and Orphic; rather than creating divisions between genres and sub-genres of non-narrative epos (e.g. pastoral vs aetiological), as modern criticism has been too fond of doing, Virgil's verses acknowledge the richness of the tradition. Divisions, after all, are not to be made within the 'multi-generic' output of Orpheus himself». Concordo con Hunter sul fatto che l'*Ecloga 6* ponga in essere, nel suo stesso svolgimento, un superamento dei generi, sovraordinando l'unità alla varietà (l'idea, del resto, non è certo nuova: cf. in part. Stewart 1959); mi pare però che la discontinuità, non solo la continuità rispetto a Callimaco, vada sottolineata, e così pure il procedere del carme verso il momento più antico e verso un archetipo. Uno sviluppo, questo, tendente a realizzare un'unità di tipo ciclico, strutturale e concettuale, non solo una variegata unità di stile. Il tema orfico dell'*ecl. 6*, inoltre, poco o nulla ha a che vedere con l'«orfismo» che Hunter attribuisce alla poesia di Callimaco. Sulla coscienza delle origini nella poesia dotta virgiliana, cf. anche Fernandelli 2009a, 122-131. In generale sul concetto di 'autobiografia' dell'opera, Ferrucci 1980. La trasformazione dell'eco, nella poesia pastorale, da fenomeno sonoro in tropo letterario è attentamente studiata da Hollander 1981, segnalato da Breed 2000, 338, nt. 30.

e riconducendo a un libro erudito, nei versi finali, l'eziologia del suo poetare. Su quella antichissima, per sé pregevole e utile, *Cronaca di Ceo* si era esercitata la sapienza selettiva del poeta, facendo sì che il mito del fanciullo (o della fanciulla) fosse rinarrato alle condizioni della sua Calliope²⁷. Anche la trasformazione in poesia del testo originale (il libro di Xenomede, il canto di Apollo) assume un orientamento, e forse addirittura un significato, opposto nell'*Aconzio* e nell'*Ecloga 6*: qui il canto di Apollo, ricantato da Sileno, è trasportato in esametri, ridotto in *oratio obliqua* dal pastore Titiro, dal seguace di Callimaco (*Cynthius aurem | uellit et admonuit: «... Tityre...»*)²⁸, e infine messo su *pagina* (v. 12) da Virgilio²⁹. Al quale, naturalmente, appartengono l'idea di tutto ciò e la parola che la dice.

²⁷ Nell'espressione μῦθος ἐς ἡμετέραν ἔδραμε Καλλιόπην il predicato potrebbe adombrare lo slancio con cui Callimaco, letta la cronaca di Xenomede, si apprestò a rielaborarne in poesia il contenuto: cf. Harder 2012, 657s., ad 75,77. Secondo Krevans 2004, 181, «[i]n the last lines Callimachus then triumphantly presents the Muse Calliope... as a successor to the mortal historian Xenomedes... I would argue that if "Acontius and Cydippe" has an aetion, it is the origin of the story, i.e. how Callimachus obtained his material».

²⁸ Come Simichida nelle *Talisie* è e non è Teocrito (Bowie 1985, 67s.) così Titiro è e non è Virgilio nell'*Ecloga 6*: cf. Thomas 1998, Hunter 2006, 129s. Forse il poeta latino colse nel testo di Callimaco anche l'idea di un necessario adattamento, di una perdita di perfezione, nel passaggio dal modello divino alla realizzazione umana della poesia, e ciò in particolare studiando, nella prima parte dell'elegia, il rapporto tra le difficoltà professate dall'autore (vd. *supra*, nt. 21) e la perfezione del responso 'eziologico' di Apollo (v. 22-37): «Lo speciale rapporto dell'autore con Apollo... mette qui in scena un discorso la cui unità di tono e di voce è in forte contrasto con quanto era venuto prima. In realtà tutti i problemi inerenti l'eziologia scompaiono, quando si lascia parlare Apollo; anche la medicina offre una struttura eziologica alternativa che cerca di spiegare il presente attraverso il passato, ma è destinata al fallimento se non ha la garanzia personale di Apollo (sulla scia del sapere ippocratico l'autore sosteneva che la malattia di cui soffriva Cidippe non era 'sacra', ma Apollo mette in luce che comunque per Cidippe essa aveva origini divine)»: così Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 84s.

²⁹ Giustamente Breed 2000, 330ss., sottolinea il carattere orale del canto orfico o comunque del canto di effetto armonizzante (esso si riproduce attraverso l'eco, *imago uocis*), come è quello archetipico di Apollo.

Paulatim abolere Sychaeum

Nei poeti erotici alessandrini... [l'] insorgere fulmineo della passione è una vera e propria «legge della rappresentazione artistica», e a questa legge ottempera anche la narrazione epica di Apollonio, per lo meno per quanto riguarda la passione di Medea: la freccia di Eros la coglie nel momento in cui vede Giasone per la prima volta, e immediatamente l'amore pervade tutta la sua persona (III 275ss.)¹.

Nel I libro dell'*Eneide*, introducendo l'episodio di Didone, Virgilio non adotta il motivo poetico del 'ferimento' d'amore. In ciò egli era stato preceduto da Catullo, che nel carme 64, pur seguendo da vicino il racconto apolloniano, aveva scelto di rappresentare il *coup de foudre* di Arianna in termini naturalistici (v. 86-93), relegando in una cornice il rimando alle cause divine dell'amore (v. 71s. ~ v. 94-98):

a misera, assiduis quam luctibus externauit
spinosas Erycina serens in pectore curas

heu misere exagitans immiti corde furores
sancte puer, curis hominum qui gaudia misces, 95
quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,
qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus, in flauo saepe hospite suspirantem!

Secondo James O'Hara, la *μηχανή* tradizionale del ferimento d'amore è qui evocata attraverso la formulazione dotta del v. 72, con *spinosas* [*curas*] che 'glossa' *Erycina*². Nel v. 94 la giustapposizione *sancte puer, curis* confermerebbe indirettamente il significato di questa preziosa allusione. Virgilio fa suo il procedimento di Catullo, osserva O'Hara, allorché attribuisce a Venere l'epiteto *Acidalia* (v. 720 *At memor ille* [*i.e. Amor*] | *matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum* | *incipit*), solo qui assegnato alla dea ed evocativo,

¹ Heinze (1903) 1996, 156, che trae da E.Rohde, *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876, 149, l'espressione «Gesetz der künstlerischen Darstellung». Qui, come in altre citazioni, ritocco leggermente la traduzione italiana di M.Martina. Sul ferimento d'amore, si vedano in part. Kenney (1970) 1986, 251-259, Salemme 1992, Campbell 1994, *ad v. 278s.*, e *ad v. 286b-287*, Spatafora 1995, Pieri 2011, 145-148.

² Cf. O'Hara 1990 e 1996, 129: «*Spinosus*,... describing *cura* only here in Latin literature, glosses *Erycina*, as if to associate it with *erycius*».

quale derivato di ἀκίς / ἀκίδες, di quel ‘ferimento’ d’amore che il racconto virgiliano sta mettendo da parte³: «The epithet *Acidalia* brings the notion of arrows back, on one level, or at least allude to what has been omitted from the model»⁴.

L’interpretazione di O’Hara, che ad alcuni è parsa troppo sottile, mi sembra trovare un appoggio, tuttavia, nella partitura sonora dei v. 719-721: l’idea di ‘acutezza’ recata dal radicale *Ac-*, e disseminata dalle /i/, con un certo sostegno di suoni duri (*At memor ille | matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum | incipit*) è contrastata, già nel corpo della parola *Acidaliae*, da un’altra tendenza espressiva, e cioè dal fonosimbolismo delle liquide laterali (*Acidaliae paulatim abolere...*). La studiata composizione sonora di questo passaggio è icona del suo contenuto. Proprio in questo punto, infatti, si avvia il processo che gradualmente porterà all’innamoramento della regina, attraverso un’infezione (v. 687s. *cum [Dido] dabit amplexus atque oscula dulcia figet, | occultum inspires ignem fallasque ueneno*) che causerà in lei un progressivo oblio del marito (v. 720 *paulatim abolere Sychaeum*)⁵. In luogo di fermento e *coup de foudre*, dunque, un’esperienza

³ L’*Etymologium genuinum* spiegava l’attributo Κίδαλια, che traeva forse da un verso di Callimaco (fr. inc. 751 Pfeiffer), come cattiva lettura del sintagma pindarico χεῖρ’ Ἀκιδάλιας (interpretato: χεῖρα Κιδάλιας). Forse Virgilio, con la sua scelta, prendeva posizione in merito al problema (cf. O’Hara 1996, 129). Ἀκίς significa ‘freccia’, ‘punta’ e di qui ‘pena d’amore’. Seru. *Aen.* I 720 dà due spiegazioni a proposito dell’epiteto *Acidalia*: Venere è detta così uel quia incit curas, quas ἀκίδας Graeci dicunt, uel certe a fonte Acidalio, qui est in Orchomeno, Boeotiae ciuitate, in quo se abluunt Gratiae, quas Veneri constat esse sacratas; ipsius enim et Liberi filiae sunt: nec immerito; gratiae enim per horum fere numinum munera conciliantur. La seconda interpretazione, che O’Hara non menziona nel suo primo intervento e non discute nel secondo, è invece degna di un certo interesse, dal momento che Venere considera Baccho come suo alleato nella circostanza del banchetto (cf. v. 685s. [*Venus loq.*] *cum te gremio accipiet laetissima Dido | regalis inter mensas laticemque Lyaeum* e 734 [*Dido loq.*] *Adsit laetitiae Bacchus dator*). Su un piano secondario, l’epiteto *Acidalia* si motiva naturalmente per la sua capacità di evocare la sede dove Venere trasferisce il vero Ascanio: v. 680s. *super alta Cythera | aut super Idalium*, v. 692s. *in altos | Idaliae lucos*; cf. v. 719s. *memor... | matris Acidaliae*. Il punto era stato colto da Claudiano, la cui esegesi del testo di Virgilio, implicita in *Pros.* II 15s. (*Illi [scil. Proserpinae] multifidos crinis sinuatur in orbes | Idalia diuisus acu*), anticipa quella di O’Hara. Interessante anche l’intervento normalizzatore di Sil. V 19 (*nympha nec Idalia lenta incaluisse sagitta*).

⁴ O’Hara 1990, 337.

⁵ Lyne 1989, 29s. (cf. anche Fauth 1980), osserva giustamente che, dato il contesto conviviale, *bibebat amorem* non è semplicemente una metafora, ma non è abbastanza accurato nell’analisi della scena, finendo per sforzarne il senso (leggendo i v. 736-739 e 749, «[m]ust we not think of a potion?»). Il *medium* dell’avvelenamento è, evidentemente, il contatto fisico di Didone con Ascanio, il bacio in particolare, come risulta dai v. 687s. ([*Venus loq.*] «*cum... oscula dulcia figet | occultum inspires ignem fallasque ueneno*») e 717-719 (*Haec oculis, haec pectore toto | haeret et interdum gremio fouet inscia Dido | insidat quantus miserae deus*): il secondo passaggio richiama alla memoria il primo. Virgilio presuppone la familiarità del suo lettore con un topos della poesia erotica: cf. innanzitutto l’ottimo esempio riportato da Germanus (*AP V 171,3s.* εἶθ’ ὑπ’ ἐμοῖς νῦν χεῖλεσι χεῖλαι θεῖσα | ἀπνευστί ψυχὰν τὰν ἐν ἐμοὶ προπίοι [Meleagro]); quindi adesp. *AP V 305* e Bione, *Ad. ep.* 48, con le ricche note di Fantuzzi 1985 e Reed 1997 *ad l.* (su cui vd. anche *infra*, nt. 7); notevole anche Theocr. 7,69s. (Καὶ πίομαι μαλακῶς μεμναμένος Ἀγαέανταος | αὐταῖσιν κυλικεῖσαι καὶ ἐς τρύγα χεῖλος ἐρείδων, con la nota di Gow (1950) 1952², II, 150, *ad v.* 70), un testo certamente familiare a

psichica diversa e una rappresentazione nuova del suo processo, che i v. 748s., dopo la descrizione del brindisi (v. 728ss.), concentrano in una singola, memorabile immagine, quella dei «lunghi sorsi d'amore»⁶:

uarius noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem⁷.

Virgilio. Tra le testimonianze latine è essenziale Lucr. IV 1108s., su cui vd. *infra*, 18, 21. Sono significativi anche due rifacimenti del passo virgiliano come Val. Fl. VII 254s. *Occupat amplexu Venus et furialia figit | oscula permixtumque odii inspirat amorem*, e Claud. in *Eutrop.* II 188 *infunditque animo furiale per oscula uirus*). Banchetto e vino sono proverbialmente associati all'amore: *sine Cerere et Libero friget Venus* (Ter. *Eu.* 732, con Barsby 1999, 222, *ad l.*), Hübner 1970, 8, nt. 22, Cairns 1989, 141s., spec. nt. 54, Brown 1987, *ad v.* 1131. Ma di certo il vino non è la causa né l'alimento della passione: la regina si limita a sfiorare con le labbra l'orlo della patera (v. 737 *primaque libato summo tenuis attigit ore*). Cf. anche *infra*, 15, nt. 10, 32. Nella scena del brindisi si addensano gli effetti di ironia drammatica, su cui cf. in part. Muecke 1983 e *infra*, 25, 52, nt. 40. Le invocazioni euforiche della regina (a Giove innanzitutto, perché renda memorabile il lieto giorno, poi a Bacco, *laetitiae dator*, e a Giunone, v. 731-735) sono accompagnate da un secondo senso. La *laetitia* che Bacco elargisce richiama v. 685ss. *ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido | regalis inter mensas laticemque Lyaeum [...] occultum inspiret ignem [...]*. L'ironia si concreta anche in un altro modo, caratteristicamente tragico. Ai v. 728-730 Belo e la sua eredità (*Belus et omnes | a Belo [...]*) sono ricordati attraverso l'oggetto protagonista della scena, la patera d'oro tempestata di gemme: ma Belo, si era appreso poco prima (v. 621s.), aveva devastato e sottomesso Cipro. È adombrata così l'idea di una antica colpa verso Venere, la cui trasmissione attraverso le generazioni è simboleggiata dalla patera: cf. Foster 1973-1974; e *infra*, 32.

⁶ Accolgo qui la traduzione pascoliana di *longum... amorem*. Più che III 487 *longum Andromachae testentur amorem*, mi sembra vada accostato al verso in questione VI 714s. [scil. *animae*] *Lethaei ad fluminis undam | securos latices et longa obliuia potant*.

⁷ L'immagine specifica del 'bere l'amore' si trova per la prima volta in un passo di Anacreonte (fr. 131 Gentili ἔρωτα πίνων), già ricordato da Seru. *Aen.* I 749; altri esempi utili richiama La Cerda, tra cui *Anacreont.* 6,3-5 West, Bion. *Ad. ep.* 48s. (τὸ δὲ σευ γλυκὺ φίλτρον [*i.e.* labbro] ἀμέλξω, | ἐκ δὲ πῖω τὸν ἔρωτα), Hld. VII 27 (scena di banchetto), ma soprattutto l'epigramma adespoto *AP V 305*, che presenta i motivi del bacio (cf. *Aen.* I 687), dell'insufflazione (v. 688) e della 'sorsata' d'amore (v. 749) riuniti in un'unica rappresentazione: Κούρη τις μ' ἐφίλησεν ὑφέστερα χεῖλεσιν ὑγροῖς. | Νέκταρ ἔην τὸ φίλημα, τὸ γὰρ στόμα νέκταρος ἔπνει | καὶ μεθύω τὸ φίλημα, πολὺν τὸν ἔρωτα πεπωκώς): sull'argomento, cf. in part. Fantuzzi 1985, 84s., *ad v.* 48, 48s., Reed 1997, *ad v.* 49 e 50; utili osservazioni anche in Salemme 1992. Nella letteratura latina precedente l'*Eneide* non vi sono attestazioni del motivo *amorem bibere*; vicine a questa sono però altre espressioni traslate, che giocano, le une, sulle capacità di 'assorbimento' proprie della vista (*oculis haurire*) e dell'udito (cf. Forbiger *ad Aen.* IV 359, Lyne 1989, 30, Onians 1951, 42s.), le altre sulle possibilità offerte dall'idea della mistura liquida (cf. Plaut. *Aul.* 279 *malum maerore metuo ne mixtum bibam*); altre ancora, presupponendo l'associazione o l'identificazione dell'amore con un elemento liquido, se ne servono per configurare: a) la 'contaminazione' erotica, come in Plaut. *Truc.* 43s. *Si semel amoris poculum accepit meri | eaque intra pectus se penetravit potio*; cf. anche Hor. *epod.* 5,37s. *exsecta uti medulla et aridum iecur | amoris esset poculum*, 17,80 *desideri... pocula*; e Bettini 1995; b) l'effetto (o l'atto) della seduzione, come in Catull. 45,11 (*et dulcis pueri ebrios ocellos*), un esempio proposto da La Cerda che va connesso sia con l'idea dell' 'inebriamento' d'amore (cf. Anacr. fr. 94,2 Gentili μεθύων ἔρωτι), sia con il topos della sensualità 'liquida' dello sguardo che seduce o che reagisce a una seduzione (cf. *LSJ s.v.* ὑγρός e διωγρός; e Hes. *Th.* 910s.,

Queste connessioni vedeva già Seru. *Aen.* IV 2 (*uulnus alit uenis et caeco carpitur igni*): *uenis quia per uenas amor currit, sicut venenum. Inde dictum* [I 688] *fallasque uenenum, item* [v. 749] *longumque bibebat amorem*⁸. Tiberio Claudio Donato da parte sua annotava, a proposito del v. 749: *Regina... morarum causas requirebat, quibus in longum uigilias duceret; aliis enim potantibus uinum ipsa amorem bibebat.*

L'«avvelenamento» erotico ha luogo attraverso i baci di Didone ad Ascanio, che accompagnano lo svolgersi del banchetto; il brindisi si fa immagine esterna del processo interiore⁹. In realtà l'esperienza descritta al v. 749, in un modo che assorbe l'attenzione del lettore (*infelix Dido longum... bibebat amorem*), occorre preparata, e poi è richiamata, da un complesso di motivi recanti l'idea di 'liquidità' e l'idea di 'processo':

[Venus loq.] «Tu faciem illius noctem non amplius unam
falle dolo et notos pueri puer indue uoltus,
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
regalis inter mensas laticemque Lyaeum¹⁰,

Eur. *Hipp.* 525-527); c) il processo interiore dell'innamoramento: ai due ottimi esempi latini segnalati da La Cerda, ossia Plaut. *Most.* 142s. *Continuo pro imbre amor aduenit †in cor meum†: | is usque in pectus permanauit, permadefecit cor meum* e, soprattutto, Lucr. IV 1059s. *Veneris dulcedinis in cor | stillauit gutta*, va associata la documentazione raccolta da Brown 1987, 203s., *ad* v. 1060, in part. Plaut. *Most.* 161ss. e fr. dub. 1 Lindsay (*amoris imber grandibus guttis | non uestem modo permanauit, sed in medullam ultro fluit*). In questa categoria rientra forse anche Plat. *symp.* 196a «[Eros] è nella forma adattabile come un liquido [ὑγρὸς τὸ εἶδος]; ché non potrebbe altrimenti... insinuarsi in ogni anima senza farsi sentire [...]» (trad. C. Diano), segnalato dal Germanus *ad Aen.* VII 354: «dici *udum* a Virg. in re amoris, ut a Platone amor ipse ὑγρὸς».

⁸ Similmente Seru. auct. *Aen.* I 688 *uenenum dictum ab eo, quod per uenas eat. Ideo post ait* [v. 749] *longumque bibebat amorem*, il quale però colloca la sua osservazione all'origine del processo. Cf. anche *infra*, 22, 31.

⁹ Cf. Heinze (1903) 1996, 157: «Virgilio si riallaccia alla tecnica erotica ellenistica, simboleggiando la prepotenza d'amore con un intervento diretto d'Amore; egli sceglie però una forma che renda visibile l'insinuarsi graduale, ancorché rapido, del nuovo amore; per l'intera prima notte, mentre Enea racconta le proprie sofferenze e... fa breccia nel cuore di Didone, Amore nelle sembianze di Ascanio è sempre in mezzo ai due». Lo studioso, però, quando adopera l'espressione 'rendere visibile' («anschaulich machen») non si riferisce espressamente al reale contenuto visivo del racconto, e in particolare all'immagine fissata dal v. 749, ma cita il solo v. 720 (*paulatim abolere Sychaeum*); né è nel giusto, mi sembra, quando tratta come 'simbolo' (cf. anche 171, nt. 12) la presenza fisica e sensibile di Amore tra i banchettanti. Il brindisi visualizza e traduce in atmosfera il cambiamento interiore, innanzitutto tratteggiando qualche gesto intemperante della regina e dei suoi (v. 738-740 *tum Bitiae dedit increpitans; ille impiger hausit | spumantem pateram et pleno se proluit auro; | post alii proceres*) e successivamente fissando l'immagine del bere l'amore. I v. 728-730, introduttivi, e le parole della regina che precedono le libagioni (v. 731-735) assegnano fin dall'inizio una coloritura tragica a questa scena celebrativa, per cui cf. *infra*, 31s. A questa *imagerie* si affianca quella del fuoco, con il compito, in questa fase, di disseminare un motivo piuttosto che di visualizzare il fenomeno interiore: cf. Dion 1993, 311; e in generale su questo procedimento virgiliano, vd. sotto.

¹⁰ Sulla perifrasi, cf. Austin 1971, 207, *ad* v. 686. Va sottolineato, nella prospettiva di questo studio, che *latex* è termine stabilito nella lingua poetica da Lucrezio, che lo adotta per tutti i liquidi, ma in riferimento

cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspires ignem fallasque ueneno» (v. 683-688).

Praecipue infelix, pesti deuota futurae,
expleri mentem nequit ardescitque tuendo (v. 712s.).

Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit
et magnum falsi impleuit genitoris amorem (v. 715s.).

Hic regina grauem gemmis auroque poposcit
impleuitque mero pateram (v. 728s.).

laticum libauit honorem
primaque libato summo tenus attigit ore (v. 736s.).

et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros (II 8-10).

Il compito che le due idee sopra ricordate condividono – cioè, appunto, l'idea di 'liquidità' e quella di 'processo' – è la drammatizzazione del racconto. All'inizio della parabola tragica (scena del banchetto) così come alla fine di essa (scena del suicidio), Virgilio vuole che l'azione della protagonista risulti altrettanto motivata interiormente quanto osservabile dall'esterno¹¹. L'azione si dà nello spazio e nel tempo, cosicché subito il racconto si dota di una scena, la sala del palazzo regale, e di una idea di tempo attinta dalla tragedia, *noctem non amplius unam*¹². Definito il quadro circostanziale, che nel modello primario di Virgilio, A.Rh. III, era rimasto vago, l'amore può fare il suo corso, realisticamente. Il realismo cui Virgilio mira, va da sé, è quello adeguato al

al vino in un caso di particolare interesse, II 655ss. *Hic siquis mare Neptunum Cereremque uocare | constituet fruges et Bacchi nomine abuti | mauult quam laticis proprium proferre uocamen, | concedamus* (cf. anche V 14s. *Namque Ceres fertur fruges Liberque liquoris | uitigeni laticem mortalibus instituisse*; e Craca 2000, 128). Con *laticem... Lyaeum*, Virgilio dà valorizzazione linguistica, dinamica, alla questione culturale posta da Lucrezio (*Lyaeum*, agg., rimanda a λῶν prendendo un secondario senso attivo), certamente sviluppando il passaggio intermedio segnato da *georg.* III 509s. *latices infundere... | Linaeos*. Cf. anche la ripresa con adattamento drammatico di II 190-192 *hic tibi praeualidas olim multoque fluentis | sufficet Baccho uitis, hic fertilis uuae, | hic laticis, qualem pateris libamus et auro* in *Aen.* I 728s. *Hic regina grauem gemmis auroque poposcit | impleuitque mero pateram, 736 [Dido] Dixit et in mensa laticum libauit honorem* e 738s. [*Bitias*] *impiger hausit | spumantem pateram et pleno se prouit auro*.

¹¹ Cf. IV 663ss. *Dixerat, atque illam media inter talia ferro | conlapsam aspiciunt comites [...]*.

¹² Cf. Eur. *Hipp.* 22 dove Afrodite, θεὸς προλογίζων, dichiara che si vendicherà di Ippolito ἐν τῆιδ' ἡμέραι, «prima che finisca questo giorno»: l'esempio mostra lo stretto nesso tra unità di tempo (o svolgimento in tempo reale) e temporalità 'discendente' dell'azione tragica, della quale è noto o presentito in anticipo l'adempimento.

genere che pratica. Accogliere e sviluppare nell'epos il tema nuovo, mettere al centro dell'interesse le emozioni e la crisi morale di una ragazza innamorata, come aveva fatto Apollonio, comportava il rischio che l'opzione realistica, intesa in termini di 'studio psicologico', si riverberasse sulla struttura dell'insieme, compromettendone l'equilibrio¹³. L'equilibrio tra primo piano e sfondo, interno ed esterno, profondità e dignità è decisivo per l'effetto veridico della parola epica. La verità mediata dall'epos classico è messa in crisi da un eccesso di regia del narratore, con ciò intendendo non solo la conduzione espressamente soggettiva del racconto¹⁴, ma anche l'alterazione di rapporti sentiti come 'naturali' tra le parti, in accordo con un certo particolare interesse di chi parla e dei suoi ascoltatori. La verità critica delle *Argonautiche*, esito di ricerca erudita e di una modernistica relativizzazione del mito, dei valori eroici, della prospettiva stessa del narratore¹⁵, è diversa dalla verità epica e 'vatica' dell'*Eneide*, un poema che si dichiara erede, dal suo primo verso, dell'epos comunitario di Omero¹⁶.

L'innesto dell'amore e della tragedia nell'epos, che Virgilio certamente operò nel suo poema studiando Apollonio e i suoi imitatori latini, andava dunque realizzato in modo da preservare questi equilibri strutturali. Virgilio, mirando a bilanciare l'introspezione con la rappresentazione e tenendo conto della dignità sublime dei suoi personaggi principali, Enea e Didone, scelse di dare sviluppo graduale all'amore della regina e di inscenare tale processo.

Ai suggerimenti che gli venivano dalla poesia erotica ellenistica e dalla commedia in merito al contagio d'amore attraverso i baci e all'immagine del 'sorso d'amore' si aggiunsero, io credo, le riflessioni di Lucrezio sulla fisiologia, psicologia e patologia dell'eros¹⁷. Si tratta di un apporto che va considerato con prudenza, ma che proviene da un testo noto a Virgilio nei particolari e che egli attinse certamente in vari punti dell'episodio cartaginese.

Come è noto, il discorso che Lucrezio svolge sull'amore si sviluppa a partire dalla

¹³ Cf. Fernandelli 2009a.

¹⁴ Fernandelli 2012, XLVII-LIX.

¹⁵ Un'ottima sintesi sulla poetica 'moderna' di Apollonio è proposta da Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 121-177.

¹⁶ Su Virgilio-*uates* cf. ora Newman-Newman 2005, 306-328.

¹⁷ Nella concezione di Virgilio, è noto, l'accento cade sull'ultimo termine: egli oblitera scientificamente, in *georg.* III 243-282, la distinzione tra sesso (*Venus*) e amore (*amor*) valorizzata da Lucrezio sul piano etico, come mostrano bene Landolfi 1985, spec. 182, e Traina 1999, spec. 446 (ma già 1965, a proposito della cultura epicurea delle *Bucoliche*, alla p. 167: Virgilio dà «a quella [*i.e.* ἡδονή] gli effetti disastrosi di questo [ἔρωσ] e a questo l'ineluttabilità cosmica di quella»); cf. anche Bocciolini Palagi 2011. Un passaggio particolarmente chiaro in merito alla distinzione lucreziana, in effetti non sempre netta, è IV 1073 *Nec Veneris fructu caret is qui uitat amorem*, che pone le premesse per la comprensione corretta, in termini morali, dei v. 1089s. *unaque res haec est, cuius quam plurima habemus, | tam magis ardescit dira cuppedine pectus*: «è la passione, non naturale (*dira!*) e non necessaria, desiderio insaziabile... e quindi sofferenza» (Traina (1979) 1991², 20). Del v. 1073 Virgilio sembra tener conto componendo il primo – e fatale – discorso di Anna (*Aen.* IV 31ss., spec. l'ambiguo v. 33 «*nec dulcis natos, Veneris nec praemia noris?*»).

sezione dedicata ai sogni (v. 962-1036)¹⁸ ed approda subito alla critica del ‘ferimento divino’ (v. 1045-1060):

Irritata tument loca semine fitque uoluntas
 eicere id quo se contendit dira libido,
 idque petit corpus, mens unde est saucia a more.
 Namque omnes plerumque cadunt in uulnus et illam
 emicat in partem sanguis unde icimur ictu, 1050
 et si comminus est, hostem ruber occupat umor.
 Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,
 siue puer membris muliebribus hunc iaculatur
 seu mulier toto iactans e corpore amorem,
 unde feritur, eo tendit gestitque coire 1055
 et iacere umorem in corpus de corpore ductum.
 Namque uoluptatem praesagit muta cupido.
 Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen amoris,
 hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor
 stillauit gutta et successit frigida cura. 1060

Amor/umor: questa ricorrente paronomasia (IV 869-71; 1054, 1056, 1058, 1063, 1065, 1066; 1091, 1097, 1101; 1283, 1287) suggerisce, e così svela, l’affinità di natura tra le sostanze che i due termini denotano¹⁹. Sul piano linguistico può trattarsi, per l’epicureo romano, di una relazione etimologica²⁰.

Poco dopo il passo sopra citato, l’umore si associa all’amore in modo da realizzare un richiamo alla sezione precedente, dedicata, come si diceva, ai sogni (v. 1097-1102):

Vt bibere in somnis sitiens cum quaerit et umor
 non datur, ardorem qui membris stinguere possit²¹,

¹⁸ Il sogno erotico dell’adolescente (v. 1030-1036) media il passaggio da una sezione all’altra: cf. Cucchiarelli 1994, 66s., 92-99.

¹⁹ Sulla teoria, cresciuta sulle analisi di Friedländer 1941, Snyder 1980, Dionigi (1988) 2005², secondo cui l’analogia tra parole e cose va vista in termini di continuità ontologica (poiché identica è la struttura del mondo e del linguaggio verbale), fa bene il punto Volk 2002, 100-118. Più strettamente a proposito del libro IV, cf. Brown 1987, 63s., 132-135, e 196, *ad v.* 1056, 203s., *ad v.* 1060.

²⁰ È questa un’implicazione della teoria del linguaggio naturalistica che Lucrezio fa propria e condensa nella sentenza di V 1056-1057 *Postremo quid in hac mirabile tantoperest re, | si genus humanum, cui uox et lingua uigeret, | pro uario sensu uaria res uoce notaret?* Gli accostamenti paronomastici che rivelano coessenzialità tra oggetti diversi sono al contempo operazioni di ermeneutica storico-culturale, poiché portano alla luce le native intuizioni generatrici dei nomi. Nomi simili furono il frutto, evidentemente, di sensazioni simili. Sulla teoria linguistica di Lucrezio, cf. in part. Campbell 2003, 15-18, 292ss.

²¹ Gli amanti credono che il medesimo corpo che desta il fuoco del desiderio potrà spegnerlo (v. 1086

sed laticum simulacra petit frustraue laborat
 in medioque sitit torrenti flumine potans, 1100
 sic in amore Venus simulacris ludit amantis²²
 nec satiare queunt spectando corpora coram²³.

Gli amanti, poi, nell'intimità della loro unione, disfremano un desiderio che non si può soddisfare (v. 1108 s.) e che sempre più li consuma (v. 1119s.):

adfigunt auide corpus iunguntque saliuas
 oris et inspirant pressantes dentibus ora²⁴.
 nec reperire malum id possunt quae machina uincat:
 usque adeo incerti tabescunt uulnere caeco²⁵.

Prono a un volere estraneo (v. 1121s.), l'innamorato corre il rischio di una rovinosa inerzia (1123ss.):

Labitur interea res et Babylonica fiunt,
 languent officia atque aegrotat fama uacillans [...]²⁶.

Temi, immagini e fraseggio lucreziani ritornano, nell'*Eneide*, investiti di nuove funzioni. Si tratta di particolari – è bene ripeterlo – che nell'originale gravitavano intorno a un'idea pensata in termini critici, quasi polemici: l'amore è umore, ovvero non è la conseguenza di un 'ferimento' divino²⁷. I v. 1045-1060, sopra citati, traducono

ardoris origo, 1087 *flammas*), mentre più è duraturo il contatto più la fiamma arde (v. 1090 *tam magis ardescit dira cuppedine pectus*). Per la topica dell'amore-fuoco, cf. ancora Brown 1987, 228s., *ad v.* 1087.

²² Cf. *Aen.* I 407s. [*Aeneas Veneri*] «*Quid natum totiens... falsis | ludis imaginibus?*», Brown 1987, 238, *ad v.* 1101.

²³ Cf. *Aen.* I 713 *expleri mentem nequit ardescitque tuendo*; sull'amante assetato in Lucrezio, Brown 1987, 75s., 83s., 231-236, *ad v.* 1091-1096, 1097; sulla vista come senso protagonista in amore, *ad v.* 1078, con ricco *dossier* di testimonianze antiche.

²⁴ Vd. anche *infra*, 22; e Brown 1987, 223-225, *ad v.* 1080s., 300s., *ad v.* 1179, 309s., *ad v.* 1194.

²⁵ Cf. *Aen.* IV 2 *uolnus alit uenis et caeco carpitur igni*, 66s. *est mollis flamma medullas | interea et tacitum uiuit sub pectore uolnus*; e *infra*, 36.

²⁶ Cf. *Aen.* IV 86 *Non coepit adsurgunt turres, non arma iuuentus | exercet portusue aut propugnacula bello | tuta parant; pendent opera interrupta minaeque | murorum ingentes aequataque machina caelo*, 322s. *extinctus pudor et... | fama prior*.

²⁷ Cf. Kenney (1970) 1986, 254-256. Brown 1987, 148-151, 197-204, *ad v.* 1058-1060, che segue Friedländer 1941, traduce: «This is "Venus" to us [ossia: un semplice processo fisiologico, non veramente una dea]; from this furthermore comes the name of "Love"»: il nome latino del dio deriva cioè dalla

in termini fisiologici e psicologici la concezione mitologica-poetica dell'amore. Ogni passaggio del dramma d'amore è riportato al suo etimo naturale: la mente, soffrendo, si sente 'ferita' (v. 1048 *mens... saucia amore*), ma questo non è che un parlar figurato, come dimostra l'analogia addotta successivamente (v. 1049-1056). E Cupido non è che *cupido* (v. 1057-1060)²⁸:

Namque uoluptatem praesagit muta cupido.
Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen amoris,
hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor
stillauit gutta et successit frigida cura. 1060

All'accostamento 'ermeneutico' *amor/umor* si aggiunge qui l'idea di un contagio d'amore 'liquido' (*illaec... gutta*). Eppure – ma solo dopo essere stata spiegata come allegoria – l'*imagerie* della ferita d'amore ricorre ancora subito dopo, a illustrare i contenuti psicologici della *frigida cura* (v. 1061-1072):

... et successit frigida cura.
Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt 1061
illius et nomen dulce obuersatur ad auris²⁹.
Sed fugitare decet simulacra et pabula amoris
absterrere sibi atque alio conuertere mentem
et iacere umorem collectum in corpora quaeque 1065
nec retinere, semel conuersum unius amore,
et seruare sibi curam certumque dolorem.
Ulcus enim uiuiscit et inueterascit alendo

parte giocata dall'*umor* nel risvegliare il desiderio erotico. La coda a sorpresa (*frigida cura*) indica, sempre secondo Brown, che l'indirizzo del desiderio sessuale verso un unico oggetto, degenerando in passione d'amore, porta al danno psichico, con *frigida* atto a suggerire l'azione di un filtro o di un veleno. Quanto al motivo del filtro d'amore, Hardie 1986, 164, ha segnalato la possibile derivazione di *georg.* III 280-283 (*hic demum... hippomanes* [...]) da *Lucr.* IV 1058-1060, osservando che «Vergil has combined the figurative drop of Lucretius' *stillavit* with the literal drops of *semen* which Lucretius has just been discussing... The association of the figurative and the literal is probably already there in Lucretius, for the derivation of 'the name of love' appears to be based on the word-play of *umor-amor*, love is just a drop of liquid». In *Aen.* IV 515s. l'ippomane è ingrediente del filtro preparato dalla maga africana. Cf. anche Gale 1991, 419s. L'interpretazione più convincente del testo lucreziano mi sembra però quella di Ernout-Robin (1925) 1962², II, 284, ad v. 1058, secondo cui *haec e hinc* si riferiscono rispettivamente a *uoluptatem* e *cupido* del v. precedente (cioè *Venus* non è che *uoluptas*, *Cupido/Amor* non sono che *cupido/amor*).

²⁸ Il primo tratto del testo qui sotto riportato (v. 1061s.) e il terzo (v. 1068-1072) hanno un riflesso più certo nel racconto virgiliano.

²⁹ Cf. *Aen.* IV 83 *illum absens absentem auditque uidetque*; e già *ecl.* 8, 108 *Credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?*, su cui cf. Cucchiarelli 2012, 447s.

inque dies gliscit furor atque aerumna grauescit,
 si non prima nouis conturbes uulnera plagis 1070
 uulgiuagaque uagus Venere ante recentia cures
 aut alio possis animi traducere motus.

Questa stessa persistenza dell'*imagerie* tradizionale (v. 1068-1070) si osserva anche nel testo virgiliano (*Aen.* IV 1ss. *At regina graui iam dudum saucia cura | uolnus alit uenis [...]*), come vedremo meglio tra poco. Ora sarà bene tirare le fila di questa parte del ragionamento. La critica lucreziana del ferimento d'amore – una favola che i poeti a più riprese avevano fatto credere vera – precede le scelte di Virgilio. Nella sezione di *Aen.* I dominata dalla regìa di Venere, Virgilio segue l'idea di Lucrezio, ma a una certa distanza, secondo esigenze, intenzioni e modi suoi propri. Vicinanza e distanza rispetto al modello didascalico si apprezzano al meglio nel caso che segue (*Aen.* I 691s. ~ *Lucr.* IV 907s.):

At Venus Ascanio placidam per membra quietem
 inrigat et fotum gremio...

Nunc quibus ille modis somnus per membra quietem
 irriget atque animi curas e pectore soluat,
 suauidicis potius quam multis uersibus edam.

A prima vista si tratta semplicemente di un prelievo linguistico, mediato tra l'altro dalla cultura omerica ed enniana di Virgilio³⁰. Ma a una considerazione più attenta appare chiaro come la derivazione si collochi in un sistema di corrispondenze che interessano vari livelli del testo: struttura, idee, linguaggio. Nel racconto virgiliano, il sonno di Ascanio e l'innamoramento di Didone sono fatti contemporanei e interdipendenti. Sono interdipendenti tra loro, nel testo di Lucrezio, il ragionamento sul sogno e quello sull'eros³¹. E come ben si vede nella pericope lucreziana citata, il blocco tematico sonno/sogno-eros, si apre con l'immagine dell'*inrigatio*, cioè con una metafora che raffigura il sonno come l'infusione di un liquido che penetra capillarmente nelle membra. Dal discorso sul sogno a quello sull'eros si passa poi con parole che anticipano il motivo critico *amor/umor* (v. 1030-1036):

³⁰ Il sonno versato come un liquido dentro o sopra una persona è immagine convenzionale, risalente a Omero e di qui attinta dai poeti dotti latini (da Ennio per primo, verisimilmente): cf. Skutsch 1985, 655s., *ad fr. sed. inc.* XLIX.

³¹ Sui nessi che legano le due sezioni, cf. in part. Brown 1987, 28-46.

Tum quibus aetatis freta primitus insinuatur 1030
 semen, ubi ipsa dies membris matura creauit,
 conueniunt simulacra foris e corpore quoque
 nuntia praeclari uultus pulchrique coloris,
 qui ciet irritans loca turgida semine multo,
 ut quasi transactis saepe omnibu' rebu' profundant 1035
 fluminis ingentis fluctus uestemque cruentent.

Le polluzioni notturne degli adolescenti, generate da pure immagini, prefigurano le eiaculazioni che si indirizzano verso l'oggetto reale della brama erotica così come il sangue sprizza dalla ferita verso il feritore. Da un tipo di sfogo e da un tipo di sogno, quello dell'adolescente, si passa a un altro, a quello dell'amante. I soggetti che hanno in mente Lucrezio e Virgilio sono del tutto diversi, va da sé, ma il modo come *simulacra* e *cupido* si legano nel testo didascalico, formandovi un saldo complesso psicologico, è acquisito nei dettagli dal poeta di Didone. L'ascolto di Enea da parte della regina che 'beve l'amore' a banchetto e la sua contemplazione dell'eroe sono poi continuati nel sonno e in sogno (IV 4s.):

haerent infixi pectore uoltus
 uerbaque nec placidam membris dat cura quietem.

Ma premesse lucreziane ha anche il ripetersi di questa situazione (v. 77-84):

Nunc eadem labente die conuiuia quaerit
 Iliacosque iterum demens audire labores
 exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.
 Post ubi digressi lumenque obscura uicissim 80
 luna premit suadentque cadentia sidera somnos,
 sola domo maeret uacua stratisque relictis
 incubat: illum absens absentem auditque uidetque,
 aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta,
 detinet, infandum si fallere possit amorem. 85

Il seguente è un altro caso notevole in cui Virgilio, aderendo vistosamente al testo di Lucrezio, sviluppa tuttavia 'a distanza' la sua imitazione (*Aen.* I 687s. ~ *Lucr.* IV 1108s.):

[Venus Amori]

«cum [*scil.* Dido] dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum in spires ignem fallasque ueneno».

adfigunt auide corpus iunguntque saliuas
oris et inspirant pressantes dentibus ora³².

Ancora si tratta di due situazioni ben diverse tra loro e di diversi tipi di bacio; ma non bisogna dimenticare che l'impulso a baciare Ascanio sarà destato, in Didone, dalla somiglianza del fanciullo con il padre, del quale la regina si sta innamorando³³. E poiché il distico con cui si conclude il discorso di Venere al figlio segue una breve descrizione delle circostanze e dell'ambiente in cui l'avvelenamento d'amore avrà luogo (cf. in part. v. 686 *regalis inter mensas laticemque Lyaenum*), risulta particolarmente chiaro da questo passo come Virgilio, nel cercare un'alternativa ad Apollonio, abbia considerato compatibili e combinato effettivamente tra loro l'idea lucreziana dell'amore/umore, l'antica associazione di Bacco con Venere e il motivo epigrammatico, e comico, dei 'sorsi d'amore'.

Ciò detto possiamo ritornare al punto da cui eravamo partiti. Il modo come l'apparato divino e la passione umana si collegavano nelle *Argonautiche* non poteva essere riproposto nell'*Eneide*. Nel poema alessandrino Eros compie la sua missione in cambio di una palla; e il suo divertimento è un aspetto saliente dell'episodio fatale (v. 275-298):

Intanto giunse Eros per l'aria chiara, invisibile,
violento, come si scaglia sulle giovani vacche
l'assillo che i mandriani usano chiamare tafano.
Rapidamente nel vestibolo, accanto allo stipite,
tese il suo arco e prese una freccia intatta,
apportatrice di pene. Poi, senza farsi vedere, 280
varcò la soglia con passo veloce e ammiccando,
e facendosi piccolo scivolò ai piedi di Giasone;
adattò la cocca in mezzo alla corda, tese l'arco con ambo le braccia,
e scagliò il dardo contro Medea: un muto stupore le prese l'anima. 285

³² *Inspiro*, con cui Lucrezio traduce il termine greco ἐμπνέω (cf. Brown 1987, 241s., *ad* v. 1109), compare qui e non è attestato nuovamente prima di *Aen.* I 688. Tra i precedenti letterari, notevole *AP* V 171,3s. χεῖλεσι χεῖλα θεῖσα | ἀπνευστι ψυχὰν τὰν ἐν ἐμοὶ προπίοι (Meleagro), citato da Fantuzzi 1985, 84, *ad* v. 48, insieme con altri esempi utili; cf. anche *supra*, nt. 5s. Il passo lucreziano è finemente analizzato nei suoi valori espressivi da Traina (1979) 1991², 32s.; esso segue immediatamente la coppia di versi imitata in *georg.* I 135-137, su cui vd. *infra*, 34, nt. 63. Per i baci, Virgilio dipende da Lucrezio (III 895s.) anche in *georg.* II 523: cf. Cremona 1987, 898.

³³ Ciò è reso più chiaro allorché è descritto il ripetersi della situazione in IV 83-85: *illum absens absentem auditque uidetque, | aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta, | detinet, infandum si fallere possit amorem.*

Lui corse fuori, ridendo, dall'altissima sala,
 ma la freccia ardeva profonda nel cuore della fanciulla,
 come una fiamma [...]
 così a questo modo il terribile Eros, insinuatosi dentro il cuore, 296
 ardeva in segreto; e, smarrita la mente [*scil.* di Medea],
 le morbide guance diventavano pallide e rosse.

Il quadretto borghese in cui si è risolta, per la meraviglia del lettore, la scena divina (v. 36ss.) penetra dunque per un poco, con la sua atmosfera, nella scena umana. Il contrasto di toni che ne deriva ha l'effetto di sottolineare il carattere di convenzione dell'apparato divino epico, la cui inattualità si poteva riscattare, davanti alla coscienza moderna, solo con una operazione virtuosistica e ironica³⁴. Virgilio, che a sua volta pone, all'origine dell'amore, il manieristico colloquio tra Venere e Cupido, opera tuttavia in modo da smorzare i contrasti tra facilità (divina) e travaglio (umano), che ora non devono assorbire l'attenzione per se stessi, e si preoccupa di motivare psicologicamente e strategicamente, in accordo con l'interesse di Venere, tutti i particolari dell'azione che avrà luogo³⁵. Intensamente coinvolta nell'avventura cartaginese di Enea, causata da Giunone, Venere inventa lo stratagemma della sostituzione di persona, un motivo attinto forse dalla tragedia³⁶.

I tratti potenzialmente dissonanti con la serietà epica si riconducono dunque allo stato d'animo, ai poteri e al disegno di Venere; l'accentuata particolarità di certi passaggi – la baldanza di Cupido, la dislocazione e il sonno idillici di Ascanio sull'Idalio – sforza ma non compromette la coerenza mimetica del racconto, non trascende cioè in ironia.

³⁴ Prop. II 12 svolge una arguta analisi degli attributi di Amore, pur versando il poeta in condizioni di grave deperimento. Ottimo esame delle componenti culturali di questa elegia in Fedeli 2005, 339-359, spec. 340-342, dove è ricordata la pratica scolastica di decifrare l'iconografia allegorica di Venere e Amore (cf. Quint. inst. II 4,26 «*cur armata apud Lacedaemonios Venus*» et «*quid ita crederetur Cupido puer atque uolucer et sagittis ac face armatus*»): si tratta, per certi versi, proprio dell'operazione compiuta dal poeta coetaneo di Virgilio nel suo testo.

³⁵ La disparità dei modi di esistenza e delle capacità di conoscere che separa il piano degli dèi da quello degli uomini restano tuttavia un tema di fondo e, rispettivamente, un elemento strutturale del I libro, così come di tutto l'episodio cartaginese: cf. Feeney 1991, 182, Fernandelli 1996; e Wlosok 1967, spec. 76-100, Thome 1986, Scafoglio 2010, 115-143 (a proposito dell'incontro di Enea con Venere travestita).

³⁶ Cioè dall'*Elena* di Euripide, un testo che potrebbe aver offerto più di un'idea a Virgilio: la questione è poco studiata, ma una buona base per sviluppare l'indagine è stata proposta da Jacobson 1987 (Elena e Didone sono esuli in Africa, sono regine devote ai loro perduti mariti, corteggiate da un re locale, contemplanò la possibilità del suicidio, incontrano un eroe in esilio – Teucro in entrambi i casi – e poi un secondo eroe, reduce da Troia e naufrago, verso cui Era/Giunone è ostile – Menelao ed Enea –). Per qualche altra concordanza di ordine formale, non stringente in ogni caso, vd. *infra*, 26; più significativa è probabilmente l'analogia tra lo stratagemma architettato da Elena e Menelao (v. 1004ss.), da una parte, e Didone, dall'altra, per fuggire rispettivamente dall'Egitto e da Sidone (secondo il racconto di Trog. *apud* Iust. 18,4s.). Ma questo confronto richiede una trattazione ampia e dettagliata che svolgerò in altra sede.

Nelle *Argonautiche*, l'abilità divina di Eros consisteva in una azione nascosta e risolta in un singolo gesto; l'abilità del poeta, invece, nel tener separate le componenti dell'insieme (Eros, Medea, i convitati), sviluppando ciascuna parte secondo il suo proprio colore e carattere. Virgilio, da parte sua, mira all'unità della rappresentazione, a stringere e a rendere significativo il nesso tra azione (intervento divino, suoi effetti), luogo (sala del banchetto), tempo (fasi del banchetto, decorso della notte). Il momento apolloniano non si potrebbe rappresentare a teatro, il processo virgiliano sì.

La drammatizzazione del racconto, caratteristica della tecnica di Virgilio fin dall'inizio, tende a realizzarsi sempre più chiaramente, nel corso del libro I, come 'teatralizzazione' e 'messa in scena' dei contenuti epici. Consideriamo questo svolgimento più da vicino.

L'azione narrata in *Aen.* I si articola in tre episodi maggiori, il primo ambientato in mare e nella grotta costiera dove i Troiani approdano ('Tempesta', v. 34-304), il secondo nella selva antistante Cartagine e poi in città ('Ricerca', v. 305-656), il terzo nel triclinio della reggia di Didone ('Banchetto', v. 657-756). In ciascuno di questi episodi figura un prologo, più o meno caratterizzato da tratti che rimandano alla tragedia³⁷. Un prologo apre il primo e il terzo episodio (sfogo di Giunone e suo colloquio con Eolo, v. 34-80; discorso di Venere a Cupido, v. 657-694); nel secondo, invece, un prologo occorre in posizione interna (dialogo di Enea con Venere travestita da *uirgo Tyria*, v. 305-410).

Nel primo episodio, 'Tempesta', il prologo divino mostra i segni di uno studio compiuto da Virgilio sulla tragedia e d'altra parte rivela subito la tendenza del nuovo epos a drammatizzare la base omerica³⁸. La tempesta stessa è rappresentata come spettacolo che si svolge sotto gli occhi di Enea; la morte del timoniere Oronte è il contraltare 'odissiaco' dello spettacolo di morte che i padri troiani dovettero contemplare dalle mura della loro città (v. 95s.)³⁹. Placatasi la tempesta, le navi superstiti trovano ricovero in una grotta sul fondo di un'insenatura. In alto la grotta è coronata da un bosco: v. 164s. *tum siluis scaena coruscis | desuper*⁴⁰. La metafora teatrale, associata a sensazioni inquietanti (v. 165b *horrentique atrum nemus imminet umbra*), dà avvio a un motivo (v. 337 *purpureo... coturno*, 427-429 *lata theatri | fundamenta... scaenis decora alta futuris*, 697 *aulaeis... superbis*, 747 *ingeminant plausu Tyrii Troesque secuntur*) che percorre, di qui in avanti, tutto il libro I,

³⁷ Per la caratterizzazione tragica dei 'prologhi' primo e secondo, cf. rispettivamente Fernandelli 1996 e Harrison 1972-1973, 1989, 7s.; per il terzo, dove i tratti tragici sono meno marcati, vd. *supra*, 15, e qui *infra*.

³⁸ Cf. Fernandelli 1996 e 1999a.

³⁹ Fernandelli 1999a e 2012, 494-496.

⁴⁰ Sull'interpretazione di questo passo, cf. in part. Malaspina 2008. Harrison 1972-1973 ha per primo valorizzato la contiguità a *scaena* di un altro dettaglio riconducibile alla sfera del teatro, *Fronte sub aduersa* (v. 166). Sull'architettura della *scaenae frons*, in età augustea, di particolare interesse Saliou 2009, Sauron 2009, Monterroso 2010, spec. 38-52.

prefigurando la ‘tragedia’ cartaginese⁴¹. A queste anticipazioni irrazionali si lega un altro complesso preparatorio, rappresentato in particolare dal motivo dei doni (v. 647-655)⁴². Esso rivela in modo esemplare come il racconto epico si sia strutturato secondo i principi dell’ironia drammatica (v. 707-714):

Nec non et Tyrii per limina laeta frequentes
 conuener; toris iussi discumbere pictis
 mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum
 flagrantisque dei uoltus simulataque uerba
 710
 pallamque et pictum croceo uelamen acantho.
 Praecipue infelix, pesti deuota futurae,
 expleri mentem nequit ardescitque tuendo
 Phoenissa et pariter puero donisque mouetur.

Si pongono qui (v. 712) le premesse a che *infelix* evolva da epiteto funzionale, motivato dal contesto (v. 749 *infelix Dido longum... bibebat amorem*), a marca di identità del personaggio. Difficile dubitare che Virgilio abbia attinto dalla tragedia greca la tecnica stessa del *Leitmotiv*, con la sua efficacia preparatoria e ironica; va colto allora il significato pregnante del teatro come motivo conduttore.

⁴¹ Cf. in part. Harrison 1972-1973, 1979, e 1989. Le ‘didascalie teatrali’ sopra citate si collocano sempre in apertura di sezione, secondo una tecnica ben illustrata da Horsfall 1991, 22-26, 108.

⁴² *Munera praeterea Iliacis erepta ruinis | ferre iubet, pallam signis auroque rigentem | et circumtextum croceo uelamen acantho, | ornatus Argiuae Helenae, quos illa Mycenis, | Pergama cum peteret inconcessosque hymenaeos, | extulerat, matris Ledaie mirabile donum; | praeterea sceptrum, Ilione quod gesserat olim, | maxima natarum Priami colloque monile | bacatum et duplicem gemmis auroque coronam.* Durante il banchetto la *palla* e il *uelamen*, doni dell’adultera Leda all’adultera Elena, attireranno più degli altri oggetti l’attenzione degli ospiti, e specialmente di Didone (vd. *infra*). I doni sono accolti nella cornice opulenta del banchetto (il lusso del mondo cartaginese è sottolineato a più riprese: cf. v. 14, 359, 447, 637-642, 697-711, 726-728, 739). Catull. 64,46 *tota domus gaudet regali splendida gaza* diviene in *Aen.* I 637s. *At domus interior regali splendida luxu | instruitur*, probabilmente con l’aggiunta di una sfumatura morale. Il lusso può connotare il potere tragico di oggetti che si rendono reciprocamente significativi, come gli *aulaea superba* (Seru. *Aen.* I 697 *ideo ‘aulaea’ dicta sunt, quod primum in aula Attali, regis Asiae... inuenta sunt*, Men. fr. 684 Koerte στῦπείον, ἐλέφαντ’, οἶνον, ἀύλαιαν [*i.e.* περιπέτασμα], μύρον), gli arredi di porpora e le suppellettili d’oro (v. 637-642, 697ss.), cui fanno riscontro i preziosi doni troiani, subito caratterizzati come δῶρα ἄδωρα; ad essi si aggiungerà la spada di Enea: cf. Muecke 1983, Citroni 1985, Rosati 1987, Traina 1988a, Krummen 2004, 39-45, Fernandelli 2009a, 185-187, 190-192; sugli *aulaea*, veli o drappi ricamati, Marquardt (1879) 1886², 310-312, Swoboda 1961, 301-305, Fedeli 2005, 896s., ad 32,11-16; e *infra*, 30. Il lusso è ‘tragico’ per due ragioni: in quanto emblema di condizione sociale elevata, e della regalità barbara in particolare (Plut. *Alex.* 330a τὰ γὰρ ἐξἄλλα τραγικὰ τοῦ βαρβαρικοῦ κόσμου, Hall 1989, 52-54, 80-82, Wjyke 1992); e in quanto si lega facilmente all’idea di dismisura morale o di intemperanza, premesse dell’errore tragico (cf. Taplin 1977, 310-316, Harrison 1972-1973, 17). L’associazione di teatro e lusso, a Roma, è topica: cf. e.g. Lucr. II 416, IV 75s., VI 109, Prop. I 16, IV 1,15s., Vitruv. V 6,9, Ou. *ars* I 103ss. Vd. anche *infra*, 31s. La presenza del lusso nella poesia di età augustea costituisce un interessante capitolo di storia culturale in Griffin (1976) 1985, 1-31, che però non tratta il tema del teatro.

Nel secondo episodio, ‘Ricerca’, Enea e Acate lasciano la grotta costiera e partono alla ricerca dei compagni dispersi. Nella selva che li separa dalla città i due incontrano Venere travestita da cacciatrice. In parte la scena è modellata su *Od.* VII e XIII; in parte la falsa *uirgo Tyria* ricorda quel personaggio che in certi drammi antichi media l’incontro di un visitatore con un luogo ignoto. Nell’*Elena* di Euripide, dove il tema dello sdoppiamento si riflette sulla forma del dramma, questa situazione si verifica due volte (arrivo di Teucro, arrivo di Menelao), realizzando nel secondo caso (v. 386ss.) una sorta di prologo interno⁴³. Il discorso con cui Venere risponde ad Enea per informarlo su *homines locaque* evolve in racconto della storia di Didone (v. 335-368): questo ‘prologo informativo’⁴⁴ è interno allo sviluppo del libro I e del suo episodio centrale, ma anche del racconto cartaginese considerato nel suo insieme, cioè come parte dell’azione epica aperta (prologo, libro I) e chiusa (epilogo, libro IV) da un intervento di Giunone. È efficace tuttavia l’osservazione di chi, ponendo in primo piano la rivalità tra le due dee nella tragedia di Didone, ha notato come Venere e Giunone si trovino all’inizio e alla fine di una campata d’azione unitaria – la parte del racconto ambientata a Cartagine – secondo uno schema che compare anche nell’*Ippolito* di Euripide, dove le dee nemiche sono Afrodite (prologo) e Artemide (epilogo)⁴⁵. Come noto, una simile complessità di funzioni e significati non è rara negli snodi del racconto virgiliano. Altri esempi cospicui di drammatizzazione in questo episodio centrale sono: l’ecfrasi delle pitture che decorano il tempio di Giunone a Cartagine, una descrizione mediata dalla coscienza del personaggio riguardante⁴⁶; e il modo come si realizza l’incontro di Enea con Didone. Il primo tempo della scena (Didone appare ad Enea) è il più significativo nel senso che ci interessa e Richard Heinze ne ha parlato come meglio non si potrebbe⁴⁷:

Solo a questo punto appare Didone, e la sua apparizione corrisponde all’immagine che di lei era stata anticipata; ella fa il suo ingresso in scena come regina, accompagnata dal suo seguito regale, in tutta la sua regale maestà, nell’atto di espletare i suoi compiti regali: se Enea aveva fin qui ammirato le sue opere, ora la vede direttamente all’opera... A me non sono noti nella letteratura narrativa antica casi di simile introduzione in scena di un personaggio [...] la trovata è prettamente drammatica: tutto ciò che intende dirci a proposito della sua eroina, il poeta lo traduce in termini di azione, nella persona di Enea. Così non solo questi

⁴³ Cf. Kannicht 1969, 121-123, nt. ad v. 386-514, 396-434, Allan 2008, 35, 194s., nt. ad v. 386-434. La struttura dell’*Elena* è ben analizzata in particolare da Pippin Burnett 1971, 76-100, Goward 1999, 131-147.

⁴⁴ Harrison 1972-1973, 21s.

⁴⁵ Cf. Harrison 1972-1973 e 1989, 7s., Fernandelli 1996, 111-115.

⁴⁶ Vd. *infra*, nt. 51.

⁴⁷ Heinze (1903) 1996, 156.

è già conquistato da Didone prima ancora di aver scambiato una parola con lei; ma anche il lettore fin dal primo apparire della regina riceve la stessa impressione che si ha a teatro al primo apparire del personaggio principale, sul quale, grazie ad un accorto preambolo, si sono concentrate le attese.

Poco dopo aver descritto il modo di questa drammatizzazione, Heinze ne chiarisce il senso: Enea e Didone non sono paragonabili a quei giovinetti inesperti che, come Medea in Apollonio, soggiacciono repentinamente a una passione sconosciuta. Profondità e forza di sentimento sono misurati dalla reazione di Enea all'incontro con la regina: «dati i presupposti indispensabili dal punto di vista psicologico, il poeta lascia parlare i fatti»⁴⁸. Persa la fiducia nel sostegno degli dèi, spinto dall'ammirazione, dalla coscienza del destino comune, dalla gratitudine verso Didone, l'eroe 'dimentica' la sua missione. E anche la regina *uniuira* deve dimenticare: l'insinuarsi in lei della passione sommuove a poco a poco il ricordo di Sicheo. Per Enea 'parlano i fatti'; la passione di Didone è un processo, non un evento. C'è un legame tra la *Dramatisierung* dell'azione epica e la dignità dei due personaggi il cui incontro ha un così profondo

⁴⁸ Heinze (1903) 1996, 156 e 171s., nt. 12. Il metodo di Virgilio, in merito alla caratterizzazione di Enea, risulta chiaro fin dalla prima apparizione del personaggio nel poema (cf. Fernandelli 1999a). È un procedimento di caratterizzazione diretta che, appunto, 'fa parlare i fatti'; esso si rende particolarmente efficace nei casi in cui un sentimento o un pensiero incongrui, di per sé, con il *decor* epico finiscono per corroborare e articolare il profilo eroico del personaggio proprio in conseguenza del silenzio da cui sono avvolti. Un esempio eloquente di questo metodo riguarda proprio l'effetto, su Enea, del primo apparire della regina, una situazione potenzialmente del tipo *ut uidi, ut perii*. Si è già sottolineato da più parti come non sia casuale la contiguità tra il quadro di Pentesilea, che Enea contempla nel tempio di Cartagine ammirato e commosso (v. 490-495), e l'arrivo di Didone (v. 496-504): l'emozione si modula nell'animo del personaggio il cui punto di vista si è fatto magnetico, già da un po', per il lettore. Non c'è commento del narratore, ma lo svilupparsi di una similitudine che illustra l'eccellenza di Didone in mezzo al suo corteggio (v. 498-502). L'evocazione del modello omerico (*Od.* VI 102-109) è così netta che le differenze sono immediatamente caratteristiche, e in particolare quelle più sottili, significative sul piano psicologico. Nel testo omerico l'eccellenza di Nausicaa si manifesta prima del risveglio di Odisseo, mentre la similitudine virgiliana illustra Didone nel momento in cui ella entra nel campo visivo di Enea. Inserita in questo contesto psicologico, la chiusa della similitudine (v. 502 *Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus*) si connota di un senso ulteriore rispetto al modello omerico (v. 106 γέγηθε δὲ τε φρένα Λητώ, cf. Pöschl (1950) 1977³, 91), cui aggiunge due dettagli significativi: l'intensità espressiva di *pertemptat* e l'aggettivo *tacitum*. La collocazione in *explicit* del motivo di Latona e la sua dilatazione a occupare un verso intero (secondo emistichio del terz'ultimo verso in Omero) potenzia l'effetto ricercato attraverso queste variazioni. In questo modo il lettore è indotto a sperimentare l'emozione di Enea senza che essa sia dichiarata. Nella situazione simmetrica a questa, dove Enea appare a Didone simile a un dio, c'è apprezzabile differenza (v. 613s. *Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido | casu deinde uiri tanto*), anche se questo commento ha efficacia descrittiva soprattutto per mezzo del suo autolimitarsi, mimetico dell'*ethos* della regina. Sul metodo virgiliano di caratterizzazione, specialmente in rapporto a Enea, acute osservazioni si leggono in Klingner 1967, 465s., Williams 1968, 285, 374s., Collard 1975a, 143, Harrison 1989, 9, 1992, Feeney (1983) 1990, Lyne 1987, 125-132, Mauriz Martínez 2003; utile sintesi in Laird 1997, spec. 288-290

significato morale e storico per il lettore virgiliano. Fin qui Heinze.

Psicologia e dignità etico-sociale costituiscono insieme l'oggetto della mimesi, la quale assume necessariamente la forma drammatica. Si tratta qui però di un caso speciale, e non esemplare, della tendenza di Virgilio alla drammatizzazione⁴⁹. La caratterizzazione di Enea, svolgendosi con accurata gradualità e in prevalenza con procedimento diretto⁵⁰, ha stabilito nel racconto il punto di vista del personaggio in uno con la rappresentazione del suo agire e patire; i fatti, le cose, le persone – la tempesta, la città, la regina, innanzitutto – accumulandosi come 'esperienza' del protagonista rendono naturale l'identificazione di personaggio e soggetto⁵¹. Da un certo punto in poi, tutti i comportamenti diventano significativi dell'interiorità. La verosimiglianza psicologica è garantita, e nei particolari, senza mettere a nudo il cuore del personaggio, senza intaccarne, cioè, la dignità regale ed eroica⁵². La presentazione di Didone, invece, segue il procedimento indiretto, ma quasi tutto ciò che apprendiamo su di lei prima della sua comparsa effettiva in scena è mediato dall'interno dell'universo di finzione: dapprima attraverso il discorso di Venere (v. 335-370) e poi attraverso le opere che Enea 'legge' incontrando la città (v. 421-437, 450-493). La prima caratterizzazione della regina, cioè, è indiretta ma drammatizzata. Il suo primo discorso (v. 561-578) e il secondo (v. 613-630), confermando Enea nella sua 'lettura' delle decorazioni del tempio, danno sviluppo diretto a premesse indirette.

Il 'lasciar parlare i fatti', dunque, vale anche per Didone, ma con qualche differenza. Didone, per quanto regina e gemella morale di Enea, è una donna; e la sua *fama prior* la lega all'amore⁵³. L'intervento divino, ordito da Venere e portato a effetto da Cupido, apre l'accesso al mondo intimo del personaggio: *«magno Aeneae mecum teneatur amore»*, dice la dea al figlio (v. 675). E così il piano sarà eseguito (v. 719-722):

At memor ille
matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum 720
incipit et uiuo temptat praeuertere amore
iam pridem resides animos desuetaque corda.

Mentre Enea è il protagonista di un poema epico, Didone è la protagonista di una tragedia: i modi e i gradi della drammatizzazione sono due.

⁴⁹ Heinze (1903) 1996, 354: «l'intera *Eneide* è costituita di scene che sono viste con gli occhi del poeta drammatico e riprodotte con i mezzi del poeta epico, con l'obiettivo di mantenere costante la tensione drammatica».

⁵⁰ Fernandelli 1999a.

⁵¹ Polleichtner 2009, 159-191, Wulfram 2009, Fernandelli 2012, 475-512.

⁵² Vd. anche *infra*, 34.

⁵³ Una eccellente sintesi ragionata della *fama prior* di Didone si legge in La Penna 1985, 51s.

Veniamo con ciò al terzo episodio di *Aen.* I, 'Banchetto'. L'intimità del personaggio ora in primo piano (Didone) è rivelata da descrizioni e commenti che danno consistenza alla voce narrante: *Praecipue infelix, pesti deuota futurae, | expleri mentem nequit ardescitque tuendo...* (v. 713ss.), *Nec non et uario noctem sermone trahebat | infelix Dido longumque bibebat amorem* (v. 748s.). Questi tratti 'registici' del racconto, formalmente in contrasto con l'impostazione drammatizzante di esso, sono in realtà fattori della sua stilizzazione tragica⁵⁴; più in particolare, essi guidano la sensibilità del lettore a percepire fin d'ora i particolari all'interno di un certo quadro morale-esistenziale, secondo la *ratio* tragica che fa prevalere il significato sul fatto. *Infelix Dido* è un concetto, e un affetto, irriducibile alla leggenda vulgata della regina; è la formula che fissa il nuovo paradigma, doloroso e problematico, la formula della 'tragedia' cartaginese.

Dunque le anticipazioni ovvero i commenti d'autore dei v. 713 e 748s. pongono l'accento sullo spostamento del fuoco narrativo (da Enea a Didone) e sul genere di esperienza che l'epos si prepara a imitare. Senza quei commenti, l'agire del personaggio non avrebbe un carattere così chiaramente, e tipicamente, autolesivo. I v. 713 e 749, allora, non fanno che assegnare un colore particolare – il colore tragico – al dramma che si sta celebrando.

In tutti i suoi particolari questo ultimo episodio del libro I potrebbe essere rappresentato a teatro. È chiaro che Virgilio ha in mente il topos del banchetto-spettacolo, *σύνδειπνον τουτέστι πομπή και θέατρον* (Plut. *mor.* 528b). Lo dimostrano tanto le differenze con i banchetti di *Od.* VII e *A.Rh.* III quanto la conformità della sua descrizione a certi costumi culturali⁵⁵, divenuti esempi di scuola⁵⁶. Osserviamo più analiticamente come abbia luogo la teatralizzazione del racconto epico, sottolineando ancora una volta lo stretto nesso che salda le parti tra loro.

1. Luogo. Dopo il colloquio divino (v. 657-688), mentre Venere porta Ascanio sull'Idalio (v. 691-694), Cupido travestito fa il suo ingresso nel triclinio (v. 695ss.)⁵⁷.

⁵⁴ Cf. in part. Muecke 1983; vd. anche Swanepoel 1995.

⁵⁵ In chiusura del suo saggio *Περὶ φιλοπλουτίας*, Plutarco ci presenta il banchetto lussuoso come una messa in scena teatrale, i cui particolari hanno significativa corrispondenza con la rappresentazione virgiliana del banchetto cartaginese: *τὴν οἰκίαν πάλιν καλλωπίζεις ὡς θέατρον ἢ θυμέλην τοῖς εἰσιούσιν* (*mor.* 527f); *συγκροτῆται και δράμα πλουσιακὸν εἰσάγεται...* *τῶν τε λύχνων αἱ θήκαι περισπῶνται, τὰς κύλικας ἀλλάσσοι, τοὺς οἰνοχόους μεταμφιένουσι, πάντα κινούσι, χρυσὸν ἄργυρον λιθοκόλλητον ἄλλοις πλουτεῖν ὁμολογούντες* (528b). Nelle *Questioni conviviali* si dice in più di un caso (e.g. 679b) che la ricchezza richiede di essere ammirata dagli ospiti come una tragedia dai suoi spettatori: cf. Robert 1939, 260ss., O'Donnell 1975, 62, 69-72, Pelling 1988, 21s., 250, ad 54,4-9. In generale sul teatro a banchetto, Rossi 1983a, Corbato 1991, Jones 1991; in ambito specificamente romano, utili Sandy 1974, Rosati 1983.

⁵⁶ Quint. *inst.* VIII 8,3,66s. [= Cic. *or.* fr. 6,1 Schoell].

⁵⁷ Inizialmente è lui il focalizzatore della scena (v. 697 *Cum uenit...*; cf. Plut. 527f *τὴν οἰκίαν πάλιν καλλωπίζεις ὡς θέατρον ἢ θυμέλην τοῖς εἰσιούσιν*), il cui ambiente il lettore aveva già potuto contemplare (v. 637-642): *At domus interior regali splendida luxu | instruitur, mediisque parant conuiuia tectis: | arte*

Didone è già seduta al centro⁵⁸, i Troiani si stanno accomodando sui letti loro assegnati, *famuli* e *famulae* circolano per la sala, indaffarati; anche i Tirii, sopraggiunti in gran numero, prendono posto sui *tori* a un cenno della regina. È come se al v. 697 si aprisse il sipario (*aulaeis*, forse non per caso, è la prima parola della descrizione)⁵⁹ su una scena animata da una complessa, ben studiata coreografia.

2. Azione. Posto l'ambiente sotto gli occhi del lettore, è richiamato il motivo dell'interesse comune, uno spettacolo nello spettacolo (v. 709-713):

[Tyrri] mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum
 flagrantisque dei uoltus simulataque uerba 710
 pallamque et pictum croceo uelamen acantho.
 Praecipue infelix, pesti deuota futurae,
 expleri mentem nequit ardescitque tuendo [...]

Il falso Iulo lascia allora l'abbraccio di Enea e raggiunge Didone che lo stringe a sé e lo accoglie, a momenti, in grembo (v. 715-722). C'è sempre un correlato esterno, visibile, del processo interiore.

laboratae uestes ostroque superbo |... caelataque in auro | fortia facta patrum... La descrizione, che qui va dal grande al piccolo, si rovescia di senso nel quadro successivo (v. 697-711). Virgilio si serve dell'atipico *cum* con il predicato al presente (solo qui nell'*Eneide*: Göransson 1897, 43; cf. anche Landgraf 1914, *ad* 120, Conway 1935, 117, *ad* v. 697, Pinkster 1999, 707) per dare organizzazione spazio-temporale allo spettacolo del banchetto in movimento. Primo si presenta, al riguardante-lettore, il centro della scena, e come situazione già stabile: *Cum uenit, aulaeis iam se regina superbis | aurea composuit sponda mediamque locauit*. Proprio lei cercava infatti Cupido entrando nella sala. Il campo della descrizione si allarga poi progressivamente, ad abbracciare i gruppi; e ogni gesto di questi soggetti si dispone nel tempo in rapporto a quell'iniziale *Cum uenit*. Illuminanti, per contrasto, A.Rh. III 275-298 (versi sopra citati) e il procedimento lineare e additivo con cui Val. Fl. II 332ss. riscrive il passo virgiliano.

⁵⁸ Come ci si debba rappresentare la collocazione della regina nella sala è controverso: secondo alcuni (cf. in part. Marquardt (1879) 1886², 303-306), Didone si trova al centro di un triclinio le cui sedi laterali sono occupate da Enea e dal falso Ascanio; altri ritengono invece, invocando l'imitazione di Val. Fl. II 341-354, spec. 346s., sopra ricordata, che il *cubile* della regina sia situato da solo al centro della sala (così, e.g., Conway 1935, 117, e Austin 1971, 209s., *ad* v. 698). La seconda interpretazione è forse quella preferibile.

⁵⁹ Sugli *aulaea*, cf. *supra*, nt. 42. *Aulaeum* al singolare, ma anche al plurale (*georg.* III 25 *purpurea intexti tollant aulaea Britanni*), denota il sipario del teatro: cf. in part. Reisch 1896, Swoboda 1961, Beacham 1991, 169ss., Sear 2005, 8, 90, Manuwald 2011, 69s. Ma questo significato del termine non può che generarsi, qui, su un piano secondario e irrazionalmente, come elemento che si aggiunge ai molti evocativi del teatro. D'altra parte, anche a causa di una formulazione sintattica elusiva, non è chiaro che cosa *aulaeis... superbis* denoti: si tratta di *uestes stragulae*? di drappi decorati appesi come arazzi a inquadrare la sponda aurea? o collocati a mo' di baldacchino così da formare una camera interna alla sala? Per Conway 1935, 117, *ad* v. 697 «the phrase is rather playfully put round the word *regina* and gives her a background... of splendour». In effetti la formulazione virgiliana è più suggestiva che descrittiva e lascia al lettore, qui come altrove, la libertà di costituire nitidamente o no l'immagine. Nel giusto Martina 1987, 96s., *ad* v. 697, quando osserva che certamente gli *aulaea* non erano tesi sopra il capo dei convitati, dato l'accenno del v. 726 a *laquearia* e *lychni* pendenti dal soffitto.

Il dramma incomincia così a svolgersi sulla scena. Esso realizza il progetto enunciato da Venere nel prologo dell'episodio (cf. spec. v. 683-688):

«Tu faciem illius noctem non amplius unam
 falle dolo et notos pueri puer indue uoltus,
 ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
 regalis inter mensas laticemque Lyaeum, 685
 cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
 occultum inspire ignem fallasque ueneno».

3. Tempo. Nel discorso di Venere c'è un riferimento al tempo. La dea rassicura il figlio che l'impresa lo impegnerà per non più di una notte (v. 683), ma la frase ha un significato che travalica i rapporti immediati. La notte (*noctem non amplius unam*) è intesa come limite temporale e insieme come decorso, come tempo continuo vissuto: è il tempo rovesciato – il 'conto alla rovescia' – della tragedia; oppure, secondo un'altra prospettiva e in senso più esteso, il tempo 'reale', cioè continuo e intero, del dramma. Considerata in questa seconda accezione, la notte è il tempo in cui evolve la passione di Didone, lentamente avvelenata da Cupido; in questo arco di tempo continuo si svilupperà il banchetto con le sue fasi, l'ultima delle quali è occupata dall'apologo di Enea. È previsto fin d'ora, cioè, che il racconto dell'eroe, insieme con il falso Iulo, i doni, il brindisi, sia un'azione generatrice di conseguenze, un segmento del 'dramma' conviviale, a pieno titolo.

All'evidenza del tempo che si avvanza è intranodata l'idea del divenire della passione. Ai v. 723-727 il tempo prende rilievo una prima volta:

Postquam prima quies epulis mensaeque remotae,
 crateras magnos statuunt et uina coronant.
 Fit strepitus tectis uocemque per ampla uolutant 725
 atria; dependent lychni laquearibus aureis
 incensi et noctem flammis funalia uincunt.

L'avanzarsi del banchetto, e il mutamento di atmosfera, comportano una ridefinizione del contesto in cui il nuovo passaggio dell'azione sarà ambientato⁶⁰. Il nesso tra le parti del dramma (luogo, tempo, azione) è sempre più stretto. Nella rappresentazione

⁶⁰ *Secundae mensae e commissatio*: sono serviti i uina (v. 723-740), il bardo intrattiene gli ospiti con il suo canto (v. 740-747), il banchetto si inoltra nella notte (v. 748-756). Sul banchetto romano resta fondamentale Marquardt (1979) 1886², 297-340; cf. anche Montanari 1989; una sintesi efficace in Musti 2001, 112-130. L'applauso che risponde al canto di Iopa è il riflesso di un costume romano (cf. e.g. Cic. *Tusc.* V 73, *dii.* II 104, Hor. *epist.* II 130, Ou. *ars* I 111-114, Tac. *dial.* 39,15, Wright 1931, 3, 44, 58, Jory 1986, 145) qui forse 'fondato' nell'atteggiamento tendenzialmente eccessivo dei Tirii (v. 747 *ingeminant plausu Tyrii Troesque secuntur*).

del brindisi, la vistosità dei particolari ha una causa psicologica: tutto – suoni, luci, comportamenti – si intensifica e tende all’alterazione. Esterno e interno, *inter... laticem... Lyaeum*, incominciano a compenetrarsi: una volta rappresentato il brindisi (v. 728-740), è detto: *infelix Dido longum... bibebat amorem*. Proprio in questo punto (v. 748s.) l’idea del tempo continuo vissuto affiora in primo piano. Facendo progressi l’amore, Didone *uario noctem sermone trahebat*. Per farci cogliere precisamente il grado dell’alterazione psichica della regina subito prima che Enea inizi il suo racconto, Virgilio ci dota di uno strumento sensibile. Il libro si conclude con le incalzanti domande che Didone, persi ormai la compostezza e il tatto dei suoi primi discorsi, rivolge a Enea. Si confrontino i v. 613-624 con il finale del libro, v. 750-756:

Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido,
casu deinde uiri tanto, et sic ore locuta est:
«Quis te, nate dea, per tanta pericula casus
insequitur? Quae uis immanibus applicat oris? 615

[...]

Tempore iam ex illo⁶¹ casus mihi cognitus urbis
Troianae nomenque tuum regesque Pelasgi».

multa super Priamo rogitans, super Hectore multa; 750
nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.

«Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias» inquit, «Danaum casusque tuorum 755
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas».

La risposta di Enea (II 3-13, spec. 8-13), reticente e quasi sconcertata, è il commento migliore a questi versi:

«... et iam nox umida caelo
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos. 10
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam».

Si osserverà come Virgilio legghi, nella risposta di Enea, il riferimento alla notte avanzata

⁶¹ Didone si riferisce al lontano passaggio per Sidone di Teucro, esule da Salamina. Ai racconti che l’eroe greco tenne presso la corte di Belo si fa cenno qui dopo che Enea ha visto riprodotte, nel tempo cartaginese di Giunone, le vicende della guerra di Troia. Cf. anche *supra*, nt. 6.

mirante a smontare la credenza nell'origine divina della passione, non cessa mai tuttavia di tener vive le immagini e il linguaggio del 'ferimento'⁶⁴.

Virgilio aveva a disposizione, così, nel testo di Lucrezio, sia un sistema di riferimenti alternativo a quello apolloniano (*amor/umor*) sia un modello di compatibilità, per così dire, tra le due visioni dell'amore, quella realistica, e scientifica, e quella favolistica, e letteraria.

La concatenazione di sogno (sonno) ed eros, nel discorso lucreziano, e il motivo della 'liquidità' dell'amore, concordante con bacio, avvelenamento, gradualità, brindisi, profondità, offriva a Virgilio lo spunto decisivo per acquisire l'eros alla narrazione epica conservando, di essa, la dignità e gli equilibri strutturali. La mimesi psicologicamente sensibile e insieme conforme ai requisiti formali del genere non poteva darsi se non attraverso la drammatizzazione, e anzi la teatralizzazione, dell'azione epica, la quale tende, nell'episodio cartaginese, a culminare in una tragedia.

Tragico, nel libro di Didone, è il nesso indissolubile di forma e significato. E il problema tragico agitato nell'episodio cartaginese dell'*Eneide* è un effetto della rivalità tra le dee. L'azione prima disgiunta poi congiunta di Giunone e Venere genera e sviluppa la parentesi nella missione di Enea⁶⁵. E la compromissione della *fama prior* di Didone (la fama della regina *uniuira*), con cui la figura della leggenda esemplare diviene personaggio vivo, dipende dalla forza irresistibile esercitata su di lei da un dio, per i suoi propri fini.

Virgilio, cioè, mentre tende al realismo nella rappresentazione del processo psichico, ugualmente vincola l'amore umano all'azione degli dèi. Non si trattava, per lui, di adattarsi a un linguaggio convenzionale, proprio di un genere, ma di una necessità posta dalla struttura particolare e dalla particolare intenzione di significato del suo racconto.

Virgilio prende le distanze dalle *Argonautiche* – cioè dal modello dell'epica grande moderna, che aveva posto al suo centro l'amore – là dove lo comanda il diverso significato storico ed esistenziale dell'azione che egli imita. Medea è una ragazza,

⁶⁴ Anche se, nota Traina (1979) 1991², 23-25, «un... cliché del linguaggio erotico, il *topos* dell'amore-ferita, era brutalmente rinnovato mediante la sostituzione di *ulcus* a *uolnus* [...] Al poeta premeva non il nobile, epico termine *uolnus* per designare l'occulta piaga d'amore, bensì il tecnico e prosastico *ulcus*... con ciò che di ripugnante esso evoca» (cioè la ferita incancrenita, di contro appunto a *uolnus*, la ferita fresca). Nella sua ripresa epica del luogo lucreziano, Virgilio, che già l'aveva ormeggiato in *georg.* III 454 (*alitur uitium uiuitque tegendo*), riporta l'espressione «nell'alveo del *decor* tradizionale». Cf. anche Pieri 2011, 145-147.

⁶⁵ Il confronto tra le due si sviluppa su un piano di determinazione intermedio tra quello del fato e quello delle decisioni e azioni umane, in un intervallo del viaggio troiano apertosi con il monologo di Giunone e ampliatisi per iniziativa di Venere, mentre lo sfondo fatale resta oscurato. Cf. Feeney 1991, 129-155, Fernandelli 1996.

inesperta dell'amore; l'amore la trasforma in aiutante di un eroe che non basta a se stesso; le *Argonautiche* rappresentano, nel III libro soprattutto, l'*ἄριστον* psicologico e morale dei fatti di Corinto, assumendo così ad argomento un mito tragico, bensì, ma che evolverà in tragedia di là dai confini spaziali e temporali del poema. Didone è invece una donna matura e una regina, capace di decisioni non solo di reazioni⁶⁶; l'episodio cartaginese dell'*Eneide* rappresenta l'*ἄριστον* di un conflitto storico tra popoli; l'archeologia di questi sviluppi prende, nel poema mitologico virgiliano, la forma di una tragedia⁶⁷.

Dopo la prima peripezia del *Didobuch*, il racconto del mito incomincia a svilupparsi secondo due linee divergenti, quella epica con protagonista Enea e quella tragica con protagonista Didone⁶⁸. Dopo la seconda peripezia, Didone, rimasta sola, presa la sua decisione, domina la scena. Nella prospettiva del lettore apolloniano, la catastrofe di Corinto è la destinazione 'fuori campo' del racconto letto o ascoltato; la catastrofe di Didone si compie invece sotto gli occhi dei personaggi e del lettore, mentre fuori campo procede, nel tempo e nello spazio aperti dell'epos, l'azione di Enea. Nel *Didobuch*, dunque, la forma chiusa e il significato aperto, cioè problematico, della tragedia si concretano distinguendosi da altri modelli di racconto, uno interno al testo (l'epos di Enea) e uno ad esso esterno (la materia di Euripide trattata epicamente da Apollonio).

La concezione di Didone come personaggio tragico comportava una serie di adattamenti retrogradi che interessavano ampiamente la 'traccia del modello', cioè la base odissiacca, innanzitutto, ma anche apolloniana e neviana dell'*Eneide*. I procedimenti di drammatizzazione e, soprattutto, di teatralizzazione di cui qui si è parlato variano questa base preparando la culminazione tragica del racconto. La rappresentazione teatrale del banchetto, della quale è parte la *narratio* di Enea, è il passaggio decisivo di questo processo, che il poeta pensò di sviluppare, senza soluzione di continuità, lungo l'arco dei quattro libri.

Mentre Enea racconta, è concomitante con il suo racconto, e anzi da esso alimentato, l'avanzarsi della passione nell'animo della regina. La realtà di questo ininterrotto e fatale progresso è mantenuta sensibile, nella coscienza del lettore, con mezzi vari che Virgilio non deriva dai suoi modelli epici greci. Lucrezio, come ho

⁶⁶ Cf. in part. Collard 1975; e *supra*, 27. Visione e accento diversi rispettivamente in Nelis 2001, 125-185, Schiesaro 2008, spec. 99-104, 222-226.

⁶⁷ Cf. e.g. Harrison 1992, Fernandelli 2002-2003, 1-8, e 2009a, 199-201.

⁶⁸ La Wlosok 1976, che vede una scansione in cinque parti – cioè in cinque atti – del IV libro, più persuasivamente sottolinea la funzione di *μεταβολή* di due momenti del testo (episodio della grotta, prodigi e sogno di Didone) che definisce rispettivamente peripezia «esterna» e «interna»; cf. anche Muecke 1983, Fernandelli 2002-2003, 3s.

detto, gli ha fornito la chiave per comporre l'apparato divino e il processo naturale dell'amore, graduale, inesorabile e 'scenico'. Questo ruolo di Lucrezio riesce confermato in un momento significativo del racconto virgiliano qual è il trapasso dalla notte al giorno, ossia l'ingresso nel *Didobuch*. Conclusosi il banchetto, trascorsa la notte, Didone è sola nel talamo. L'innesto a questo punto – e solo a questo punto – dell'*imagerie* tradizionale della 'ferita' (v. 1s. *At regina graui iam dudum saucia cura | uolnus alit uenis et caeco carpitur igni*), ha luogo su base testuale lucreziana (IV 1068ss. *Vlcus enim uiuescit et inueterascit alendo*[...]) e si concreta segnalando l'avvicinarsi dei due sistemi (*uolnus alit uenis*), cioè quello del veleno e quello, appunto, della ferita⁶⁹. Questo passaggio si giustifica considerando i nuovi requisiti e le nuove esigenze del racconto: completatasi ormai l'infezione erotica, la ferita non rappresenta l'effetto della *μηχανή* divina, ma la realtà interiore e il destino. Da una parte l'idea, insinuata nel contesto della solitudine e dell'introspezione, che la ferita sia immagine di ciò che è soggettivamente sentito (*grauis... saucia cura*): ancora Virgilio si dimostra lettore acuto di Lucrezio. Dall'altra l'idea della ferita come lesione che si aggrava: intesa in questo senso, l'immagine del *uolnus* si lega particolarmente bene a un concetto tragico del tempo che 'discende' verso un esito atteso o presentito a partire dall'inizio (come nell'*Alceste* o nell'*Ippolito* di Euripide) o da un certo punto in poi (come in genere nei drammi a struttura piramidale)⁷⁰.

Pensata come lesione inesorabile, la ferita viene presto sussunta nell'*imagerie* venatoria che attraversa l'episodio cartaginese, dall'apparizione a Enea della cacciatrice tiria (I 314ss.) alla similitudine della cerva ferita di IV 69-73 (*qualis coniecta cerua sagitta* [...]) fino al sogno persecutorio di Didone (v. 465s. *Agit ipse furemtem | in somnis ferus Aeneas*)⁷¹. Il sogno porta alla sua culminazione la scena deliberativa (v. 450ss., spec. 474s. *Ergo ubi concepit furias euicta dolore | decreuitque mori, tempus secum ipsa modumque | exigit*) che sfocia nella *Trugrede* di Didone alla sorella Anna (v. 478-498). Di qui in avanti l'azione della regina si sviluppa secondo lo schema dell'*Aiace* di Sofocle⁷². La ferita passa da figura, cioè da tropo,

⁶⁹ Su questo punto critico dell'episodio cartaginese, buona documentazione in O'Hara 1996, 150s.; cf. anche Bocciolini Palagi 1986. Naturalmente anche *caecus* in accezione passiva rappresenta una consonanza del testo di Virgilio con quello di Lucrezio, il quale si serve del termine 34 volte.

⁷⁰ Per una lettura condotta secondo altri parametri, ma comunque attenta alle integrazioni di motivi tragici e alla stilizzazione drammatica del *Didobuch*, cf. Panoussi 2009, 45-56 (la sez. intitolata «Dido's ritual slaughter»), 133-138, e 182-198.

⁷¹ Cf. Fernandelli 2002-2003, specialmente 1-8, 30-37. Sulla similitudine della cerva è di particolare interesse Pöschl (1950) 1977³, 104s.; sul sogno si vedano anche Khan 1996, Fernandelli 2002, Stok 2004, Schierl 2006, 419s., Schiesaro 2008, con ricca dossografia, e la puntale analisi testuale di Magnani 2008.

⁷² Cf. Delcourt 1939, Lefèvre 1978, Lamacchia 1979, Panoussi 2009, 177-217, spec. 182-198.

a contenuto drammatico. Didone si ferisce a morte con la spada di Enea, δῶρον ἄδωρον, in un modo che non può ricondursi alla leggenda esemplare della regina tiria né al suicidio tragico femminile⁷³, in un modo che è solo virgiliano.

⁷³ Per impiccagione: Loraux (1985) 1988, 9ss.

«Serpent imagery» e tragedia greca nel libro II dell'*Eneide*

La visione è davvero qualcosa di primario, una specifica modalità dell'intuizione, che ci fa assistere all'affiorare di qualcosa nello spazio, *partes extra partes*, alla manifestazione originaria dell'essere nel mondo: un fenomeno che, per una sorta di eccedenza semantica, pare incommensurabile con qualsiasi verbalizzazione¹.

L'immagine... è in se stessa portatrice di un senso che non deve essere ricercato al di fuori della significazione immaginaria [...] L'*analogon* che costituisce l'immagine non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato, è cioè sempre simbolo².

I

Properzio, solo e non creduto profeta della rovina di Roma (III 13,60 *frangitur ipsa suis Roma superba bonis*), si paragona a Cassandra (63s.):

sola Parim Phrygiae fatum componere, sola
fallacem patriae serpere dixit equum.

La metafora dell'*equus serpens*, con cui la «menade iliaca», nella densità tipica del linguaggio mantico, pronostica la caduta di Troia, sembra presupporre un'immagine nota³. Fondamento dell'espressione di Properzio potrebbe essere un brano di *Eneide* II (in part. v. 225s., 235-240)⁴, dove l'ingresso del cavallo di legno nella città è assimilato, per la prima volta nei racconti che ci sono pervenuti, al movimento di un serpente:

¹ Wunenburger (1997) 1999, 28.

² Durand (1960) 2009, 25s.

³ Cf. specialmente Marcellino 1955, 251-253, e le note di Rothstein (1898) 1920², 117s., *ad v.* 61-64.

⁴ Il III libro delle elegie fu pubblicato nel 22 a.C. Ma Properzio conosceva parti del testo dell'*Eneide* già da qualche tempo (II 34,65s., *prob.* 25 a.C.). Sappiamo inoltre che talora Virgilio recitava brani del poema in via di composizione a una cerchia più o meno ristretta di intenditori e che lesse il II libro, forse perché perfezionato tra i primi, ad Augusto e alla sua famiglia, verosimilmente nel 22 (*Don. u. Verg.* 116-132; diversamente Seru. *Aen.* IV 323, VI 861). Su tutto ciò cf. in part. Fedeli 2005, 990-992, *ad v.* 65s.

At gemini lapsu delubra ad summa dracones effugiunt	225
Accingunt omnes operi pedibusque rotarum subiciunt lapsus et stuppea uincula collo intendunt; scandit fatalis machina muros feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae sacra canunt funemque manu contingere gaudent; illa subit mediaeque minans in labitur urbi.	235 240

L'originalità di questa descrizione, già colta da Servio (*labi proprie serpentum est*), è stata interpretata a fondo per la prima volta da Bernard Knox, in un noto articolo sull'uso delle immagini nel II libro dell'*Eneide*⁵. Nel suo intervento Knox definiva magistralmente il significato e le funzioni narrative che la figura del serpente assume nell'Iliouperis virgiliana. In particolare egli notava come la ricorrenza dell'immagine, connotando emotivamente e ponendo in rapporto tra loro gli snodi del racconto, costruisca una sorta di *sub-plot* che si tesse sotto la superficie dei fatti narrati, un nesso segreto il cui significato trascende anche il piano di coscienza *ex post facto* del narratore (cioè di Enea). Si stabiliscono così sfasature prospettiche tra il personaggio in azione, il narratore e il lettore, che percepisce anticipazioni ed echi interpretandone il senso. Il basamento di questa costruzione è rappresentato, secondo Knox, dall'assalto dei due mostri marini a Laocoonte («This description... is the principal basis of the subsequent serpent imagery... and any echo of it... brings these terrible serpents back to mind at once»)⁶, mentre proprio i sopra citati v. 225ss., che chiudono l'episodio, offrono l'esempio più originale e meglio elaborato della «serpent imagery» del II libro.

Sottolineando dunque l'organicità e la profondità di significato di questa «metafora continuata», il lavoro di Knox ha suggerito ad alcuni interpreti di ricercarne la matrice nella tragedia greca⁷. In particolare Philip Hardie⁸, concentrando l'attenzione sui rapporti

⁵ Knox 1950, specialmente 379, nt. 1, e 384-386. Cf. inoltre Kleinknecht 1944, 72-74, Kenney 1979, specialmente 105-111, Clausen 1987, 37 e 141, nt. 53, Horsfall 1995, 112, 116s., e 2008, 211s., *ad v.* 235s. Sugli usi di *labor*, *lapsus* e composti in Virgilio, Bartalucci 1987, 84-86.

⁶ Knox 1950, 382. L'assalto a Laocoonte e ai suoi figli è descritto ai v. 199-224. Subito dopo i due serpenti raggiungono la statua di Atena sulla rocca (v. 225-227 *At gemini lapsu delubra ad summa dracones | effugiunt* [...]).

⁷ Cf. Lyne 1987, 193-200, specialmente 193s. e nt. 61s. Sull'uso della *linked imagery* nell'*Eneide* si vedano in part., oltre a Pöschl (1950) 1977³ (Index *s.v.* Äeneis: *Symbolverknüpfung, Verwandte Symbole*), Newton 1957, Fenik 1959, Putnam 1965, spec. 3-63, Hornsby 1970, Ferguson 1970-1971, 57-63, Harrison 1972-1973, 19-25, e 1979, 51-56, Kenney 1979, Horsfall 1995, 111-117, Panoussi 2009. Sulla critica simbolica dell'*Eneide* fa bene il punto Radke 2003; ma cf. anche La Penna 1967.

⁸ Hardie 1991, 29-45.

dell'*Eneide* con l'*Oresteia*, ha osservato come nelle due opere risultino affini la ricchezza dell'immaginario, la sua continuità e la sua funzione («imagery works to reinforce structure»), risultando simile soprattutto il procedimento di addensare all'inizio e con evidenza un nucleo immaginativo che agisce da impulso e punto di riferimento di sviluppi ulteriori⁹, talora costitutivi del primo piano del racconto¹⁰. Hardie affaccia l'ipotesi che Virgilio si sia accostato alla *Symbolik* tragica sollecitato dall'uso lucreziano dell'analogia poetica, cioè dalla concezione dell'immaginario poetico come linguaggio coerente che esprime o rivela le intime connessioni della natura; e conclude il suo ragionamento osservando che «for the casting of such networks of imagery over a large-scale poetic work with mythological or legendary subject-matter, the closest parallel to Virgil's practice in the *Aeneid* is to be found in Aeschylus' practice in the dramatic trilogy... and the Aeschylaeian trilogy is the only other kind of ancient poetic work that begins to approach the scale of the epic»¹¹. Per quanto generico possa suonare questo giudizio, non sarà tuttavia difficile concordare che per l'uso ricco, organico, unificante dell'immaginario virgiliano, sviluppato nella misura di un singolo libro (*imagerie* del serpente nel II libro) o nel ciclo completo di un episodio (*imagerie* della caccia nell'episodio cartaginese) o sulla scala dell'intero poema (*imagerie* della tempesta), non si conosce alcun adeguato precedente nell'epos, né in altri generi letterari che non siano il teatro attico¹².

Mi pare tuttavia che queste valutazioni complessive possano essere ricondotte al confronto puntuale tra i testi in un caso almeno. Knox concludeva il suo saggio

⁹ Hardie 1991, 34. L'importanza di questo procedimento prolettico nell'*Oresteia* è ben discussa da Lebeck 1971, 1s. («A brief initial statement of several major themes en bloc... to be fully enfolded and unpacked later on»). Per quanto riguarda l'*Eneide* si constata che nei tre casi più notevoli di *linked imagery* (serpente, caccia, tempesta) il motivo prepara o apre una unità narrativa (la notte di Troia, l'ingresso di Enea a Cartagine, l'azione epica nel suo insieme). Per la caccia e la tempesta, osserva Hardie, l'*Oresteia* offriva a Virgilio non solo spunti tecnici, ma anche di contenuto.

¹⁰ Hardie 1991, 33s. Ossia un anello della catena di immagini può non appartenere all'ordine metaforico, come accade con i serpenti che uccidono Laocoonte nel II libro o con la caccia del IV: cf. Knox 1950, 380-384, e, per l'*Oresteia*, Zeitlin 1965, 488 («[images] move from a metaphorical expression to a concrete embodiment, whether a material object or a dramatic action»), Lebeck 1971, 51s., 131. Sui procedimenti e le funzioni dell'immaginario legato nell'opera di Eschilo, e nell'*Oresteia* in particolare, cf. spec. Dumortier (1935) 1975³, Knox (1952) 1979, Goheen 1955, Peradotto 1964, Smith 1965, Petrounias 1976, IX-XX e 296-316, Taplin 1977, 311-316, Mossman 1996, 58-61, Rutherford 2012, 128-134. Una critica radicale agli studi sulle immagini nella tragedia si legge in West 1981.

¹¹ Hardie 1991, 33.

¹² Senza dubbio una tendenza in questo senso e singoli esperimenti si riscontrano nell'epos di Apollonio, dove però è incomparabile con l'*Eneide* il grado di strutturazione dell'*imagerie* legata, conseguente innanzitutto al ruolo meno importante che nelle *Argonautiche* gioca l'idea di fato. Sull'argomento mi pronuncio cursoriamente anche qui sopra, 11ss., e in 2011, 410-412.

affermando che nell'uso virgiliano della metafora protratta si riconosce «a power which he [i.e. Vergil] shares with Aeschylus and Shakespeare». Pochi anni più tardi egli applicò lo stesso metodo di indagine all'*Oresteia*, studiando la metafora del cucciolo di leone¹³. Proprio nell'*Oresteia* ritroviamo, ancorché celato in una espressione enigmatica, l'unico possibile indizio previrgiliano di quella associazione fra il cavallo di legno e il serpente che occupa un posto così importante nell'analisi di Knox. Si tratta del celebre passo dell'*Agamennone* (v. 823-828) dove il re, al momento del suo ritorno in patria, rievoca l'assalto letale della «fiera argiva»:

καὶ γυναικὸς οὐνεκα
 πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος
 ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λείως, 825
 πῆδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν
 ὑπερβορῶν δὲ πύργον ὠμηστής λέων
 ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.

A proposito di δάκος, Fraenkel osservava: «Aeschylus uses the word (5 times) only in the sense of 'dangerous animal', whereas his contemporary Pindar (*Pyth.* 2,53) gives the meaning that we expect, i.e. 'bite'. This 'kenning', which Euripides subsequently took over, is probably pre-Aeschylean. This is indicated not so much by the gloss in Hesychius δάκη θηρία, καὶ δάκος ἔρπετόν as by the usage in Callimachus (*Hymn.* 3,84) and Nicander, who are likely to follow pre-tragic models»¹⁴. L'accezione di δάκος che Fraenkel vede nel luogo eschileo («animale pericoloso», «fiera») si specifica però all'interno dell'*Oresteia* stessa nel senso inteso da Esichio («serpente») ¹⁵. Il termine

¹³ Knox (1952) 1979.

¹⁴ L'immagine del 'morso' doveva però restar percepibile, nelle intenzioni di Eschilo, perché immagine-tema: cf. v. 131-134 [*Ch. log.*] οἷον μὴ τις ἄγα θεόθεν κνεφά- | σῆι προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας | στρατωθέν. Timpanaro (1997) 2005, 7s., completa l'analisi di Fraenkel (discutendo le occorrenze euripidee di δάκος) e ne corregge un particolare (Callimaco avrà fatto suo l'uso figurato del termine traendolo proprio da Eschilo; come termine del lessico callimacheo δάκος sarà poi stato adottato da Nicandro e in seguito anche da Oppiano). Sugli usi eschilei di δάκος e dei suoi corradicali nell'*Oresteia*, cf. anche Headlam 1891, 122s., Dumortier (1935)1975², 81, 150, Zeitlin 1966, 650, nt. 15, Fowler 1967, 40s., Garvie 1986, 189, ad v. 530. Borthwick 1967, 22, vede nel passo dell'*Agamennone* «a reference to a lurking serpent» e intende l'immagine come parte di un organismo metaforico che interessa tutta la trilogia.

¹⁵ Il passaggio da 'morso' a 'animale pericoloso (perché mordace)' è di ordine metonimico, ma δάκος come nome per il cavallo ligneo è una metafora, come osserva Timpanaro (1997), 2005, 7s.: «Lo slittamento semantico è audace»; lo è «qui... più che negli altri passi eschilei [*i.e. Ag.* 1232, *Ch.* 530, *Sept.* 558, *Prom.* 583], dove si tratta di belve o mostri effettivamente 'mordaci', 'divoratori', mentre il cavallo di legno è mordace solo per metafora e per una metafora indiretta, in quanto i guerrieri in esso rinchiusi

δάκος è infatti associato a quella *imagerie* del serpente che a partire da *Ag.* 1232, in cui *δυσφιλὲς δάκος* è espressione riferita da Cassandra a Clitemestra e al suo delitto, si sviluppa in *Ch.* 527 *τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν* (rilievo del Coro, riferito al sogno di Clitemestra), un motivo variato poco dopo (v. 530): *τινος βορᾶς χρήζοντα, νεογενὲς δάκος*. E *νεογενὲς δάκος*, espressione che prefigura la vendetta di Oreste, è apposizione del soggetto del participio, che i commentatori inferiscono dal v. 527: appunto *δράκοντα*¹⁶.

Va poi osservato che l'evidenza del nesso Ἀργεῖον δάκος nell'annuncio di Agamennone non deriva solo dalla sua novità e dalla sua espressività visionaria, ma anche dalla costruzione del discorso. Il re annuncia la vittoria su Troia, le cui rovine ancora esalano nubi di polvere opulenta. Subito dopo la fine, l'origine: il pensiero va alle cause prime della guerra, all'arrogante rapina subita. Gli dèi vanno eternamente ringraziati:

ἐπεὶπερ χάρπαγὰς ὑπερκόπους
ἐπραξάμεσθα, καὶ γυναικὸς οὔνεκα
πόλιν διημάθηνεν Ἀργεῖον δάκος
ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς. 825

Con il v. 823s., dunque, fine e origine ritornano, ma rovesciate di ordine (*καὶ γυναικὸς οὔνεκα | πόλιν διημάθηνεν*), in un assetto della frase che ora pone in risalto, quale soggetto sintattico atteso, il modo della vittoria. Ma nell'annuncio di Agamennone, appena tornato in patria, la notizia, il giudizio, l'esperienza vissuta non si distinguono bene. Nella sua mente le rovine della città devastata stanno ancora esalando fumo; l'espressione prevale sulla comunicazione, e l'ordine e la forma del discorso ne risultano condizionati. Le apposizioni del dato principale, cioè della densa, lirica espressione Ἀργεῖον δάκος, formano una catena epesegetica, che mette a contatto δάκος e ἵππου e fa coincidere la spiegazione con la rivelazione.

La seconda apposizione (*ἀσπιδηφόρος λεώς*) spiega la prima (*ἵππου νεοσσός*) rivelando il contenuto segreto del cavallo. Trovata così la sua stabilità nel pensiero, l'apposizione *ἀσπιδηφόρος λεώς* funziona anche da soggetto dell'azione successiva, *πήδημ' ὀρούσας*: è

distruggeranno la città nemica e i suoi abitanti [...] mi sembra probabile che quell'uso ardito di *δάκος* si debba proprio, per primo, a Eschilo» (spazieggiato mio). Vd. anche *infra*, nt. 20.

¹⁶ Oreste è detto *ῥφίς* al v. 928. Sull'immagine del serpente nell'*Oresteia* (oltre alle occorrenze già citate, *Ch.* 249, 549, 831-835, 928, 994, 1047, 1050, *Eu.* 48ss.) e sulla sua funzione simbolica, cf. Lebeck 1971, 13-16, 181 nt. 7, 182, nt. 9, Dumortier (1935) 1975², 88-100, Petrounias 1976, 162-167, 187s., Garvie 1986, XIX-XXI, XXXVI-XXXVIII, 107, *ad v.* 247-249, 301, *ad v.* 928, 324s., *ad v.* 994s. Notevole infine che l'*Alessandra* di Licofrone (v. 1099-1122), un testo largamente ispirato all'*Agamennone* e, d'altra parte, certamente noto a Virgilio, conservi le associazioni dei personaggi eschilei con il serpente: cf. Fusillo-Hurst-Paduanò 1991, 37-43; vd. anche *infra*, nt. 20.

il salto giù dal ‘ventre’ della *machina* al tramonto delle Pleiadi¹⁷. Liberi nel cuore della città i guerrieri sono ora pensati da chi parla come vendicatori avidi di strage, come un leone affamato di carne cruda che spicca un balzo sulla sua preda e ne lecca il sangue a sazietà. Il re stesso è un leone (v. 1259). Al nuovo soggetto che si concreta nel pensiero di Agamennone – la fiera famelica – si adeguano le azioni e il linguaggio che le descrive. Il leone balza di là dalla torre, supera di slancio il punto più alto della città, perché la sua preda è il *τύραννος*, Priamo. Qui l’analisi psicologica va certo più in là, nella comprensione del testo, di quella referenziale o retorica. Lo stesso soggetto (l’assalitore greco) si sfaccetta secondo la prospettiva che, nelle pulsazioni della memoria, lo mette a fuoco. E al culmine del racconto di Agamennone – del suo *προοίμιον* narrativo – non si trova semplicemente un’altra metafora né «una nuova immagine»¹⁸, ma il riflesso della sintesi interiore, il simbolo in cui si condensa tutta la storia. La storia, mentre Agamennone la trae da se stesso nell’annuncio, è ancora energia psichica e nudo significato, non ancora materia di contemplazione e narrazione.

Autori successivi, che certamente o probabilmente conoscevano questo testo, hanno operato secondo una *ratio* diversa, secondo l’intenzione, cioè, di legare i particolari eschilei in un’immagine singola e organica. ‘Saltare’ e ‘generare’ sono azioni coerenti con la natura del cavallo. È molto verisimile che una rielaborazione del discorso di Agamennone si trovasse nell’*Alexandros* di Euripide, in una profezia estatica di Cassandra¹⁹. Di qui prese le mosse Ennio (v. 72-73 Jocelyn, *ap. Macr. Sat. VI 2,25*), e da Ennio Lucrezio (I 476s.) e poi Virgilio (*Aen. VI 515s.*):

¹⁷ Sull’interpretazione puntuale di ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν (non una stagione, ma un’ora della notte), Timpanaro (1997) 2005, 9.

¹⁸ Cf. Timpanaro (1997) 2005, 9, concorda con Fraenkel sul fatto che «[i]l leone... non è una metafora, o (come intendono gli scolii) una similitudine per indicare il cavallo, ma, con immagine nuova, designa gli attaccanti, l’esercito greco in quanto forza vittoriosa e sterminatrice». L’immagine del leone ὠμηστής che lecca a sazietà il sangue di Priamo è il culmine insieme espressivo e narrativo dell’annuncio di Agamennone. L’epiteto ὠμηστής, di uso rarissimo e riservato ad Achille nell’*Iliade*, poteva ricordare a Virgilio la circostanza in cui Ecuba cerca di impedire a Priamo l’incontro con l’uccisore del figlio, con l’ὠμηστής καὶ ἀπιστος ἀνὴρ (*Il. XXIV 207*: cf. Nagy 1979, 136s., Macleod 1982, 106, *ad v. 206, 212s.*, Garner 1990, 53, nt. 14). C’è traccia di questa definizione di Achille nella caratterizzazione virgiliana di Pirro, il quale esprime la sua indole in una scena (*Aen. II 506-558*) che si sviluppa in dialogo puntuale con il testo di *Il. XXIV* (cf. in part. Knox 1950, 394s., Knauer (1964) 1979², 381, 494, Horsfall 2008, spec. 409s., *ad v. 503, e 413-415, ad v. 547-550*). Pirro realizza nell’*Eneide* ciò che Ecuba paventava, pensando ad Achille, nell’*Iliade*.

¹⁹ Ne è certo Timpanaro (1996) 2005a, 137. Ci sono pervenuti frammenti di una profezia che Cassandra pronunciava nell’*Alexander* di Ennio (vd. qui *infra*). Sembra riferirsi a questa tragedia la testimonianza di Varr. *Lat. VII 82* [= Enn. *trag. fr. 20* Jocelyn] secondo cui Ennio, nel suo verso quapropter Parim pastores nunc Alexandrum uocant, *imitari dum uoluit Euripidem et ponere ἔτυμον, est lapsus*: sulla questione cf. Snell 1937, 59, Jocelyn (1967) 1969², 203s., Scodel 1980, 20s., 41s., e in generale Timpanaro (1996) 2005a.

nam maximo saltu superavit grauidus armatis equus,
qui suo partu ardua perdat Pergama.

nec clam durateus Troianis Pergama partu
inflammasset equus nocturno Graiugenarum

[Deiphobus loq.]

«Cum fatalis ecus saltu super ardua uenit

Pergama et armatum peditem grauis attulit aluo».

Le componenti del discorso di Agamennone in Eschilo – il mostro Argivo, il cucciolo del cavallo, il popolo in armi che ne balza giù, il balzo in su del leone che supera la rocca e lecca a sazietà il sangue del tiranno – sono ridotte di numero, rese omogenee e connesse tra loro nella versione enniana (e già euripidea verosimilmente), la quale assimila all'immagine del cavallo due proprietà del leone eschileo: l'espressione *maximo saltu superavit* sintetizza l'*animus* e l'azione fisica del leone, attribuendole alla *machina*²⁰. Si conserva così il tenore estatico del discorso originale (la statua lignea, animata, ha spiccato un balzo), mentre i particolari si raccolgono con maggiore uniformità intorno a un unico centro, appunto la *machina*-cavallo. Appartiene a questo processo di razionalizzazione/semplificazione della base eschilea anche l'inserimento dell'immagine in una profezia di Cassandra. I tratti estatici del discorso sono così motivati in modo lineare, ribadiscono le caratteristiche tradizionali di una certa voce, non generano la complessità psicologica dell'*ἀγγελία* di Agamennone.

Di ciò sembra rendersi conto Virgilio, che in *Aen.* VI assegna le immagini viste dalla veggente Cassandra all'eroe Deifobo, un protagonista, tra gli sconfitti, della caduta di Troia. Nel mondo dei morti egli racconta a Enea la propria sorte, con i verbi coniugati al

²⁰In *maximo saltu superavit* [... *ardua... Pergama* (codd., *superabit* Vossius, Ribbeck³, Vahlen) deve vedersi il diluito riflesso di Aesch. *Ag.* 827 *ὑπερβορῶν δὲ πύργον*. Fraenkel 1950, 382, *ad l.*, riconosce nell'immagine enniana «a bold extension of this idea [*i.e.* *πήδημ' ὀρούσας* etc.], making the wooden horse itself, not the men, the ἵππου νεοσσός, take the leap », trascurando però il riordinamento che la caleidoscopica immagine eschilea riceve nel processo della ricezione, avviato probabilmente da Euripide. Cf. anche Groeneboom 1944, *ad v.* 821-826. Sulla metafora del 'salto' e quella del 'feto' in relazione al cavallo di Troia, buone osservazioni in Austin 1959, 17, Jocelyn (1967) 1969², 81 e 233s., Knight 1967, 359, Buchheit 1963, 112, n. 463, Rodari 1985, Horsfall 2008, 64, *ad v.* 19s.; una sintesi di qualche utilità in Scafoglio 2010, 88s. Fra i testi greci che appartenevano alla cultura di Virgilio, *Lyc.* 340-343 pone in rapporto Antenore, il traditore-χέλιδρος (il termine greco può designare un tipo di serpente), con l'insidia portata dal ventre del cavallo (τὸν ᾠδίνοντα μορμωτὸν λόχον). Questo Antenore-serpente che con la fiaccola dà il segnale ai Greci e apre i fianchi della *machina* sembra anticipare il Sinone e l'Elena virgiliani (*Aen.* II 254-259, VI 515-519): cf. Knox 1950, 390s., Putnam 1965, 17-23, Fusillo-Hurst-Paduano 1991, 43, Horsfall 2008, 227s., *ad v.* 256.

perfetto (storico)²¹. È chiaro che la ripresa virgiliana del testo di Ennio induce il lettore a riscontrare nelle parole di Deifobo (cf. in particolare *fatalis ecus*) la realizzazione della profezia pronunciata da Cassandra nell'*Alexander*²². Ma merita anche notare come l'aderenza del discorso di Deifobo alla base enniana si accentui a proposito dell'ingresso del cavallo nella città, visto staticamente da Cassandra (*nam maximo saltu superavit grauidus armatis equus, | qui suo partu ardua perdat Pergama*) e autopicamente dall'eroe: questi, tuttavia, ne dà una rappresentazione fantastica ad Enea («*fatalis ecus saltu super ardua uenit | Pergama*»)²³, altro testimone oculare della scena.

Enea stesso, del resto, si era espresso irrazionalmente nel rievocare, a Cartagine, il medesimo evento (II 237s.):

«scandit fatalis machina muros
feta armis»²⁴.

Né Enea aveva visto la *machina* argiva 'scalare' le mura né Deifobo l'aveva vista sorpassare con un salto la cinta della rocca. Come nel discorso di Agamennone, l'urgenza del significato prevale sulla realtà del fatto. Anche nel caso di Enea e di Deifobo, eroi di

²¹ Cf. invece il passo di Ennio, citato alla nota precedente, con le osservazioni di Timpanaro (1996) 2005a, 137s., sull'aspetto logico di *superavit*.

²² Un riflesso del testo di Ennio si poteva cogliere già in *georg.* III 139-141 *Exactis grauidae [scil. equae] cum mensibus errant, | non illas grauibus quisquam iuga ducere plaustris, | non saltu superare uiam sit passus [...]*. Le ascendenze letterarie della scena di Deifobo sono esaminate magistralmente da La Penna 1978, 987-1006, spec. 997-1002, che ne nota l'impronta tragica (anche per la caratterizzazione demoniaca di Elena) e sottolinea i tratti comuni tra la vicenda dello sfortunato eroe virgiliano e quella di Agamennone, secondo come essa è presentata sia nell'*Odisea* sia nella tragedia.

²³ L'espressività ricercata da Virgilio è tuttavia diversa da quella del suo originale: si noti in particolare l'iconismo dell'*enjambement*, giustamente sottolineato da Horsfall nel suo commento ad *Aen.* VI in corso di pubblicazione.

²⁴ *scandit... muros* vale qui «sale... le mura», come in Liu. V 21,12 e XXIX 7,4 (cf. Horsfall 2008, 212s., *ad v.* 236s.); un'altra spiegazione possibile, di ordine psicologico e coerente con il modo di mediazione del racconto, è data da Servio: *transcendit propria magnitudine*. Intesa nel primo senso, l'espressione rappresenta a prima vista «una specie di oxymoron. La macchina è un cavallo che non può certo salire il muro» (Pascoli (1897) 1963, 111, nt. *ad v.* 234-240). Ma poco prima Virgilio aveva accennato all'abbattimento di un tratto della cinta per consentire l'ingresso in città al cavallo ligneo, troppo alto per passare attraverso le porte (*v.* 234 *diuidimus muros et moenia pandimus urbis*). La ragionevole spiegazione offerta da Conington *ad v.* 237 («a fact has probably been created out of a metaphor, as Virg. evidently means that the horse was heaved over broken walls») va tuttavia completata tenendo conto – come fa Servio – del piano psicologico donde il racconto è emesso, cioè del punto di vista di Enea che rivive i *casus Troiae* investendoli di emozione e giudizio *ex post facto*. Di qui l'impressionismo di certi particolari, tra cui l'animazione della *machina* (su cui Clausen 2002, 47ss., Scafoglio 2010, 88); di qui il linguaggio compendioso che ne descrive il movimento. Sul motivo del cavallo-automa nella letteratura previrgiliana, cf. in part. Timpanaro 1978b, 429-457, Faraone 1992, 102-106.

Troia, l'immagine costitutiva della scena (la *machina* lignea: 'immagine' perché statua teriomorfa, perché apparenza opposta a realtà, perché involucro) si è interiorizzata profondamente, condensandosi in un simbolo generatore di nuove immagini. La *machina* animata che scala le mura o le sorvola con un salto è un simile prodotto del profondo. Il linguaggio di chi parla ne risulta condizionato a tutti i livelli: l'iconico *enjambement* in *Aen.* VI 515s. riflette il processo psichico, ciò che la mente di Deifobo ora vede. Similmente il sintagma in *rejet feta armis* (II 238), trattato come un'appendice della frase *scandit fatalis machina muros*, annota il non visto della scena.

Naturalmente la coerenza stessa dell'*imagerie* del serpente, considerata sul piano del racconto di Enea, è un fatto psichico, non artistico. Il serpente – l'animale sinuoso, strisciante, perfido, dalla stretta o dal morso letali – è il simbolo in cui si combinano l'assorbimento emotivo-visivo dei *casus Troiae* e quel giudizio morale a posteriori che dà al racconto la sua forma e il suo senso particolari. Un condensato interiore che la coscienza traduce in questi termini (v. 65s.): «*Accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno | disce omnis*»²⁵. Può darsi che il luogo lucreziano sopra citato abbia nutrito l'immaginazione di Virgilio con l'espressione *partu... nocturno Graiugenarum* che, mentre nomina il fatto decisivo della guerra, enuclea la *natura* greca²⁶.

L'annuncio di Agamennone, dunque, è il capostipite dei racconti visionari della caduta di Troia, ma più specificamente di racconti enunciati da eroi come Enea e Deifobo, testimoni e attori degli eventi narrati. Se Virgilio conosceva questo testo – ed è pensabile che non fosse così²⁷ – doveva essergli chiaro almeno quanto lo è per noi il

²⁵ Su cui cf. le esaurienti note di Horsfall 2008, 100s.

²⁶ Il composto *Graiugena*, attestato per la prima volta in un frammento di Pacuvio, sarà poi adottato da Virgilio epico in due occasioni (*Aen.* III 550, VIII 127): cf. Horsfall 2006, 385, *ad* v. 550. La natura greca si esprime, nel libro II, attraverso la personalità infida di Odisseo, Calcante, Sinone o quella più chiaramente violenta e sadica di Pirro; un profilo psicologico e morale affine a questo emerge più avanti, nel racconto di Deifobo (VI 511-530), a proposito di Elena, Menelao e ancora di Odisseo: cf. Heinze (1903) 1996, 38-41, Knox 1950, specialmente 380 («the essential nature of the Greek attackers, ferocity, their typical method, concealment, and their principal weapon, fire»), Putnam 1965, 3-63 *passim*; Kenney 1979, 109, La Penna 1978, specialmente 989 e 999-1001.

²⁷ Sulla familiarità di Virgilio con l'opera di Eschilo e con l'*Agamennone* in particolare, cf. Ussani jr. 1952, XX, XXXI, nt. 1, XXXII, XXXIX-XLI, Buchheit 1963, 112, nt. 46, Koenig 1970, 262-268, Highet 1972, 171, 201, 229s., Foster 1973-1974, 32s., Melandri 1985, 383-385, Hardie 1991, Panoussi 2009, spec. 21ss. Fraenkel 1950, 596, indica nel v. 1280 (ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὐ τιμάτορος; cf. anche *Ch.* 142-146) il possibile modello di *Aen.* IV 625 (*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*). Possibile anche l'imitazione di *Ag.* 749 (['Hλένη] νυμφόκλαυτος Ἐρινύς) in *Aen.* II 573 ([*Helena*] *Troiae et patriae communis Erinys*), dove però è fortemente sospetta, come noto, la genuinità del testo virgiliano (vd. anche *infra*, nt. 29). Quanto a *Ag.* 818-820 (καπνώϊ δ' ἄλοῦσα νῦν ἔτ' εὐσημος πόλις | Ἄτης θύελλαι ζῶσι συνθησκουσα δὲ | σποδὸς προπέμπει πίνονας πλοῦτου πνοῆς) e *Aen.* III 2s. (*ceciditque superbum | Ilium et omnis fumat Neptunia Troia*), Virgilio potrebbe semplicemente svolgere qui un topos (cf. Biehl 1989, *ad* v. 8, Harrison (1991)

processo letterario che aveva trasformato il balzo dell'ἵππου νεοσσός – il balzo del leone avido di sangue – nel balzo del cavallo stesso; e così pure la peculiarità del testo eschileo, il carattere simbolico del contenuto interiore di Agamennone, qualcosa che si perdeva per forza se il racconto si svolgeva al futuro e il narratore non era un eroe di Troia ma una 'specialista' del discorso estatico come Cassandra²⁸. Ciò detto, va sottolineato poi che le variazioni 'orizzontali' presenti nel testo di Eschilo, dove il soggetto introdotto come Ἀργεῖον δάκος è una realtà che si sfaccetta grazie all'uso accorto dell'apposizione, si ripropongono come variazioni 'verticali' nel processo della tradizione, la quale si rinnova nelle immagini interiori di Enea e Deifobo, tra loro stesse diverse.

Dall'*Agamennone* all'*Eneide* c'è dunque continuità con variazione, a proposito del cavallo ligneo, una continuità di cui Virgilio doveva essere consapevole. Il modo in cui Virgilio varia la tradizione, come s'è detto, consiste nella caratterizzazione 'serpentina' della *machina*; o più precisamente in una versione interiorizzata del mitema, secondo la quale tutto ciò che è greco e letale per Troia– Sinone, la *machina*, Pirro²⁹ – si connota di tratti ofidici. Ciò accade sia perché Enea trae il suo racconto dal profondo, dove immagini ed emozioni si sono fuse in un condensato ancora intatto³⁰ al momento dell'apologo, sia perché tale racconto è strutturato, e cioè unificato, dal giudizio morale *ex post facto*.

La giuntura eschilea Ἀργεῖον δάκος, cifra della φαντασία aggressiva di Agamennone, poteva ben operare come matrice di altre immagini nella mente di un poeta dotto, e proprio in forza del suo carattere sintetico, estraniante, bisognoso di sviluppo.

1997, 45s., *ad v.* 79s., Thalmann 1993, 135s.). Ma certo colpisce il parallelismo tra l'effetto di ἐνάργεια perseguito dal poeta latino (con il contrasto *cecidit... fumat* e con l'uso stesso del presente sette anni dopo i fatti narrati: cf. Cova 1994, 26, *ad v.* 3, Horsfall 2006, 41s., *ad v.* 2s.) e l'immagine tratteggiata dal testo eschileo (sul v. 819 cf. in particolare, oltre ai commenti classici, Bezantakos 1995, 504).

²⁸ Thomas 1986, 188 e 193-198, ha mostrato bene come Virgilio stesso abbia non solo praticato ma perfezionato, già nelle *Georgiche*, i procedimenti imitativi che definisce «window reference» («the very close adaptation of a model, noticeably interrupted in order to allow reference back to the source of that model: the intermediate model thus serves as a sort of window onto the ultimate source, whose version is otherwise not visible») e «conflation» («a practice which allows the poet to refer to a number of antecedents and thereby to subsume their versions, and the tradition along with them, into his own»). Su queste tecniche, utili osservazioni anche in McKeown 1987, 37-45, Cairns 1989, specialmente 129-150, Horsfall 1991, specialmente 19-52, 77-90.

²⁹ Secondo Delvigo 2006 (cf. anche Scafoglio 2010, 62s.), la quale considera virgiliani i v. 567-588, anche l'atteggiamento di Elena qui descritto è 'serpentino' (spec. v. 567-569 *limina Vestae | seruantem et tacitam secreta in sede latentem | Tyndarida aspicio*); ed Elena è la sorella gemella di Clitemestra, la vipera dell'*Agamennone*. Ma una tale, estrema, sottigliezza allusiva – ammesso che il linguaggio di questi versi evochi effettivamente la pericolosità ofidica del personaggio – è argomento reversibile nella prospettiva della critica testuale.

³⁰ Cioè, si presume, non mai sottoposto a *evolutio* narrativa (nel senso inteso in *georg.* IV 509 *haec evoluisse*), ad una anamnesi completa, distesa, esposta a voce alta davanti a un ascoltatore.

II

È poi certo che δάκος con il valore di «serpente» fosse parola familiare a Virgilio. Si è spesso osservato che l'*imagerie* del serpente in *Aen.* II ha un presupposto letterario e scientifico in vari brani delle *Georgiche*, ma soprattutto in III 414-439, di cui ampia parte è dedicata alla specie insidiosissima del *chersydrus* (v. 425-439). Il testo in questione, come si sa, si basa a propria volta sulla sezione centrale dei *Theriakà* di Nicandro, che ha per oggetto i serpenti (v. 98-492)³¹. E poiché il testo ellenistico discute essenzialmente dei pericoli portati dal morso velenoso e dei rimedi possibili per esso, il termine δάκος finisce per costituire il modo generico di riferirsi al serpente. Nella sezione introduttiva del poema la prima occorrenza di δάκος in accezione generica (v. 115 Εἰ δὲ που ἐν δακέεσσιν ἀφαρμάκτωι χροῖ κύρσηις) è seguita da una epresegesi etimologica (v. 118s. τῶν ἤτοι θήλεια παλίγκωτος ἀντομένοισι | δάχματι, πλειότερη δὲ καὶ ὀλκαῖην ἐπὶ σειρήν), la quale prepara il lettore agli impieghi ulteriori del termine (v. 121, 146, 158, 282, 336)³². Δάκος diviene così il sema del genere in un discorso trapunto di nomi di specie (διψάς, ἔχιδνα, σήψ, ἀσπίς, χέρσουδρος etc.), accomunate tutte o quasi dal morso letale. Il nesso eschileo Ἀργεῖον δάκος, dunque, non poteva non entrare in associazione con questo sistema di nozioni, immagini, parole che il poeta aveva assimilato in profondità componendo il suo poema didascalico.

Una seconda considerazione di ordine lessicale si rende utile per riconoscere più compiutamente il complesso letterario soggiacente all'*imagerie* di *Eneide* II e per comprendere meglio i procedimenti compositivi adottati da Virgilio. Nel corso della sua lunga esposizione Nicandro adopera spesso, per descrivere i caratteri somatici e il movimento dei serpenti, termini derivati dalla radice ὀλκ-, che nota l'idea di «trascinare»: e cioè ὀλκαῖος, «trascinato», «che bisogna trascinare», e di qui «che si trascina, strisciante» (v. 119 ὀλκαῖην ἐπὶ σειρήν, 220 ὀλκαῖον... οὐρήν); e il suo sinonimo ὀλκήρης (v. 356 ἐρπετά... | ὀλκήρη) o, più di frequente, ὀλκός, termine particolarmente duttile, che nei *Theriakà* viene a significare l'azione dello strisciare ma anche, per traslato, «spira» (v. 162 νωχελές ἐξ ὀλκοῖο φέρει βάρος, di contro al v. 166 ὀλκῶι δὲ τροχόεσσιν ἄλων εἰλιζατο γαίη; cf. anche v. 222, 226, 266, 296). All'ambito espressivo di ὀλκ- e dei suoi derivati attinge d'altra parte il vocabolario della navigazione: ὀλκάς significa «nave da carico»; ὀλκός può valere «argano», ma anche «riparo per le navi», e anche

³¹ Cf. le note di Thomas 1988a e Mynors 1990 ad II 214-216, III 414-439, 544s.; inoltre Knox 1950, 399s., Kenney 1979, 107-109, Briggs 1980, 61-68, Gualandri 1987.

³² Oltre a quelle già segnalate *supra*, alla nt. 14, ulteriori occorrenze di δάκος (δάκετον) nell'accezione di 'serpente' sono Ar. av. 1069 e *schol. ad l.*, AP IX 2,2, D.S. I 87,4, Ath. VII 314c-d, Opp. b. II 454; cf. anche *Suid. s.v.* Δάκη καὶ δάκετα θηρία ἰοβόλα ἐρπετά, EM 245,31 Δάκετον θηρίον ἐρπετόν. Παρὰ τὸ δάκνω.

il «solco» lasciato da una imbarcazione al suo passaggio sulle acque. Di particolare interesse è poi l'uso di *ὄλκαϊον* (sostantivato) che troviamo in A.Rh. I 1314: con *νηίου ὄλκαϊοιο* si intende – osserva lo scoliaste – *μέρος τῆς νεώς, οὐπερ σύρεται κατὰ τὸ ὕδωρ*³³.

Serpente e nave condividono il movimento 'strisciante'. In Nic. *Ther.* 266-270 il particolare modo di strisciare del ceraste è illustrato dall'immagine di una nave mercantile che procede immergendo tutto un fianco nel mare, investita dal vento di sud-ovest:

αὐτὰρ ὄγε σκαιὸς μεσάτῳ ἐπαλίνδεται ὄλκῳ
οἶμον ὀδοιπλανέων σκολιὴν τετρηχότι νώτῳ,
τράμπιος ὄλκαϊῆς ἀκάτῳ ἴσος ἢ τε δι' ἄλμῆς
πλευρὸν ὄλον βάπτουσα κακοσταθέοντος ἀήτεω
εἰς ἄνεμον βεβίηται ἀπόκρουστος λιβὸς οὖρωι. 270

Siamo certi che l'immagine colpì l'attenzione di Virgilio, poiché la similitudine tra il serpente e la nave ricompare, a termini invertiti, in *Aen.* V 273-281³⁴:

Qualis saepe uiae deprensus in aggere serpens,
aerea quem oblicum rota transiit aut grauis ictu
seminecem liquit saxo lacerumque uiator; 275
nequiquam longos fugiens dat corpore tortus
parte ferox ardensque oculis et sibila colla
arduus attollens; pars uolnere clauda retentat
nexamtem nodis seque in sua membra plicantem:
tali remigio nauis se tarda mouebat; 280
uela facit tamen et uelis subit ostia plenis.

In *Aen.* II Enea racconta di due *angues* che, provenienti da Tenedo, muovono verso Troia *tranquilla per alta*. Non solo il loro procedere ricorda quello di una coppia di navi, esso anche prefigura la navigazione dei Greci all'assalto della città (II 203-205)³⁵:

³³ All'immagine apolloniana si potrebbe forse accostare la descrizione degli *angues* che nuotano alla volta di Troia in *Aen.* II 207s. (*pars cetera pontum | pone legit sinuatque immensa uolumine terga*); cf. anche la dotta nota di Livrea 1973, ad IV 1614. Per il nesso serpente-nave si vedano ancora Nic. *Ther.* 294s. (*δοχμὰ δ' ἐπισκάζων ὀλίγον δέμας οἶα κεράστης | μέσσου ὄγ' ἐκ νώτου βαιὸν πλόον αἰὲν ὀκέλλει*) e Lyc. 216-218 (*Λεύσσω πάλαι δὴ σπεῖραν ὄλκαϊῶν κακῶν, | σύρουσαν ἄλμῆι κάπιροῖζούσαν πάτρηι | δεινὰς ἀπειλὰς καὶ πυριφλέκτους βλάβας*), versi che Cassandra pronuncia vedendo nell'estasi le navi greche in viaggio verso Troia: cf. Gigante Lanzara 2000, 230, ad v. 216-219. In Tryph. 185 il cavallo di Troia è detto *ἰππεῖη ὄλκας*.

³⁴ Il confronto è ben analizzato da Cazzaniga 1960, 28-30; cf. anche Gualandri 1987, 720.

³⁵ Il valore simbolico degli *angues* è identificato già da Servio Danielino (a Tenedo *ideo quod significarent naues inde uenturas*), mentre alcuni moderni valorizzano la pregnanza di *gemini*, che

«Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt».

Dall'associazione serpente-nave si passa poi, nell'ambito della medesima unità narrativa, a quella fra serpente e cavallo di legno, che si regge, come già ho ricordato, sull'analogia del movimento (v. 225-240 *At gemini lapsu delubra ad summa dracones | effugiunt [...] scandit fatalis machina muros | feta armis [...] illa subit mediaeque minans inlabitur urbi*).

III

Provo a ricapitolare il ragionamento fin qui svolto prima di affrontarne l'ultimo passaggio. La caratterizzazione 'serpentina' del cavallo ligneo, in *Aen.* II, rappresenta forse l'estendersi di un'idea presente in alcuni accostamenti particolari (e.g. Pirro-serpente) oppure l'influsso esercitato da un certo particolare evento (la morte di Laocoonte e dei suoi figli) sul racconto nel suo insieme. Ma c'è anche un'altra possibilità: Virgilio sviluppò la sua idea legando tra loro in una salda struttura certi motivi già presenti nella tradizione letteraria. Un'opera ben nota a Virgilio come i *Theriakà* di Nicandro suggeriva, e in un caso proponeva esplicitamente, l'accostamento serpente-nave.

Abbastanza di frequente, poi, la tradizione associava a una nave il cavallo ligneo³⁶, come fa del resto Virgilio stesso nella prima parte del racconto di Enea³⁷. La nave era dunque il riferimento condiviso da due sistemi di immagini, quello relativo alla *machina* lignea (costruita per contenere un carico di armati) e quello relativo al serpente (*labi* può essere predicato tanto di *anguis* quanto di *navis*)³⁸. Dunque la contiguità, nella mente

alluderebbe agli Atridi (*gemini Atridae*, v. 415; *geminos Atridas*, v. 500): cf. Knox 1950, 382s., Putnam 1965, 23s. Rigoroso e acuto sulla questione Horsfall 2008, 189s., *ad v.* 203s.

³⁶ A partire dal suggerimento di *Od.* IV 708 (le navi sono *ἄλως ἵπποι*); si vedano poi Eur. *Tr.* 538s. (il cavallo di Troia è come un *ναός... σκάφος κελαϊνόν*), Soph. *Androm.* fr. 127 Pearson, Plaut. *rud.* 268, Q.S. XII 427-434 e il già citato Tryph. 185.

³⁷ Clausen 1987, 139, nt. 34, dà ricca informazione commentando le operazioni di carpenteria descritte nel v. 16 ([*scil. equum*] *aedificant sectaque intexunt abiete costas*: «the allusion is to shipbuilding, no doubt a traditional metaphor»); cf. anche 2002, 62; e Austin 1959, 23s., e 1964, 33, *ad v.* 15, 36s., *ad v.* 16 e 19, 48, *ad v.* 51, Horsfall 2008, 59-61, *ad v.* 15, 16, e 211s., *ad v.* 236. La fluidità referenziale delle metafore legate al cavallo di Troia risulta bene da un gioco di Euforione (fr. 73 van Groningen=93 Lightfoot) sull'espressione tradizionale *δούρειος ἵππος*, nonché dall'equivoco in cui cade il suo testimone e interprete tardo Giovanni Lido (*De mens.* IV 140 *περὶ τοῦ δουρείου ἵππου ὁ Εὐφορίων φησὶν πλοῖον γενέσθαι τοῖς Ἑλλήσι Ἴππον λεγόμενον*): cf. van Groningen 1977, 140, Livrea 1980.

³⁸ Cf. Bartalucci 1987, 84.

del poeta, tra i due campi metaforici propiziava anche in modo meccanico l'associazione del cavallo ligneo con il serpente.

Su questo sfondo culturale e psicologico va esaminata l'operazione artistica di Virgilio, la quale certamente prese le mosse da uno studio della tradizione sull'Ilioupersis e dei modi in cui il tema era stato mediato nei vari generi. In *Aen.* II e poi di nuovo, brevemente, nel VI libro, Virgilio affida il racconto della caduta di Troia a una voce interna, a una coscienza direttamente impressionata dai fatti narrati. Il racconto di Enea e poi quello di Deifobo rappresentano dal punto di vista troiano, complementare a quello di Agamennone, l'azione letale del cavallo. Immaginiamo il poeta che aveva scritto le *Georgiche* studiare la sua fonte tragica – il testo di Eschilo – imbevuto di dottrina nicandrea, scientifica e linguistica. Nicandro diviene la lente attraverso cui leggere la giuntura antonomastica Ἀργείων δάκος, perno di quella φαντασία di Agamennone che collega direttamente il 'parto' del cavallo con l'assassinio di Priamo; al contempo essa avvia una catena di immagini che attraverserà tutta l'*Oresteia*.

La consapevolezza, professata da Agamennone, della perfidia e violenza greche (Ἀργείων δάκος), il nesso tra il cavallo ligneo e la morte di Priamo, l'atroce quadro di questa morte e il suo valore simbolico, il ruolo fondante del discorso di Agamennone rispetto a tutta una tradizione poetica sul cavallo di Troia sono elementi appropriati a spiegare alcune scelte di Virgilio nel trattare il tema dell'Ilioupersis. Ma su un piano ancora più significativo, in termini artistici, si colloca l'intuizione virgiliana che le immagini legate qualificano lo stile tragico – evidentemente perseguito in generale nel libro II dell'*Eneide*³⁹ – e ciò sia esternamente (come mezzo al fine della tensione, gravidanza, patetizzazione drammatica) sia in un senso più profondo e non propriamente tecnico. Il nesso delle immagini esprime la visione tragica che coglie un dislivello tra il piano dell'esperienza e delle interpretazioni umane e il piano del destino. Le immagini legate sono il sintomo, riconoscibile per il lettore, o lo strumento linguistico di chi è sapiente nel mondo rappresentato, che rivela il nesso inesorabile delle cose, il senso che ancora l'esperienza e l'interpretazione non attingono. In *Aen.* II c'è un grado della coscienza *ex post facto* che rende praticabile al narratore, a Enea, l'uso dell'ironia drammatica, in particolare nell'episodio del cavallo⁴⁰. E tuttavia egli non è interamente padrone del suo racconto, addirittura del suo linguaggio, perché l'esperienza che lo sta formando non si è ancora completata e l'eroe comprende il

³⁹ Sulla questione, cf. da ultimo Scafoglio 2010, 77-114, per lo più descrittivo ma equilibrato e ben informato.

⁴⁰ Su questo tipo di ironia, cf. in part. Paduano 1983, Rosenmeyer 1996, Lowe 1996; sugli usi virgiliani, Duckworth 1933, 74-79, Quinn 1968, 330-339, Block 1981, Williams 1983b, 40-43, 93-100, Lloyd 1987, Lyne 1987, 207-217, e soprattutto Muecke 1983.

senso di ciò che ha vissuto solo in parte⁴¹. All'inizio della sua risposta alla regina la formulazione del v. 10 («*Sed si tantus amor casus cognoscere nostros*») suggerisce che egli stesso è oggetto di ironia drammatica⁴². Il piano di coscienza di Enea è dunque intermedio tra quello dei personaggi del suo racconto e quello su cui si svolge la comunicazione tra il poeta e il lettore, entrambi consapevoli fino in fondo dello svolgimento e del significato della sua azione.

A questo limite cognitivo del personaggio corrisponde un altro limite, quello che Enea si impone come narratore: il suo non sarà un racconto 'artistico', mirato a intrattenere l'uditorio. Così la stilizzazione tragica di questo apologo è una pura conseguenza del suo tema effettivo (*excidium urbis*)⁴³, della mimesi di primo e secondo grado posta in essere dal testo (che drammatizza il narratore mentre questi rivive, quasi in tempo reale, la propria esperienza)⁴⁴, delle emozioni che con la loro perdurante urgenza e la loro profondità (v. 12 *horror, luctus*) finiscono per strutturare il racconto come una doppia, o tripla, peripecia (apparizione di Ettore, morte di Priamo, scomparsa di Creusa)⁴⁵. Questa combinazione di naturalezza e calcolata forma interna riporta a sua volta alla tragedia, al sottogenere narrativo dell'annuncio tragico, e a un testo specifico, ancora eschileo: la monumentale ἀγγελία del soldato persiano, reduce da Salamina, alla regina Atossa (*Pers.* 249ss.)⁴⁶.

Il riferimento del testo virgiliano ai *Persiani* corrobora l'ipotesi, avanzata da Knox, Hardie e altri, di una dettagliata conoscenza dell'opera di Eschilo, dell'*Oresteia* in particolare, da parte del poeta latino. Qui vorrei ribadire che il limite cognitivo e 'artistico' di Enea rende possibile l'operare di una funzione nuova dell'immaginario legato, una funzione caratterizzante in senso psicologico, riferita al personaggio. Svincolato dall'intenzione artistica, cui pur appartiene su un altro piano, il *Leitmotiv* del serpente appare, nella linearità del racconto, come la declinazione di un contenuto interiore, stabile e concentrato; e come il segno di una profondità ineffabile dell'individuo, qualcosa che forse era rimasto sempre estraneo agli interessi dell'epos.

Di questa dimensione profonda era espressione e segno il momento visionario del discorso di Agamennone. L'effetto di profondità derivava lì da tre cause: (a) l'unità

⁴¹ Cf. Fernandelli 1999a e 2012, 475-512.

⁴² Vd. anche qui sopra, 33.

⁴³ Cf. in part. Rossi 2002.

⁴⁴ Cf. Fernandelli 2012, 500-504.

⁴⁵ Cf. *infra*, 57ss., 73-75.

⁴⁶ Cf. Ussani jr. 1950, spec. 240-243, Austin 1964, 29, *ad* v. 5, e 39, *ad* v. 23, Melandri 1985, 384, Horsfall 2008, 50, *ad* v. 5; anche Buchheit 1963, 112, nt. 463, Stabryla 1970, 100s.

intuitiva dei tratti teriomorfi che costituivano il simbolo interiore (cioè il morso-fiera, il cucciolo del cavallo, il leone)⁴⁷; (b) la progressione dello scarto estatico all'interno della *φαντασία* stessa di Agamennone, indizio di una sconcertante energia psichica; (c) il risponderci tra loro di dimensioni 'fuori portata' per la ragione cosciente: una intima, scaturigine delle immagini, e una celata nella realtà esterna. Nell'eccesso di visione e di espressione – che sforza il verso recitativo e rende ardua, per gli ascoltatori, la comprensione di ciò che è annunciato – si fissano particolari evocanti il senso vero di ciò che sta accadendo: il sacrificio di Ifigenia ha cambiato la mente di Agamennone (v. 220s. τόθεν | τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω); gli dèi osservano chi semina troppa morte (v. 461); il leone famelico – ecco la visione di Agamennone – ha leccato a sazietà il sangue sparso del re ucciso (v. 827s.); egli stesso è il leone, il marito assente della leonessa che dorme col lupo (v. 1258s.); il demone della stirpe di Tantalò, tre volte pasciuto, alimenta nelle viscere una brama inesausta di leccare il sangue (v. 1478 ἔρωσ ἀίματολοιγός); e di tutto è causa Zeus, di tutto è autore (v. 1485s. διαὶ Διός | παναιτίου πανεργέτα).

Il bestiario domina la simbolica dell'*Agamennone*, fin dall'inizio. Nella prima strofe della parodo il pensiero rivolto a Zeus e ad Artemide suscita i simboli delle due aquile che predano la lepre gravida, il cui cucciolo è caro alla dea. L'individuazione del *denotatum* (Atridi, Troia) e dei fatti cui si allude alla fine della pericope (la vicenda aulidense) non esaurisce il semantismo del simbolo, la cui motivazione e funzione sono complesse. Prima di iniziare il suo racconto della spedizione a Troia il Coro di anziani argivi si dice consapevole della propria ispirazione divina (v. 105s.). Di qui in avanti le figurazioni animali vengono dal profondo e rimandano a qualcosa di celato, costituendo a poco a poco un reticolo significativo, un linguaggio speciale, ispirato e intuitivo, che porta alla luce la trama del destino, ora riflettendola nei propri nessi ora imitandola o rivelandola con la funzione stessa del tropo, figura 'ermeneutica'.

Mi servo di queste considerazioni sull'*Agamennone* per preparare l'ultimo passaggio del mio ragionamento, il quale – me ne rendo conto – porta al di fuori del dominio della filologia. In questo epilogo non posso più trattare il dramma di Eschilo come modello testuale di Virgilio, ma devo piuttosto considerarlo come un contenuto della sua cultura complessiva, un contenuto emblematico di un genere, almeno sotto certi

⁴⁷ In uno dei capitoli più interessanti di Durand (1960) 2009, intitolato «I simboli teriomorfi», sono protagonisti proprio cavallo, serpente e leone, le tre fiere riunite nel destriero dell'*Apocalisse* (p. 82s. «il cavallo della morte presenta un notevole isomorfismo con il leone e le fauci del drago»). Secondo il sistema elaborato dall'antropologo, gli aspetti essenziali del simbolismo teriomorfo, animazione e morso (p. 92s. «La seconda epifania dell'animalità è... rappresentata da fauci terribili, sadiche e devastatrici [...] Nelle fauci animali vengono... a concentrarsi tutti i fantasmi terrificanti dell'animalità»), sono compresenti e rispettivamente accentuati nella narrazione semi statica di Agamennone.

aspetti. Dunque non posso dimostrare alcunché per questa via ma solo sottolineare che la lettura di *Eneide* II sullo sfondo dell'*Agamennone* fa emergere con particolare chiarezza certi problemi che Virgilio ha affrontato e le opportunità che ha scoperto decidendo di dare caratterizzazione tragica all'apologo del protagonista.

Ciò che Knox aveva colto e descritto in merito all'immaginario del serpente va considerato nel quadro più ampio dell'episodio cartaginese dell'*Eneide*, dove la coscienza di Enea, non abbracciando ancora le vere dimensioni del suo campo d'azione e non riconoscendone del tutto il significato e il valore, è drammatizzata per se stessa, nel suo processo di esperienza e in particolare nel suo divaricarsi dalla linea del fato⁴⁸. Nell'*Agamennone* la rispondenza tra profondità psichica e verità fatale concretata dal linguaggio immaginifico e dal simbolismo teriomorfo si polarizza in accordo con la struttura e l'atmosfera del dramma, ma resta anche come qualcosa di caratteristico, di strettamente legato a un genere che pone al centro del suo interesse il limite dell'uomo, il suo limite conoscitivo in particolare.

L'*Eneide*, specialmente nel sistema chiuso dei libri I-IV, attribuisce a questo stesso tema un rilievo e una funzione emotiva atipici per l'epos. Ciò accade con la massima ricchezza di mezzi e coscienza dei problemi nel libro II, dove Enea intraprende una anamnesi della propria esperienza – dall'esposizione del cavallo di Troia all'arrivo sulle coste libiche – che è anche costituzione dell'identità attraverso il racconto. Egli rivive la notte di Troia – per la prima volta dopo i fatti, siamo indotti a credere – proiettando sul corso delle cose la propria visione *ex post facto* che, come si è detto, dà forma, colore e senso alla *fabula*. Sentimento e valutazione morale, spesso dichiarati nel commento del narratore, costruiscono il racconto e gli assegnano la sua atmosfera generale, mentre il nesso che lega le immagini è un fattore di unità operante sul piano preconsciouso⁴⁹. L'orditura che lega tra loro il nome e il comportamento di Sinone (v. 57ss.)⁵⁰, l'azione dei serpenti assassini (v. 203-227), il linguaggio che descrive l'avanzata del cavallo (v. 235-240), l'illustrazione teriomorfa dei Troiani travestiti da Greci (v. 379-382) o di Pirro (v. 471-475)⁵¹ non è mai attinta in quanto tale dal pensiero riflesso di Enea. Questa organizzazione è il prodotto di una matrice intima, di una dimensione della

⁴⁸ Cf. Fernandelli 1999a e 2012, 475-512.

⁴⁹ Il livello preconsciouso della psiche – ricordo sommariamente – è quello dei pensieri che sono inconsci nel particolare momento in questione, ma che non sono rimossi e perciò sono capaci di diventare consci.

⁵⁰ *Sinon* assonante con *sinuo* (Knox 1950), verbo forse coniato da Virgilio e attestato solo in *georg.* III 192 e *Aen.* II 208 (descrizione della traversata marina dei serpenti): cf. Horsfall 2008, 193, *adl.* Appartiene al campo semantico del serpente anche *delitui* del v. 136 (cf. *georg.* III 417, unica altra occorrenza virgiliana di *delitescio*) di cui Sinone si serve per descrivere la sua presunta evasione notturna: cf. in part. Putnam 1965, 22.

⁵¹ Per queste due similitudini di tema 'serpentino' rimando alle ricchissime note di Horsfall 2008, 310-312, 362-367.

psiche che, sotto l'effetto di impressioni ed emozioni, lega e genera intuitivamente le immagini, poi rifinite dalla parola discorsiva⁵². È importante osservare come Virgilio adotti il nesso delle immagini, sul piano della mimesi del carattere, per identificare questa dimensione preconscia e intuitiva, sede intima del simbolo generatore. In ciò dobbiamo vedere, credo, un aspetto davvero notevole dell'autoconoscenza del poeta, della sua capacità di trovare così come di analizzare l'ispirazione.

⁵² È ovvio che mi riferisco qui, in particolare, all'immagine svolta nei v. 471-475, dove Enea descrive il vigore ofidico di Pirro attestato in armi, lucente, sulla soglia del vestibolo. Ma cf. anche la similitudine dei v. 379-382.

Presenze tragiche nell'*Ilioupersis* virgiliana: su *Aen.* II 768-794 e Eur. *Andr.* 1231-1283

La scena con cui si conclude il II libro dell'*Eneide*, il congedo di Creusa da Enea, è di un tipo senza precedenti nell'epos antico a noi noto¹. L'*imago* di Creusa interviene a sciogliere un'*impassé* psicologica e drammatica, manifestandosi a Enea in un'atmosfera carica di orrore e commozione² e pronunciando una profezia che simultaneamente apre

¹ Highet 1973, 115s., 311, nt. 26, è incerto su come classificare il discorso di Creusa, che è insieme un addio e una profezia, ma con marcati tratti consolatori (Seru. *ad v.* 778, Horsfall 2008, 534s., nt. *ad v.* 776-789, con bibl.). I confronti con il racconto del sogno di Ilia in Enn. *ann.* I fr. XIX,34-51 Skutsch (cf. Skutsch 1985, 197) e la storia di Orfeo nel IV delle *Georgiche* (v. 453ss., cf. Austin 1964, 287s., Heurgon 1931 e 1984) hanno una pertinenza limitata in rapporto a questa scena, che nel tipo e nella funzione è diversa da questi precedenti. Nel passo enniano Ilia racconta alla sorellastra, figlia di Enea e di Eurydica, un sogno in cui dapprima un uomo l'aveva trascinato per vari luoghi, quindi, rimasta sola, si era messa invano sulle tracce di lei (v. 40-42 «*errare uidebar, | tardaue uestigare et quaerere te, neque posse | corde capessere*»), finché non le era apparso il padre, che le aveva fatto una profezia (v. 44s. «*o gnata, tibi sunt ante gerendae | aerumnae, post ex fluuio fortuna resistet*»); una volta scomparso Enea, aveva levato le braccia al cielo e più volte l'aveva chiamato, restando senza risposta e svegliandosi per l'angoscia. Anche nel testo di *Aen.* II l'apparizione soprannaturale di una figura umana e la profezia appartengono al racconto di chi ha compiuto la ricerca ed è rimasto, infine, solo. Ma l'epifania di chi pronuncia il discorso non è qui mediata dal sogno e dunque è diversa la sua tipologia così come il suo aggancio all'azione. Affine per tipo a quella di Creusa era, nei *Nostoi* (Procl. *Chrest.* 277 Severyns), l'apparizione dell'ombra di Achille sopra il sepolcro del Sigeo (Ἐἰδῶλον impediva l'enunciazione di una profezia sul futuro di Agamennone in partenza da Troia): ma in questo caso sono troppo diversi i contenuti. Il rapporto della scena di *Aen.* II con la favola georgica del distacco fra gli sposi è senz'altro solido (cf. Austin 1964, 266ss., *ad v.* 725, 730, 740, 741, 757, 769, 775, 784, 789) ed è propiziato dai nomi del mito (per *Eurydica*, vd. *supra*; e Austin 1964, 288s., Heurgon 1984, Biotti 1994, 368, *ad v.* 485, Horsfall 2008, 516s., *ad v.* 738). Il rapporto generale tra i due testi virgiliani è ben sintetizzato da Heurgon 1984, 932: «la conformità di movimento dell'espressione è sottolineata dall'antitesi fondamentale: Orfeo vede sparire Euridice perché *respexit* (G. 4,490-1); Enea perde Creusa perché *non respexit* (cf. *Aen.* 2,738-741)». La seconda scena, dunque, varia lo schema e il pathos della prima, ma ne è indipendente per quanto concerne il tipo e la funzione, sia narrativa che ideologica. Cf. anche Putnam 1965, 40-63, Briggs 1979, Bocciolini Palagi 1990, Kofler 2003, 95-105; e, per una interpretazione poetologica ed esistenzialistica dello 'sguardo all'indietro', Gale 2003.

² Cf. spec. v. 746 («*quid in euersa uidi crudelius urbe?*») e 755 («*Horror ubique animo...*»). L'apparizione dell'*imago* viene a risolvere un tormento che si fa ossessivo (v. 771-773 «*Quaerenti et tectis urbis sine fine furenti... uisa mihi... nota maior imago*»: cf. 776s. «*Quid tantum insano iuuat indulgere dolori, | o dulcis coniunx?*»), ma solo per trasformarlo in una disperata commozione (v. 790ss. «*Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem | dicere deseruit [...]*»).

una prospettiva profonda³ e chiude definitivamente l'azione dell'Iliopersis.

La funzione assunta dall'intervento di Creusa nello svolgimento del II libro, dunque, la sua caratterizzazione emotiva e la sua forma letteraria sembrano esemplate sul *deus ex machina* della tragedia: in comune fra la scena virgiliana e la *θεία ἀγγελία* tragica vi sono l'apparizione soprannaturale, la collocazione conclusiva e soprattutto la funzione di scioglimento affidata a un discorso profetico. Quest'ultimo dato è caratteristico delle tragedie di Euripide, dove il discorso del *deus ex machina* si risolve spesso in una profezia di significato eziologico⁴.

Il finale dell'*Andromaca*, in special modo, con l'epifania di Teti, e il discorso profetico a Peleo (v. 1231-1272), ci suggerisce che la particolarità della scena virgiliana riflette non solo una maniera esterna alla tradizione epica ma un modello preciso⁵, e ciò per le seguenti ragioni.

1) Sul piano contenutistico, tutta la seconda parte del II libro dell'*Eneide*, dalla preparazione dell'episodio di Priamo (v. 453ss.) al congedo fra gli sposi (v. 771ss.), orienta il lettore a percepire, per sovrapposizione e contrasto, un confronto tra Creusa e Andromaca, quest'ultima intesa ora come personaggio della medesima vicenda, ora come figura esemplare e riferimento della cultura comune. L'accostamento è predisposto in tre passaggi principali: il nome di Andromaca compare al v. 456, introducendo il tema dei legami familiari nel suo stretto e complesso intreccio con la materia eroica, dalla monomachia nella reggia al momento in cui Enea, disperando di salvare la famiglia, si riarma per affrontare la lotta⁶. In quest'ultimo tratto del racconto, che si presenta per qualche aspetto come una replica del precedente⁷, Creusa si rivolge a Enea supplicandolo di non

³ «*Longa tibi exilia et uastum maris aequor arandum: | et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua | inter opima uirum leni fluit agmine Thybris. | Illic res laetae regnumque et regia coniunx | parta tibi [...]*» (v. 780-784). Su questi versi cf. ora il commento di Horsfall 2008, 534-541.

⁴ Longo 1963, 241ss., osserva come in tutte le tragedie euripidee concluse da un intervento divino (superstiti: Ippolito, *Andromaca*, *Supplici*, *Elettra*, *Ifigenia taurica*, *Ione*, *Oreste*, *Elena*; perdute: *Alope*, *Antiope*, *Archelao*, *Ipsipile*, *Alcmeone in Corinto*) trovi posto l'elemento eziologico e mostra come le *θεία ἀγγελία* costituiscano addirittura la sede privilegiata per l'espressione degli interessi eruditi del poeta; sull'argomento cf. anche Allan 2000, 81s., 242.

⁵ Il solo Austin 1964, 283, ad v. 784, indica una possibilità di confronto, ma in forma solo accennata e circoscritta ad un'unica espressione (cf. *infra*, nt. 13).

⁶ Il ricordo di Andromaca che, tenendo Astianatte per mano, attraverso i corridoi del palazzo recandosi dai suoceri, serve a introdurre l'episodio della violenza sulla famiglia reale, che nel suo momento culminante (v. 526ss.) riporterà Enea al pensiero dei propri cari in pericolo (v. 560-563 *subiit cari genitoris imago [...]* *subiit deserta Creusa | et direpta domus et parui casus Iuli*). Quando egli raggiunge la casa, la reticenza di Anchise a fuggire lo induce nuovamente all'azione 'ettorea' (v. 657-670; cf. v. 291s., 314-317, 352-354, 521s.).

⁷ Cf. v. 664-667 «*Hoc erat, alma parens, quod me per tela, per ignis | eripis, ut mediis hostem in penetrabilibus atque | Ascanium patremque meum iuxtaque Creusam | alterum in alterius mactatos sanguine cernam?*» Nel seguente tentativo di Creusa di dissuadere Enea che si riarma, si ripete la scena analoga – ma di esito diverso – fra Ecuba e Priamo (v. 507-525).

abbandonare la casa, in un atteggiamento che evidentemente riproduce la scena omerica del congedo di Andromaca da Ettore: Creusa prospetta per la propria famiglia il destino temuto da Andromaca nell'*Iliade* (v. 677s. «*Cui parvus Iulus, | cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquor?*»⁸). In una terza scena, infine, è Creusa stessa a evocare Andromaca: sullo sfondo tragico tratteggiato dalle Iliadi prigioniere intorno al bottino greco (v. 763-767 «*Huc undique Troia gaza [...] congeritur. Pueri et pauidae longo ordine matres | stant circum*»), Creusa cerca di consolare Enea alludendo, per contrasto, al destino di Andromaca (v. 785s. «*Non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas | aspiciam aut Grai seruitum matribus ibo*»⁹).

⁸ Su questo richiamo a *Il. VI* 405ss., cf. specialmente Perkell 1981, 355-377, Lyne 1987, 146ss., Gall 1993, 45-51. La prima studiosa mette in evidenza come Creusa, ai v. 677s. (vd. nt. prec.), riformuli le parole pronunciate poco prima da Enea servendosi nuovamente di un *tricolon* che colloca la sua propria persona in posizione culminante («*...et coniunx quondam tua dicta relinquor?*»⁸). In effetti, nella frase che sollecita la memoria della supplica di Andromaca a Ettore, l'attenzione è concentrata sull'umiliante e odioso concubinato che attende la vedova: *coniunx quondam tua dicta* implica la degradazione futura, *cui... relinquor?* l'abbandono nelle mani di un estraneo, e di un padrone. Sul discorso di Andromaca a Ettore in *Il. VI*, cf. ora Graziosi-Haubold 2010, spec. 193, nt. *ad v.* 405-439.

⁹ Horsfall 2008, 541, *ad l.* Heyne osserva che vi è corrispondenza fra l'espressione di Creusa introdotta da *Non ego* e il *μακαρισμός* di Polissena pronunciato da Andromaca nel suo primo discorso a Butroto (*III* 321ss.; cf. Horsfall 2006, 255, nt. *ad v.* 321-343 e v. 321): la somiglianza riguarda il tema e l'atteggiamento psicologico-espressivo del parlante (anche nel secondo caso, inoltre, l'interlocutore è Enea). È importante notare come l'episodio di Creusa, oltre a rievocare in vario modo la figura di Andromaca, prepari il celebre incontro del *III* libro: l'espressione *Myrmidonum sedes Dolopumue superbas* non è solo antonomastica, ma grazie all'oppositivo *Non ego* prelude specificamente alla sorte sofferta – e poi narrata – da Andromaca nel racconto del libro *III* (cf. Dinter 2005, Panoussi 2009, 146-154). D'altra parte l'episodio di Butroto – che rappresenta il congedo definitivo di Enea dal passato troiano – si richiama al finale del libro *II*: dapprima attraverso il sentimento coniugale di Andromaca (*III* 300-313), il *μακαρισμός* di Polissena (v. 321-324), la menzione esplicita di Creusa e le emozioni suscitate dalla presenza di Iulo (v. 341-343, con ripresa ai v. 482-491); e poi nel discorso di addio di Enea, che riecheggia le antiche e fino ad allora dimenticate istruzioni di Creusa (cf. *II* 780-782 e *III* 500s.). Specialmente notevole è il primo discorso di Andromaca (*III* 320ss.), dove le sventure prospettate nel finale dell'*Iliopersis* – vale a dire la schiavitù delle Troiane (*II* 767s.) e la sorte di altri implicata nella frase [*Creusa loq.*] «*Non ego... seruitum... ibo*» (785s.) – si mostrano realizzate. Il matrimonio di Andromaca con Eleno (cf. *III* 325-329) coincide con quanto predisposto e pronosticato da Teti nella θεία ἀγγελία dell'*Andromaca* (v. 1243-1245 γυναῖκα δ' αἰχμάλωτον, Ἀνδρομάχην λέγω, | Μολοσσίαν γῆν χρῆ κατοικῆσαι, γέρον, | Ἐλένωι συναλλαχθεῖσαν εὐναιῖς γάμοις), mentre lo stesso primo discorso dell'*Andromaca* virgiliana ricorda il discorso retrospettivo dell'eroina nel prologo della tragedia (cf. Henry 1878, *II*, 412-415, 421, 468-470, Conington, *ad Aen.* *III* 327, Heinze (1903) 1996, 138, Williams 1962, 124s., *ad v.* 327s.; più incerti sulla derivazione diretta da Euripide, Fenik 1960, 23, Koenig 1970, 67-77, Wigodsky 1972, 93, Martina 1985, 432; cf. anche Wlosok 1976, Panoussi 2009, 154-159). Tra l'episodio di Creusa e quello epirota si stabilisce dunque un rapporto di tipo complementare: il primo prepara il secondo, in modo latente, e il secondo richiama alla memoria particolari del primo, con cui condivide emozioni (separazione da chi è più caro), temi (sopravvivenza della città, futuro della discendenza) e, verosimilmente, il modello (l'*Andromaca* di Euripide).

2) All'originalità del finale virgiliano corrisponde uno svolgimento insolito dell'intervento soprannaturale nell'*Andromaca* (v. 1231-1283). Teti e Peleo, gli interlocutori della scena euripidea che si svolge al cospetto del Coro dopo che Peleo ha saputo dell'assassinio di Neottolemo, sono infatti marito e moglie; e questo rapporto avvicina, secondo le premesse (il matrimonio) e le prospettive (la riunificazione definitiva degli sposi)¹⁰, la sfera divina a quella umana, tendendo cioè a umanizzare il sentimento che guida il *deus ex machina* allo scioglimento del nodo. Il nodo stesso, essendosi già conclusa l'azione principale, consiste in una complicazione di carattere psicologico – la violenza del dolore di Peleo, raggiunto dalla notizia della morte di Neottolemo – che tiene in sospenso due sviluppi secondari: il matrimonio di Andromaca e la sepoltura di Neottolemo¹¹. La vera funzione del *deus ex machina* nell'*Andromaca* è dunque quella di concludere la tragedia con un esito conciliante e in una atmosfera distensiva, di fondare nel mito una realtà storica, di completare positivamente il ciclo apertosi all'inizio, con il rifugiarsi della protagonista nel tempio di Teti¹².

3) Il discorso di Teti nell'*Andromaca* (v. 1231-1283) e quello di Creusa in *Aen.* II (v. 776-789), di là dalle somiglianze di situazione (discorso allo sposo), di funzione (scioglimento e chiusura), di disposizione psicologica (temperamento del pathos), presentano significative corrispondenze nel tipo e nel dettaglio dei contenuti. (a) In apertura di discorso Teti cerca di dissuadere Peleo dall'eccesso di pena (v. 1231-1234 Πηλεῦ, χάριν σοι τῶν πάρος νυμφευμάτων | ἦκω Θέτις λιποῦσα Νηρέως δόμουσ. | καὶ πρῶτα μὲν σοι τοῖς παρεστῶσιν κακοῖς | μηδὲν τι λίαν δυσφορεῖν παρήνεσα); simile è l'esordio del discorso di Creusa (*Aen.* II 776 «*Quid tantum insano iuuat indulgere dolori, | o dulcis coniunx?*»¹³).

¹⁰ È quanto Teti promette al marito dopo l'esecuzione dei suoi *mandata* (curare che Andromaca sposi Eleno e che Neottolemo sia sepolto a Delfi): vd. *infra*, al punto 3. Sul colore emotivo e sulla funzione drammatica di queste parole, cf. spec. Spira 1960, 93-97, Pippin Burnett 1971, 153-156, Allan 2000, 81s., 258-260, 266. Strohm 1949-1950, 140-156 (spec. 146s.), Spira 1960, 166-168, Michelini 1987, 101-108, osservano che l'uso euripideo dell'intervento divino, originale per forma e frequenza, si avvicina in realtà agli esempi omerici: ciò verosimilmente favoriva l'*imitatio* di Euripide nell'*epos* virgiliano.

¹¹ Così Stevens 1971, 242. Hourmouziades 1965, 166-169, rileva che l'intervento di Teti appartiene al normale tipo annunciato dal *deus ex machina*, ma con la variante della scomparsa del dio dopo il suo discorso (l'unico altro esempio euripideo è offerto dall'*Antiopè*): anche sotto questo punto di vista, dunque, vi è una qualche somiglianza con il finale del libro II dell'*Eneide* (cf. v. 790s. *Haec ubi dicta dedit... | tenuis... recessit in auras*).

¹² Cf. v. 16-20 e 41-46; particolarmente preciso il richiamo del v. 20 (χάριν νυμφευμάτων) nell'*incipit* del discorso di Teti (v. 1231 χάριν σοι... νυμφευμάτων). Il rapporto allusivo che lega il congedo di Creusa da Enea con il primo discorso di Andromaca a Butroto (vd. *supra*, nt. 9), sembra rovesciare la corrispondenza di inizio e fine presente nel testo greco.

¹³ Austin 1964 segnala invece ad v. 784 (*lacrimas dilectae pelle Creusae*) il confronto con *Andr.* 1233s.

(b) La dea poi consola lo sposo assicurandogli l'immortalità, la futura vita in comune e promettendogli la possibilità di visitare il figlio Achille (v. 1260 τὸν φίλτατόν σοι παῖδ' ἔμοι τ' Ἀχιλλέα). Nel discorso di Creusa l'argomento consolatorio è diversamente sviluppato¹⁴, ma vi sono ugualmente un accenno al figlio e la medesima accentuazione patetica delle relazioni familiari (v. 789 «*nati serua communis amorem*»). (c) L'invito di Teti si rinnova e si rafforza evocando l'imperscrutabile volontà di Zeus e degli dèi (v. 1268-1272 τὸ γὰρ πεπρωμένον | δεῖ σ' ἐκκομίζειν, Ζηγὶ γὰρ δοκεῖ τάδε. | παῦσαι δὲ λύπησ τῶν τεθνηκότων ὑπερ' | πᾶσιν γὰρ ἀνθρώποισιν ἦδε πρὸς θεῶν | ψῆφος κέκρανται κατθανεῖν τ' ὀφείλεται); similmente fa Creusa nella consolazione rivolta a Enea (v. 777-784 «*non haec sine numine diuom | eueniunt; nec te hinc comitem asportare Creusam | fas aut ille sinit superi regnator Olympi [...]*¹⁵ *lacrimas dilectae pelle Creusae*»). (d) Parallelo è poi, in buona parte, il contenuto profetico-eziologico dei due discorsi: Andromaca sposerà Eleno nella terra dei Molossi e il figlio di lei e di Pirro, Molosso, sarà il capostipite di una felice dinastia (v. 1247-1249 βασιλέα... | ἄλλον δι' ἄλλου... | εὐδαιμονοῦντας) che preserverà, in questa fusione, sia la stirpe regale degli Eacidi che quella di Troia (1243-1252). Creusa, dal canto suo, pronostica ad Enea l'approdo fortunato a una terra lontana, un nuovo regno e un nuovo matrimonio (v. 783s. «*Illic res laetae regnumque et regia coniunx | parta tibi*»).

4) Un confronto verbale assume poi particolare interesse. Verso la fine del suo intervento, Teti prescrive a Peleo una serie di comportamenti che servono a realizzare le proprie promesse (il ricongiungimento fra gli sposi), riducendo poi il discorso all'esortazione iniziale (cf. v. 1231-1234 Πηλεῦ... μηδέν τι λίαν δυσφορεῖν παρήνεσα) e amplificandola (v. 1266-1269): μίμνε δ' ἔστ' ἂν ἐξ ἄλλος | λαβοῦσα πεντήκοντα Νηρηίδων χορὸν | ἔλθω κοιμιστήν σου τὸ γὰρ πεπρωμένων | δεῖ σ' ἐκκομίζειν, Ζηγὶ γὰρ δοκεῖ τάδε. Il testo virgiliano qui chiamato in causa è quello dei v. 777-779 (vd. *supra*) e in particolare del problematico v. 778, che nella sua seconda parte gli editori principali stampano in almeno tre modi diversi: (a) *nec te hinc comitem asportare Creusam*; (b) *nec te comitem hinc*

¹⁴ Creusa assicura che l'assunzione nel corteggio della dea Cibele la preserverà dalla schiavitù (v. 785-788): a questo proposito Heinze (1903) 1996, 79, osserva che la donna, mentre si rivolge ad Enea in forma di *imago*, «non è realmente morta... ma è stata riservata a una forma di esistenza più alta, immortale... Creusa ha ottenuto quel privilegio che Diana si rammaricava di non aver potuto concedere a Camilla, accogliendola fra le proprie compagne». Se si accoglie questa lettura, si delinea un altro possibile motivo di interesse del testo euripideo per Virgilio: anche a Peleo, nell'*Andromaca*, è risparmiata la morte, mentre gli è prospettata da parte della dea Teti un'esistenza più alta e immortale (v. 1255s.). Di opinione diversa sul destino di Creusa è Gall 1993, 51-62; cf. anche Horsfall 2008, 542, *ad* v. 788, Panoussi 2009, 157s.

¹⁵ Per il testo, vd. *infra*.

portare Creusam; (c) *nec te comitem portare Creusam*¹⁶. Credo che proprio il confronto con il luogo dell'*Andromaca* possa suggerire un nuovo spunto all'indagine testuale. Nel passo euripideo il termine *κομιστήν* del v. 1268 ha particolare peso espressivo, sia per la sua rarità¹⁷ sia perché rappresenta il perno di un gioco etimologico con i v. 1264 (*νεκρὸν κομιζῶν τόνδε*) e 1269 (*τὸ γὰρ πεπρωμένον... ἐκκομίζειν*), gioco che lega tra loro i termini di un complesso tematico-emotivo caratterizzante nel finale della tragedia (trasportare il corpo di Neottolema, scortare Peleo all'Elisio, sopportare rettamente la condizione di mortalità e le decisioni degli dèi)¹⁸. Nel passo del discorso di Creusa, parallelo a quello di Teti per collocazione, situazione, tono, passaggio di pensiero¹⁹, *comitem* del v. 778 riflette *κομιστήν* fonicamente e grammaticalmente, mentre il notevole sintagma *comitem (as)portare* riproduce in buona parte l'effetto del rarissimo termine euripideo, *ἐκκομίζειν*, che si trova in relazione tematica con *κομιζῶν* (idea di 'trasportare') e con *κομιστήν* (idea di 'accompagnare'). Se perciò, come sono portato a credere, il testo virgiliano rielabora i versi finali della *rhexis* di Teti, allora la lezione suggerita da Servio²⁰ con *asportare* guadagna credito proprio sulla base del composto *ἐκκομίζειν*.

¹⁶ La prima lezione è proposta da Servio per correggere l'ametrico *eueniunt nec te comitem hinc asportare Creusam*, riportato nel lemma (*caret scansionem hic uersus unde multi ei hinc, multi as syllabam detrahunt; si tamen uis fide seruata scandere, sit conuersio, ut eueniunt nec te hinc comitem et potest scandi per synalipham*) e trådito da Py'am e da Tiberio Claudio Donato; il testo proposto nel commento di Servio, e dato anche da b in ras., è accolto nelle edizioni di Heyne, Ribbeck, Conington, Sabbadini-Castiglioni, Hirtzel, Austin. Ladewig-Schaper, Sabbadini nell'edizione del 1937, Ussani jr., Puccioni, Speranza, Mynors, Geymonat, Horsfall propendono per la seconda lezione, di M'ωγ', mentre M ha *te comitem hinc protare*. Adottano infine la terza variante, che Servio presuppone nel commento, Wagner, Forbiger e Gossrau. Contro *asportare* si sollevano obiezioni di ordine stilistico (cf. in part. Horsfall 2008, 36, *ad l.*: *portare* è termine prediletto dal poeta mentre il composto, che non ha altra attestazione in Virgilio ed è rarissimo nell'epica (figura altrove solo in Sil. XV 688 e XVII 169), sarebbe entrato nel verso come glossa esplicativa, in modo simile a quanto accade con la lezione di MP²R per XII 709 (dove *decernere* è glossa del corretto *cernere*: cf. Funaioli 1947, 355, 371, Tarrant 2012, 271, *ad l.*). I sostenitori della lezione serviana si fondano invece sulla puntualità semantica del composto (cf. *TbLL* II 845, 10ss.: *praecipue si curru aut navi id fiat*), richiamandone vari esempi, tra cui sono particolarmente istruttivi Plaut. *Merc.* 353 (*illam abstrahat, trans mare hinc uenum asportet*), Ter. *Ph.* 551 (*quoquo hinc asportabitur terrarum certumst persequi*) e Liu. XXIV 26,9 (*ablegarent ergo procul ab Syracusis Siciliaque et asportari Alexandriam iuberent ad uirum uxorem, ad patrem filias*; si tratta dell'esilio della principessa siracusana Eraclia). Sui valori di *portare* in Virgilio, cf. Lenaz 1988 e Lyne 1989, 57-60 (ma solo il secondo autore legge *asportare* al v. 778).

¹⁷ Il sostantivo *κομιστής* è esclusivamente euripideo e occorre solo qui e in *Suppl.* 25, dove il significato, *conductor*, è il medesimo (cf. l'ottima nota *ad l.* di Collard 1975b).

¹⁸ Il verbo *κομίζειν* compare anche poco prima, in relazione all'apoteosi di Peleo (v. 1259): *ἐνθεν κομιζῶν ξηρὸν ἐκ πόντου πόδα*.

¹⁹ In particolare per quanto concerne l'aggancio delle prescrizioni e della consolazione al disegno divino (vd. *supra*, nt. 9 e p. 61).

²⁰ Cf. *supra*, nt. 16.

La sensibilità alessandrina di Virgilio, dunque, sollecitata dalla particolarità del termine euripideo e dal suo uso accorto nell'epilogo della *rhesis* di Teti, sembra aver combinato in *comitem asportare* il riflesso della parola rara e la condensazione dei rapporti espressivi che le davano evidenza nel testo originale. Agli occhi di chi coglie la somiglianza di tipo e funzione tra la scena epica e quella tragica, questo particolare linguistico può ben apparire come il sigillo dell'*imitatio* virgiliana.

Virgilio aveva buoni motivi per studiare e rielaborare la scena conclusiva dell'*Andromaca*, dove Peleo e Teti si ritrovavano in una situazione che poneva in contatto intime dimensioni esistenziali diverse. Tutto l'episodio conclusivo di *Aen.* II tende infatti, lontano da ogni possibile modello epico a noi noto, al congedo discosto e privato tra gli sposi, in cui Creusa traduce le verità solenni dei *fata* in un linguaggio pacato e personale²¹. Virgilio, dunque, ha fatto coincidere la separazione dei Troiani dalla patria con la separazione tra gli sposi; ha preparato il finale del suo libro rievocando il modello epico più illustre, il distacco di Ettore da Andromaca nel VI dell'*Iliade*, ma l'ha poi realizzato fondandosi su di un modello tragico di esito conciliante, i v. 1231-1283 dell'*Andromaca* di Euripide²². Le prospettive aperte sul futuro in questo congedo di Enea da Creusa e da Troia²³ si riproporranno nella seconda e definitiva separazione dal suo mondo, quella dell'addio ad Andromaca ed Eleno a Butroto. Si compie così la trasmissione della sovranità troiana dai Priamidi agli Eneadi²⁴.

²¹ Cf. Austin 1964, 280, *ad v.* 776 («Creusa speaks quietly, like Venus in 594»).

²² Tre famose coppie del mito si trovano dunque sullo sfondo dell'addio tra Enea e Creusa: Ettore e Andromaca, Orfeo e Euridice e, appunto, Peleo e Teti, i quali, in un testo almeno tra quelli più noti a Virgilio, Catull. 64, rappresentavano al pari delle altre una coppia esemplare per l'amore reciproco.

²³ Cf. *supra*, nt. 9.

²⁴ Cf. III 482-491 (Andromaca, commossa dalla somiglianza di Ascanio con Astianatte, offre al fanciullo i *dona extrema* della sua gente). Per le variazioni e 'correzioni', in questo passo, del modello omerico, Harrison 1981, 209-221; altre efficaci osservazioni sullo sfondo letterario e sul significato del motivo dinastico in Labate 1987, 69-81, e Barchiesi 1994a, 438-444.

Sic pater Aeneas fata renarrabat diuom

Verso la metà di *Odissea* XII l'eroe narra che, durante l'attraversamento dello Stretto, la vista dei compagni ghermiti e divorati da Scilla era stata la prova più straziante tra quelle da lui affrontate (v. 258s.):

«οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι
πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλως ἐξερεείνων¹».

A partire dal verso successivo ha poi inizio l'infausta avventura nell'isola del Sole (v. 260ss.), nel corso della quale, con il naufragio e la morte di tutti i compagni rimasti, si realizza ciò che era stato anticipato nel proemio (I 4-6)²:

πολλὰ δ' ὅ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
ἄλλ' οὐδ' ὡς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ.

Nel primo caso, dunque, Odisseo sperimenta l'evento più miserevole del suo lunghissimo viaggio; nel secondo egli vede dolorosamente vanificarsi lo scopo per cui aveva così duramente lottato. In rapporto al tema del *bonus rex*³ le due avventure istituiscono una sequenza psicologicamente significativa, poi coronata da un epilogo che l'eroe vive da solo. Mentre ormai i compagni sono perduti ed egli vaga sul relitto della nave, i venti lo spingono verso una coda paradossale dei suoi travagli (XII 427s.):

«ἤλθε δ' ἐπὶ νότος ὤκα, φέρων ἐμῷ ἄλγεα θυμῷ,
ὄφρ' ἔτι τὴν ὅλοσιν ἀναμετρήσαιμι Χάρυβδιν».

Sopraggiunge il Noto e Odisseo ripercorre la rotta verso i δύο σκοπέλοι, per

¹ In inizio di verso, e quale marcatore emotivo del racconto di Odisseo, οἴκτιστον è parola memorabile. In Omero l'uso di questo superlativo (sei occorrenze in tutto) è riservato all'espressione del πάθος nel discorso diretto: cf. De Jong 1992, 1-11, spec. 10.

² Cf. anche le ammonizioni di Tiresia (XI 104-114) e di Circe (XII 127-141), ricordate da Odisseo in XII 267s.

³ Su questo aspetto dell'*Odissea* e sulla sua elaborazione in Virgilio offre pagine importanti Cairns 1989, 34-36, 86, 184-188.

affrontarne di nuovo i pericoli; la memoria delle parole di Circe⁴ e dell'esperienza già attraversata lo aiuta a salvarsi (v. 426-446).

I v. 427s. sopra citati, dunque, annunciano *ex eventu* la seconda avventura dello Stretto⁵, ma in un modo che suggerisce anche il punto di vista e lo stato d'animo interni (ἄλγεα⁶, ἔτι). Un effetto notevole in questo senso deriva dall'innesto del verbo ἀναμετρῆν, *hapax Homericum*, nello scheletro formulare del v. 428 (τὴν ὁλοήν... Χάρυβδιν)⁷. L'espressione che ne risulta è densa (Merry-Riddell (1876) 1886², 535, *ad l.*: equivalente a ἀναμετρήσας πέλαγος Χάρυβδιν ἰκοίμην) e di significato problematico (Heubeck (1983) 1988⁴, 340, *ad l.*: semplicemente «passare attraverso»?). La colorazione psicologica di ἀναμετρήσασι si definisce nel confronto con III 179 (πέλαγος μέγα μετρήσαντες), che tutti i commentatori richiamano: tanto è peculiare e difficile l'espressione quanto unica l'esperienza che Odisseo descrive, rivivendola nel suo racconto. La ripetizione, in effetti, è duplice: ἀναμετρῆν indica il 'ri-misurare', lo 'sperimentare di nuovo' Cariddi devastatrice. Di contro alle glosse semplificatrici di Apollonio Sofista (35,24 ἄ. διέλθοιμι)⁸, Esichio, *Suda*, stanno *schol. Od. XII 428BQ* (Ὅπως καὶ ταύτην τὴν ὁλοήν Χάρυβδιν ἀναμετρήσω καὶ διέλθοιμι, καὶ εἰς νοῦν λάβοιμι, καὶ ἀναθεωρήσασιμι) e soprattutto quelle testimonianze antiche (Plat. *Epist.* 7 345e, Plut. *Dion.* 18,9, Philostr. *VA* 1,34)⁹ che dimostrano come *Od. XII 428* indicasse in modo proverbiale la ripetuta esperienza di un pericolo grave.

L'ultima avventura dell'apologo di Odisseo, dunque, è caratterizzata da un percorso a ritroso nello spazio, ma in un certo senso anche nel tempo¹⁰: l'eroe nuovamente sperimenta una prova a proposito della quale, ancora al momento del suo racconto a Scheria, nutrive un ricordo angosciante (v. 258s. οἴκτιστον...). Al verbo ἀναμετρῆν dunque, adoperato da Omero solo qui, è assegnato il compito di notare questa esperienza, paradossale e unica.

Pochi versi più avanti Odisseo completa il suo racconto ricordando l'arrivo all'isola di Calipso (v. 447-450a) e concludendo così (v. 450b-453):

⁴ Cf. XII 103s. e Heubeck (1983) 1988⁴, 341, *ad v.* 432s.

⁵ Lo rende chiaro la menzione isolata di Cariddi. La prima avventura, come è noto, era stata dominata dalla minaccia di Scilla.

⁶ «Circostanziato al v. 428» (Heubeck (1983) 1988⁴, 340, *ad v.* 427).

⁷ Sugli *hapax* omerici è utile il repertorio di Kumpf 1983. Sono usati una volta sola da Omero sia il semplice μετρέω sia i suoi composti con ἀνα- e δια-. Da «misurare accuratamente», ἀναμετρέω ha esteso il suo significato a «percorrere all'indietro o di nuovo» in senso fisico (come nell'esempio omerico) e, nella diatesi media, a «rimisurare o ripercorrere» in senso psicologico, quindi a «ricordare», «ricapitolare», ma anche «enumerare», «narrare» (vd. *infra*, 72, nt. 31). Particolarmente preciso sulla semantica di ἄ. Paley (1860) 1880², 368s., *ad IT* 346, e 234s., *ad Or.* 14.

⁸ Con θάλατταν, però, in luogo di Χάρυβδιν.

⁹ In altro senso una certa notorietà del verso sembra attestata da *schol. Il. XXII 328T* e Eust. 1271,64.

¹⁰ Sul 'ciclo' degli episodi dello Stretto, cf. Most 1989, 21-23, Reinhardt (1948) 1996, 73-75, 102-104.

«τί τοι τάδε μυθολογέω;
 ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
 σοὶ τε καὶ ἰφθίμη ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δέ μοι ἐστὶν
 αὐτίς ἀρίζηλως εἰρημένα μυθολογέειν».

450

Anche questo passo era famoso e istruttivo: Plutarco lo cita due volte (*Mor.* 504d, 764a; cf. anche *Sext. Emp. M.* 578,4), nel primo caso come dimostrazione della passione di Omero per la *καινότης* e, coerentemente con ciò, della sua insofferenza per il *κόρος*¹¹. E, come nel v. 428, anche in questa pericope la parola chiave è un termine notevole per se stesso: il verbo *μυθολογέειν*, presente nelle clausole dei v. 450 e 453, occorre in Omero solo qui.

Questi particolari psicologici e linguistici lasciano un riflesso nel testo di Virgilio, dove sono coinvolti in un progetto di ampio respiro. I versi che incorniciano l'apologo virgiliano (*Aen.* II 1s., III 716-718) si corrispondono studiatamente, con il secondo termine che riprende e varia il primo:

Conticuere omnes intentique ora tenebant;
 inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto.

Sic pater Aeneas intentis omnibus unus
 fata renarrabat diuom cursusque docebat.
 Conticuit tandem factoque hic fine quieuit.

Il racconto di Enea, nel libro III, si interrompe al v. 715. Nell'*Odissea*, invece, la fine dell'apologo coincide con la fine del libro. La chiusa di *Aen.* III viene allora a corrispondere, nel suo contenuto, con l'inizio di *Od.* XIII (v. 1s. Ὠς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆι, | κηληθμῶι δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιόεντα). I rapporti tra i due testi sono così formulati da Georg Knauer: «[*Aen.* III] 716-718 || cf. μ 450b-453 ||; [*Aen.* III] 716f. (cf. 2,1) cf. ν 1f. (=k 333f.)»¹².

In realtà, come si vede facilmente, il silenzio che si instaura tra gli ascoltatori del racconto di Odisseo non trova precisa corrispondenza nella situazione di *Aen.* III, dove questo comportamento è attribuito al narratore in forte contrapposizione con l'atteggiamento degli astanti¹³. Questi versi, come si è visto, dialogano invece con l'*incipit* del libro II, dove va notato anche un riflesso di A.Rh. I 512-515 (Ἰορφεύς] Ἥ

¹¹ L'uso di *μυθολογέω* / *μυθολογέειν* in contiguità con il più generico *μυθεόμαι* sottolinea espressivamente il proposito del narratore, sia che il verbo significhi «tell redundantly» (*Lex. früh. Ep.*) sia, meno probabilmente, «tell word by word» (*LSJ*).

¹² Cf. Knauer 1964, 385.

¹³ Altre distinzioni significative sono indicate da Moskalew 1982, 117s.; cf. anche Worstbrock 1963, 44.

[...] πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὐρασιν ἡρεμέοντες | κληθμῶι), un luogo che a propria volta rievoca *Od.* XIII 1s.¹⁴. Per ragioni complesse, la cui illustrazione merita un intervento a parte, Virgilio ha voluto spostare all'inizio del suo racconto interno ciò che nei due modelli è collocato alla fine, rispettivamente dell'apologo di Odisseo e del canto di Orfeo.

Consideriamo ora il rapporto tra i versi finali di *Od.* XII, pronunciati da Odisseo, e quelli di *Aen.* III, enunciati dalla voce narrante. Il testo dell'*Eneide* si riferisce al racconto di Enea con il predicato *renarrabat* (v. 757), del quale sono state date diverse interpretazioni¹⁵:

a) *renarro* è sinonimo di *narro*: Servio;

b) *r.* indica un racconto che ripete ordinatamente ciò che nella prima parte del banchetto era stato enunciato *seorsum*: Seruius auctus, La Cerda;

c) *r.* si spiega come ripercorrimiento mnemonico-narrativo di eventi concretamente esperiti (cf. *Ou. met.* V 635 *citius, quam nunc tibi facta renarro, | in latices mutor*): Forbiger («narrando quasi iterum transigebat»), Ladewig («er erlebte sie in der Erzählung gleichsam noch einmal»), Williams («he went through the events again»); cf. anche Heyne («ad eum modum formatum, quo *repeti et iterari* res, quas narramus, dicuntur»), Benoist («représenter», nel senso di «far rivivere» attraverso il racconto). Seguendo questa linea interpretativa, Polara 1987 accosta *r.* alla giuntura *renouare dolorem*, in apertura dell'apologo (II 3)¹⁶. Lo approva Horsfall, che inoltre valorizza *fata* («these *fata* had been uttered, and now they are told over»)¹⁷;

d) *r.* è preferito al colloquiale *narro* per ragioni stilistiche e ha valore non iterativo ma retrospettivo (i *fata diuom* di cui si parla si sono attuati nel passato; cf. *Stat. Theb.* III 400s., XII 390; e soprattutto *Ou. met.* VI 316 *ut... fit, a facto propiore priora renarrant*¹⁸): Henry, Conington; cf. anche Polara 1987.

e) il preverbio ha valore perfettivizzante: per Pascoli, Enea «narrava come gli era stato domandato. Questo senso ha il *re-*»¹⁹; non troppo diversamente interpreta Paratore nel suo commento *ad l.*: *re-* «ha solo lo scopo di intensificare l'impressione di compiutezza della narrazione».

Le interpretazioni meno persuasive sono quella semplicistica di Servio e quella

¹⁴ La segnalazione dei due referenti è già in Orsini, *ad Aen.* II 1; l'importante rimando ad Apollonio è rimasto quasi ignorato (fanno eccezione Salvatore 1987, 41s., Nelis 2001, nel regesto dei luoghi paralleli).

¹⁵ Sulle attestazioni postvirgiliane del verbo cf. in part. Rosati 2009b, 235, *ad V* 635, Micozzi 2008.

¹⁶ Cf. Polara 1987, 664.

¹⁷ Horsfall 2006, 475, *ad v.* 717; cf. anche Fo 2012, 137.

¹⁸ Su cui cf. Rosati 2009b, 298s., *ad v.* 313-316.

¹⁹ Cf. Pascoli (1897) 1963, 156, *ad v.* 716-718.

iperrealistica di Seruius auctus e La Cerda. In un punto sensibile del racconto come i versi finali di *Aen.* III dobbiamo aspettarci che certi termini si connotino a causa della loro funzione complessa, e questo è certamente il caso di *renarrabat*. Sulla superficie esso nota l'idea di compiutezza della narrazione (come vedono Pascoli e Paratore), ma il rapporto di questi versi con l'inizio di *Aen.* II guadagna al termine quella gravidanza psicologica che ad esso riconoscono i sostenitori della terza interpretazione («rinarrava» nel senso di «ripercorreva narrando»). Il contesto in realtà non solo motiva l'uso speciale del termine, ma addirittura ne ha propiziato la coniazione, come non di rado accade in Virgilio. Il lessema *renarro*, infatti, sembra essere stato introdotto qui nella lingua poetica latina; è questa, d'altra parte, la sua unica occorrenza nell'*Eneide*²⁰. Si tratta cioè di una parola che è stata coniata per una situazione specifica del racconto; e una situazione in cui l'*aemulatio* del modello primario risulta complessivamente sensibile e significativa²¹.

In effetti sorprende che, nonostante una acuta nota di Germanus *ad l.*²² e nonostante l'indicazione, pur non articolata in modo esauriente, delle tabelle di Knauer²³, non si sia pensato, per la formazione e la semantica di *renarro*, a uno stimolo derivante dal finale di *Od.* XII, cioè dal luogo cui *Aen.* III 756-758 corrispondono strutturalmente. Ciò è dipeso senz'altro dal fatto che, a esser precisi, nessuna delle interpretazioni di *renarro* sopra riportate può essere supportata direttamente dal confronto con *Od.* XII 452s. (ἐχθρὸν δὲ μοί ἐστιν | αὐτίς ἀριζήλως εἰρημμένα μυθολογεύειν), dove avverbio e verbo sono adoperati in senso proprio: Odisseo rifugge dal raccontare una seconda volta cose già dette.

Negli ultimi trent'anni la filologia classica in genere e gli studi virgiliani in particolare hanno sviluppato capacità avanzate di analisi e di descrizione dei fenomeni imitativi. L'introduzione di un neologismo o l'uso speciale di una parola in una situazione di manifesta aderenza del testo dotto al suo originale è un fatto notevole che può essere valutato in termini di *aemulatio* se il lessema o l'uso nuovi realizzano anche uno scarto significativo dal modello evocato. Con 'significativo' intendo qui 'apportatore di

²⁰ Cordier 1939, 145, registra oltre a *renarro* altre sette occorrenze di composti verbali con *re-* non attestati prima di Virgilio (XII 35 *recaleo*, IV 518 *recingo*, II 52 *recutio*, XI 812 *remulceo*, X 291 *remurmuro*, VIII 23 *repercutio*, XII 741 *resplendo*). Si tratta in tutti i casi di *hapax legomena* virgiliani, cioè di (probabili) neoformazioni fortemente motivate dal contesto e poste in risalto, sul piano linguistico, dall'uso isolato.

²¹ Sulla pratica dell'*aemulatio* nella poesia dotta antica, Russell 1979, 9-11, Williams 1983b; in Virgilio in particolare, Schmidt 1972, 61ss., Thomas 1986, Horsfall 1991, *passim*. Ma il concetto dell'intertestualità emargina ora le categorie 'intenzionaliste' nello studio della cultura del testo: cf. e.g. Conte-Barchiesi 1989, spec. 86-93.

²² «Videri potest hic Maro imitatus Homerum, qui sub finem lib. Od. renarrantem Ulysses inducit his versibus τί τοι... μυθολογεύειν». Questo commento è citato, ma in modo distorto (partigiano), da La Cerda.

²³ Cf. *supra*, 67.

significato'; ma nei comportamenti emulativi può essere implicata anche la dimostrazione di dottrina, e ciò in particolare se l'*exemplar* è costituito dal testo di Omero, poiché proprio dalla critica omerica aveva tratto sviluppo la poesia filologica alessandrina. Un *auctor* di Virgilio epico come Apollonio, per esempio, dà prova di saper «omerizzare selettivamente»²⁴ individuando ἅπαξ οἰς λεγόμενα omerici²⁵, spesso valorizzandone poeticamente la problematicità o la storia esegetica, spesso trattando questi termini in modo speculare all'originale, cioè a propria volta usandoli una o due volte sole²⁶. Simili procedimenti si ripropongono nell'opera virgiliana, dove soluzioni nuove e in genere la tensione emulativa nei confronti del modello (o dei modelli: l'originale omerico è letto con il corredo delle sue interpretazioni e imitazioni) sono stimulate dal passaggio a un'altra lingua e a un'altra cultura.

Torniamo ora al confronto tra il finale di *Aen.* III e di *Od.* XII. Tanto l'ultimo verso di Omero è carico dell'idea di 'dire' (αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεῖν) quanto quello virgiliano lo è dell'idea di 'tacere' (*Conticuit tandem factoque hic fine quieuit*). Direi inoltre che la coppia sinonimica *Conticuit... quieuit* (ταυτολόγα, secondo Wunderlich, citato da Wagner), che abbraccia il v. 718 e chiude la cornice dell'apologo (cf. II 1 *Conticuere omnes intentique ora tenebant*), sia studiata in modo da variare e superare artisticamente il finale omerico, dove l'idea di 'narrare' si affaccia tre volte e dove voci di μυθολογεῖν compaiono in clausola nel primo e nell'ultimo verso della pericope che chiude il libro. La ricercata rotondità della struttura, con la fine complementare all'inizio (III 756-758 ~ II 1s.), l'eleganza del verso che chiude il III libro (*Conticuit... quieuit*), la pregnanza espressiva e psicologica di *renarrabat* (un solo verbo in luogo di tre) sono dunque gli strumenti di cui Virgilio si avvale per emulare il testo omerico (che cito di nuovo per la comodità del lettore):

τί τοι τάδε μυθολογεύω;
ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
σοὶ τε καὶ ἰφθίμῃ ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δέ μοι ἐστὶν
αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεῖν.

A μυθολογεύω che, come detto, Omero usa solo qui, risponde dunque l'*hapax*

²⁴ Così Enrico Magnelli *per litteras*.

²⁵ Secondo le stime di Fantuzzi 1988, 26s., 42-46, Apollonio usa 102 *hapax* omerici non riattestati prima di lui.

²⁶ Sull'uso critico o espressivo delle rarità lessicali omeriche in Apollonio, fondamentali Livrea 1972, Fantuzzi 1988, 26s., 42-46, Kyriakou 1995; cf. anche Keil 1998, 175ss., Rengakos 1994, 176ss., e (2001) 2008², 203, secondo il quale ultimo δὲς λεγόμενα omerici sono usati due volte nelle *Argonautiche* in 51 casi, una sola volta in 157. Devo a Gianfranco Agosti e a Enrico Magnelli preziosi suggerimenti sul tema.

virgiliano *renarro*. Abbiamo così scoperto una ulteriore motivazione del conio lessicale cui è affidato il compito di concentrare in una parola, nel finale di *Aen.* III, l'episodio dell'apologo. Il testo omerico offriva però un ulteriore stimolo all'invenzione di Virgilio, il cui studio del modello, in questo frangente, è particolarmente accurato e penetrante.

L'idea del rivivere, del ripercorrere le esperienze che il *renarrare* virgiliano evoca non è in alcun modo suggerita da *Od.* XII 450-453, ma è presente nel testo omerico poco prima, e cioè in quel v. 428 di cui si è parlato all'inizio²⁷. È certo che la seconda avventura dello Stretto, come in genere tutta la vicenda odissica di Scilla e Cariddi, colpì profondamente l'immaginazione di Virgilio²⁸. Il ripercorrimto spaziale-temporale di un'esperienza dolorosa è poi trattato come prova psicologica estrema e 'coda' paradossale di un'azione anche all'interno dell'apologo di Enea (nell'episodio di Creusa, II 730-794)²⁹. Infine, il verbo che nota questa particolare esperienza nel testo dell'*Odissea*, ἀναμετρῆν, è a sua volta *hapax Homericum*: già lo si è visto.

Sembra che anche in altri luoghi dell'*Eneide* Virgilio abbia avuto motivo di riflettere sull'espressività e la semantica di questa parola. Ho cercato altrove di dimostrare come lo *Ione* di Euripide rientri tra i testi che Virgilio consultò nel comporre l'ecfrasi 'drammatizzata' di *Aen.* I 450ss.³⁰. All'inizio del I episodio, subito dopo che le ancelle hanno rimirato e commentato i fregi del tempio di Apollo, Creusa raggiunge l'edificio e, contemplandone le decorazioni, rivive il proprio passato doloroso. Ione la vede e si sviluppa tra loro un dialogo. Cf. in part. 245-251:

[Ιων]	
ὁ πάντες ἄλλοι γύαλα λεύσαντες θεοῦ	245
χαίρουσιν, ἔνταῦθ' ὄμμα σὸν δακρυρροεῖ;	
[Κρέουσα]	
ὦ ξένη, τὸ μὲν σὸν οὐκ ἀπαιδεύτως ἔχει	
ἔς θαύματ' ἔλθειν δακρύων ἐμῶν πέρι	
ἐγὼ δ' ἰδοῦσα τούσδ' Ἀπόλλωνος δόμους	
μνήμην παλαιὰν ἀνεμετρησάμην τινά	250
οἴκοι τὸν νοῦν ἔσχον ἐνθάδ' οὐσά περ.	

Al v. 250 il verbo ἀναμετρῆν, usato nella diatesi media in unione con μνήμην, vale «ripercorrere un antico ricordo», un ricordo che, provocato dalla visione del tempio, si

²⁷ Cf. *supra*, nt. 66.

²⁸ Cf. le tabelle di Knauer (1964) 1969², 518s.; e Eichhoff 1825, 60s., Klingner 1967, 389-394, Harrison 1992, 116s., Fernandelli 1999a, Nelis 2001, 45-48 e General Index s.v. «Scylla and Charybdis».

²⁹ Su cui vd. qui sopra, 57ss.

³⁰ Cf. Fernandelli 2002a.

fissa in uno stato d'animo particolare: «ero con la mia mente a casa, pur trovandomi qui» (v. 251)³¹. Mentre Enea contempla le decorazioni del tempio di Giunone, la relazione tra Cartagine e Troia, presente e passato, suscita in lui una reazione simile a quella di Creusa.

Il tema di Troia, la sofferenza del ricordo, le *lacrimae* che hanno accompagnato il primo incontro di Enea con Cartagine ricorrono poi nello scambio di domanda e risposta che segna il passaggio dal I libro (v. 750-756) al II (v. 1-13):

multa super Priamo rogitans, super Hectore multa; 750
nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.
«Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias» inquit, «Danaum casusque tuorum
erroresque tuos; nam te iam septima portat 755
omnibus errantem terris et fluctibus aestas».

Conticuere omnes intentique ora tenebant;
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
«Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi 5
et quorum pars magna fui [...]».

Il sentimento di Enea di fronte alla richiesta della regina si definisce con chiara

³¹ Ἀναμετρῆν / –εἶσθαι con questo significato non è rarissimo: cf. Plut. *Per.* 38,3, Lucian. *Nec.* 18 (per Eur. *Or.* 14 e lo scolio *ad l.*, cf. *infra*, nt. 38). Interessante Eumath. Phil. (XII sec.), *De Hysmines et Hysminiae amoribus fabula* IV 133, citato dallo Stephanus (τὰς γραφὰς ὄλας ἀναμετροῦμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς, τὰς ἐπιγραφὰς ἐωρῶμεν, καὶ ταύτας ταῖς γραφαῖς προσηροῦτομεν). I verbi latini che più si avvicinano a quello greco sono *emetior* e, soprattutto, *remetior* (Stephanus: «ἀ.: remetiri locum aliquem, denuo emetiri, pro denuo iter per locum aliquem facere»); la metafora si estende all'esperienza psicologica in Sen. *dial.* V 36,3 *totum diem meum scrutor factaque ac dicta mea remetior*, Apul. *met.* I 4 *tu sodes, qui coeperas, fabulam remetire*, II 20). Virgilio adotta il composto con *re-* tre volte, sempre in senso concreto (a proposito della navigazione per mare) e solo in un caso in rapporto all'idea del ricordare (V 25 *si modo rite memor seruata remetior astra*, Palinuro a Enea sul ritorno a Erice). Il contenuto psicologico di un'esperienza come questa è meglio sviluppato, anche se con formulazione diversa, nel punto dell'apologo in cui Enea narra la fuga dalla terra dei Ciclopi (III 684 *Contra iussa moment Heleni, Scylla atque Charybdis*, 690s. *Talia monstrabat relegens errata retrorsus | litora Achaemenides, comes infelicis Vlxi*): si accumulano qui la memoria degli avvertimenti di Fineo (v. 410ss.), il ricordo diretto dei due mostri (v. 554ss.), l'avventura (v. 613ss.) e il viaggio (v. 690s.) rivissuti da Achemenide. A proposito del secondo punto Heyne nota che il poeta «*Odys.* μ 426 sqq. ante oculos habuit» (cf. anche *ad v.* 690s., e Horsfall 2006, 458, *ad l.*). Per il motivo della navigazione ripetuta si veda anche l'esempio metaforico di Hor. *carm.* I 34,3-5 (*nunc retrorsum | uela dare atque iterare cursus | cogor relictos*), con le note di Bentley e di Nisbet-Hubbard 1970, 379s.; vd. anche *infra*, nt. 36. Su 'now and then' nella tragedia e nell'Ilioupersis virgiliana, Rossi 2002, 238-251.

l'esperienza dolorosa è ripetuta in realtà due volte, in modo diretto prima, quindi a distanza, nel racconto. Virgilio, poi, che tratta qui per la seconda volta la perdita della moglie amata³⁵, tematizza la ripetizione, facendone un *Leitmotiv* della coscienza di Enea³⁶, un tratto che caratterizza il suo stato d'animo e la sua visione delle cose al momento dell'apologo³⁷.

La 'coda' dei πάθη, la regressione nel pericolo già superato, il paradosso della ripetizione davano colore psicologico a ὄφρα... ὀλοὴν ἀναμετρήσαιμι Χάρυβδιν; a ciò corrisponde, nel testo virgiliano, il sentimento che si cela in *stat* (presente!) *casus renouare omnis*. Si è osservato prima che in *renouare* del v. 750 riecheggia il v. 3; e che un certo uso di ἀναμετρεῖν, probabilmente noto a Virgilio, indicava l'esperienza del 'ripercorrere' il passato, interiormente (Eur. *Ion* 250 μνήμην παλαιὰν ἀνεμετρησάμην τινά). Ora, è notevole che il verbo greco, di nuovo in un testo di Euripide, offra un precedente degno di interesse proprio per quel celeberrimo *Infandum... renouare dolorem* con cui Enea iniziava il suo racconto.

Nel prologo dell'*Oreste*, Elettra, ricapitolando le colpe e gli orrori che hanno segnato il nome della sua stirpe, si interrompe bruscamente e si chiede «perché rievocare eventi indicibili?» (v. 14):

Τί τᾶρρητ' ἀναμετρήσασθαι με δεῖ³⁸;

La particolarità del linguaggio riflette il peso eccezionale del passato, cioè degli

³⁵ La ricerca e la perdita definitiva di Euridice da parte di Orfeo in *georg.* IV rappresenta una prima interpretazione di questo tema patetico: vd. qui sotto, 124ss.

³⁶ Dal v. 749 al v. 760: *repeto...* | *renouare... reuerti* | *... rursus* [...] *repeto... uestigia retro* | *obseruata sequor* [...] *me refero* [...] *reuiso*. Claud. Don *ad l.* parafrasa così il racconto di Enea: *decreui... ut redirem ad urbem, ex qua difficulter euaseram, subire iterum casus adhuc saeuientis fortunae et periculorum omnium sortem nouatis laboribus experiri*. Cf. anche Heurgon 1931, Horsfall 2008, 523-526; e sopra, 57ss.

³⁷ La perdita di Creusa (fine II), la caduta di Troia (inizio III), la morte di Anchise (fine III), la tempesta marina (inizio I) sono eventi che si allineano nella mente del narratore, confermandolo nell'idea di una sorte ingiusta, della sua gente e sua, e della crudeltà degli dèi (cf. I 407 «*crudelis tu quoque*»; e qui sopra, 57, nt. 2).

³⁸ Il confronto è proposto dal solo La Cerda, il quale, così come Germanus nella sua nota *ad l.*, rimanda anche ad altri luoghi tragici (notevole Soph. *OC* 361-364). Per la presenza dell'*Oreste* nell'*Eneide*, cf. Stégen 1972, 222-224, Martina 1985 (segnalate 11 possibili derivazioni, che non includono tuttavia quella qui discussa), Berres 1992, 14s., 64. Tra i commentatori di Euripide, Willink 83, *ad v.* 14, spiega il verbo con «retrace, rehearse», e rimanda a *Ion* 250; cf. anche gli scoli *ad Or.* 14 (*ἀναλαβεῖν καὶ διηγήσασθαι* etc.), e le note *ad l.* di Paley (1860) 1880², 234s. («to go over the tale again, lit., to take the measure of it a second time»), e Biehl 1965; il verso dell'*Oreste* sembra aver goduto di una certa notorietà (cf. Iul. 270d.). Due ulteriori attestazioni euripidee del motivo 'narrare è rivivere' si incontrano in *Hel.* 143 (ἄλις δὲ μύθων' οὐ διπλᾶ χρήζω στένειν) e soprattutto 769-771 (οὐ γὰρ ἐμπλήσαιμι σ' <ᾧ> | μύθων, λέγων τ' ἂν σοι κακ' ἀλγοῖν ἔτι, | πᾶσχα τ' ἔκαμον' δις δὲ λυπηθεῖμεν ἄν), su cui Kannicht 1969, 217, *ad l.*

antefatti che saranno effettivamente esposti subito dopo.

Emozioni estreme, uniche, espresse con parole speciali, nell'apologo di Odisseo e altrove, si associavano nella mente del poeta che componeva *Aen.* II e III. La ripetizione – la ripetizione di una sofferenza atroce e vana – è la cifra psicologica del racconto di Enea.

Una prima volta egli esegue il suo racconto del passato tra sé e sé, mentre contempla le decorazioni del tempio di Cartagine: «Some episodes involve simultaneous actions, others involve actions performed in succession, but all the episodes assume the spectator's readiness to supply some narrative ordering among the stages of their single events»³⁹. Ed è chiaro che quando risponde alle domande incalzanti della regina (vd. *supra*) egli rinarra, con la propria voce e autorità, fatti già noti ai suoi ascoltatori.

Ma la prima ripetizione in ordine di tempo appartiene al piano dei fatti narrati, come nel caso di Odisseo. Dall'episodio di Creusa si irradia questo motivo psicologico che riaffiora nel contesto del banchetto. La sequenza del racconto di Enea, però, dà l'impressione di uno sviluppo rovesciato, in cui la premessa generale (v. 3) *Infandum... renouare dolorem* si ripete come in figura, in una forma addensata, nell'epilogo del racconto: (v. 750) *stat casus renouare omnis omnemque reuertit | per Troiam*. Cercando Creusa, Enea rivede infatti le porte della città, la propria casa, il palazzo di Priamo, il tempio di Giunone, ossia i luoghi dove, sotto il suo sguardo, si erano svolti gli eventi decisivi della presa di Ilio. Ma la separazione da Creusa è vissuta da lui come la perdita più grave e come la manifestazione più inaccettabile del volere degli dèi (v. 745ss.)⁴⁰.

«Οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖσ' ἴδον ὀφθαλμοῖσι | πάντων... » aveva affermato Odisseo, riferendosi al passaggio dello Stretto, il suo primo. «*Quid in euersa uidi crudelius urbe?*» si chiede Enea (v. 746), preparandosi a raccontare la storia del suo congedo da Creusa nella città in fiamme.

³⁹ Cf. Leach 1988, 309-361 (spec. 319-323, 353-356), seguita da Fowler 1991, 31-33, e Barchiesi 1994, 120, nt. 21, e 1997, 275. La focalizzazione interna dell'ecfrasi era già stata ben analizzata da Williams (1960) 1990; cf. anche Ahl 1989, Smith 1997, 26-69, Berlin 1998, 14-20; e qui sopra, 28, nt. 51.

⁴⁰ Sul v. 746, in particolare, cf. l'ottima nota di Horsfall 2008, 521; e Agnesini 2007, 234-236, *ad v.* 24.

Mitopoiesi e tecnica del racconto nell'episodio virgiliano di Polidoro (*Aen.* III 13-68)

«Però riguarda ben; sì vederai
cose che torrien fede al mio sermone»¹.

I

Dopo un preambolo che salda il finale dell'Ilioupersis all'inizio degli *errores* (v. 1-12), Enea introduce l'avventura tracia con una breve digressione che presenta il luogo e lo scopo dell'approdo (v. 13-18):

«Postquam res Asiae Priamique euertere gentem
immeritam uisum superis ceciditque superbum
Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia,
diuersa exilia et desertas quaerere terras
auguriis agimur diuom, classemque sub ipsa
Antandro et Phrygiae molimur montibus Idae,
incerti quo fata ferant, ubi sistere detur,

5

¹ Dante, *Inferno* XIII 20s. Entrando nel bosco che occupa tutto il girone dei violenti contro se stessi, Virgilio prepara Dante all'incontro con Pier della Vigna: le sue parole, che si riferiscono all'esperienza imminente, adombrano tuttavia i versi che più hanno sconcertato i lettori dell'*Eneide*. È antica infatti la critica relativa alla *nouitas* dell'episodio di Polidoro (cf. il dantesco «Per le nove radici d'esto legno», v. 73) e alla sua 'magica' incoerenza interna, come testimoniano Ovidio *in primis*, indirettamente (cf. Casali 2007, 188), e poi in termini espliciti Seru. *Aen.* III 46: non rintracciando la fonte letteraria dello svolgimento virgiliano e considerando *uituperabile* che il poeta possa *aliquid fingere, quod penitus a ueritate discedat*, egli riconduce l'episodio al folklore romano (*traxit autem hoc de historia Romana. Nam Romulus, captato augurio, hastam de Auentino monte in Palatinum iecit: quae fixa fronduit et arborem fecit*). Questa stessa strada è stata percorsa dai moderni (vd. più ampiamente *infra*) i quali per lo più ribadiscono la stranezza senza confronti di questa storia: cf. e.g. Williams 1962, 57, *ad v.* 19, Perret 1977, *ad v.* 30, «sans analogie dans la littérature antique», Caviglia 1988, 163 («l'episodio della selva sanguinosa ci si presenta come un *unicum* e va considerato, allo stato delle nostre conoscenze, un'invenzione virgiliana»), Heuzé 1985, 470. Meno sconcertato l'ultimo commentatore di *Aen.* III, Horsfall 2006, 51s., nt. *ad v.* 13-68: «one defence to such a charge [*i.e.* il giudizio di Servio] is... that... much... proves in the end to be, if not inherited, then at least invented in scholarly, respectful adherence to inherited models», un'impostazione, questa, apparentemente equilibrata e in realtà non priva di rischi proprio a causa del suo eclettismo di principio, poco adatto a spiegare i procedimenti complessi ma guidati da una singola idea sicura che sono propri dell'arte di Virgilio. La *ratio* compositiva del racconto è chiarita da Heinze (1903) 1996, 135-137, 146s., in modo insuperato; due altri lavori preziosi sono il già citato Caviglia 1988 e Adler 2003, 282-285. Notevole anche Casali 2005.

contrahimusque uiros. Vix prima inceperat aestas
 et pater Anchises dare fatis uela iubebat,
 litora cum patriae lacrimans portusque relinquo 10
 et campos ubi Troia fuit. Feror exul in altum
 cum sociis natoque, penatibus et Magnis dis.

Terra procul uastis colitur Mauortia campis
 (Thrace arant) acri quondam regnata Lycurgo,

hospitium antiquum Troiae sociique penates 15
 dum fortuna fuit. Feror huc et litore curuo
 moenia prima loco fatis ingressus iniquis
 Aeneadasque meo nomen de nomine fingo»².

Dal punto di vista del modo narrativo il passo è caratterizzato anzitutto da un uso notevole dei tempi verbali³. I fatti di cui si parla sono remoti nel tempo (cf. v. 1-3 «*Postquam... cecidit... superbum | Ilium [...]*») ma presenti al sentimento e sempre sotto gli occhi del narratore («*et omnis humo fumat Neptunia Troia [...]*»). Al v. 7 Enea dice che i Troiani intraprendono il viaggio *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur*, così fissando la tonalità psicologica del racconto degli *errores*. Mai come in questa circostanza il presente storico si motiva quale ‘tempo del primo piano’⁴, messo in risalto anche dal *cum inuersum* in un periodo particolarmente stratificato (v. 8-11a «*Vix prima inceperat aestas | et pater Anchises dare fatis uela iubebat, | litora cum patriae lacrimans portusque relinquo | et campos ubi Troia fuit*») dove *relinquo* e *fuit* si incaricano di cristallizzare, entro la medesima pericope, i due punti di vista che strutturano e colorano il racconto: quello del personaggio in azione e

² Sulla topografia dell’episodio tracio – un problema molto dibattuto, ma qui irrilevante o quasi – cf. ora l’ampia nota di Horsfall 2006, 50s., *ad v.* 13-68, che collega la sosta con la fondazione di *Aenus*, dove secondo Plin. *nat.* IV 43 si trovava un sepolcro a tumulo di Polidoro. Tuttavia credo abbia ragione Heinze (1903) 1996, 137, 147, nt. 34, nell’osservare che (a) la fondazione della città è liquidata in due versi, (b) il nome scelto per la nuova città, *Aeneadae*, è elusivo rispetto alla tradizione antiquaria, che conosceva, e riferiva al viaggio dei Troiani verso l’Italia, *Aenus* in Tracia e *Aieneia* nel Chersoneso calcidico, (c) anche lo svolgimento temporale non è troppo vigilato e coerente, e tutto ciò perché «l’unica cosa che conta è l’evento patetico sul tumulo».

³ Adopero qui il termine «modo» nel noto senso descritto da Genette 1976, 208-258, e cioè come «regolazione dell’informazione narrativa» dipendente essenzialmente dalla «distanza» (categoria che definisce i gradi possibili fra il racconto puro e la rappresentazione mimetica) e dalla «prospettiva» (cioè dalla scelta di un punto di vista più o meno restrittivo).

⁴ Cf. Quinn 1963, 221-223, e 1968, 88ss., von Albrecht 1970, Görler 1985, 272, Pinkster 1999, Adema 2008, spec. 9-23.

quello di chi narra i fatti molti anni dopo⁵. *Relinquo* è poi ripreso e potenziato, nella sua efficacia isolante, da *Feror exul in altum* (v. 11b), primo segmento di una frase che spartisce tra due versi il soggetto psicologico dell'azione e ciò che gli si associa emblematicamente (v. 12 *cum sociis natoque, penatibus et Magnis dis*). Questo emistichio, con la parola che lo precede in chiusura di frase (v. 11 [*et campos ubi Troia*] *fuit. Feror exul in altum*) forma una sorta di modulo che si ripete, *cum uariatione*, poco dopo (v. 16 [*dum fortuna*] *fuit. Feror huc et litore curuo*): partenza e arrivo, dunque, sono imperniati sul medesimo soggetto, sul medesimo contrasto passato/presente, sulla dominanza del presente come tempo del primo piano e dell'esperienza in essere. Dopo la partenza verso l'ignoto (*Feror exul*), la breve *topothesis* della Tracia rende possibile e significativa la chiusura della cornice (*Feror huc*). I verbi su cui si impernia la descrizione (v. 13 *colitur*, v. 14 *arant*) sono ancora coniugati al presente, allineandosi a ciò che precede anche nella funzione di strutturare il pensiero (in relazione a questo presente si tratteggiano i piani del passato: v. 14 [*Terra*] *acri quondam*⁶ *regnata Lycurgo*, v. 15 *hospitium antiquum Troiae sociique penates*). Al contempo, però, essi assumono un rilievo particolare come lessemi: *colitur*, incorniciato tra le due cesure del v. 13, è ribadito e specificato semanticamente dal sinonimo *arant* nella parentesi del v. successivo⁷; ma è anche contiguo a un aggettivo – *uastis colitur* – generatore di connotazioni ossimoriche⁸. Al centro di questo verso intrecciato e saldamente bloccato (sost.A... agg.B... agg.A sost.B) si instaura una tensione che, mentre la lettura procede, si fa sempre più percepibile fino ad accamparsi nella sorprendente coda di periodo, *dum fortuna fuit*. Questo commento è quasi un 'a parte' pronunciato dalla voce narrante per sottolineare ciò che non è colto, a prima vista, dal soggetto in azione (*Feror huc*) e per stabilire un presentimento: un presentimento cui si associa già qui, in forma di tema, il contenuto particolare dell'episodio virgiliano, la raggelante, e iniziatica, esperienza dell'inatteso.

Questi versi introduttivi sono tramati di allusioni o 'prolessi'... che prefigurano l'esito infausto di quello sbarco: è una terra bellicosa (*Mauortia*, v. 13), legata alle memorie di un re terribile (*acri... Lycurgo*, v. 14), alleata dei Troiani, ma soltanto *dum fortuna fuit* (v. 16; e in questo inciso è anticipato il motivo cardine dell'episodio che immediatamente seguirà). Quell'approdo, dunque, è segnato da *fatis iniquis* (v. 17)⁹.

Ma anche un altro punto va sottolineato. Ciò che più è estraneo, irricognoscibile,

⁵ Sull'uso del *cum inuersum* in Virgilio, vd. sotto, 236, nt. 27.

⁶ «Not pathetic... but perhaps rather 'distancing'», come osserva Horsfall 2006, 54, *ad* v. 14.

⁷ Su *colitur* come marcatore dell'ecfrasi topografica e sulla semantica del verbo in questo contesto, cf. in part. Horsfall 2006, 53, *ad* v. 13, il quale sottolinea anche come la fertilità della Tracia sia motivo già omerico (*Il. IX* 71s., *XI* 222, *XX* 485); vd. anche *infra*, 83.

⁸ Cf. Horsfall 2006, 53, *ad* v. 13.

⁹ Caviglia 1988, 162.

aberrante è incontrato all'inizio del viaggio, nel luogo più vicino, in una terra nota; il *nouum*, sperimentato nel suo grado massimo in questo avvio dell'«odissea» troiana, non ha a che vedere con l'esotico. Al contempo va ricordato come massimo sia anche, in questo frangente, il controllo artistico dimostrato da Enea nel presentare l'episodio¹⁰, risiedendo nella giusta forma, secondo il suo punto di vista, la sola possibilità di restituire il contenuto autentico dell'esperienza vissuta, dove emozione e apprendimento si legano inestricabilmente.

Naturalmente questo grado massimo del controllo di Enea sul proprio racconto non è responsabile di tutti i piani del senso che si comunica attraverso il testo. E tuttavia credo che anche il particolare riguardante Licurgo debba ricondursi al disegno del narratore e non si motivi con la convenzionale pienezza di informazione dell'eloquio eroico. Figuratamente si può affermare che il narratore e l'autore si sono spartiti i compiti. Il narratore concepisce ed esegue il racconto in modo che esso, riflettendo l'esperienza vissuta nei procedimenti della *suspense*, generi sorpresa e sconcerto – ἐκπληξίς – nei suoi ascoltatori cartaginesi¹¹. Si noterà poi che la *suspense* di cui qui si parla è di un tipo speciale rispetto alla prassi poetica antica, essendo inerente non solo al 'come', ma anche al 'che cosa'¹²: il *nouum* incontrato da Enea sulla costa tracia è tale anche in un altro senso per il pubblico dell'*Eneide*. E proprio il controllo artistico dell'elemento incredibile e nuovo, estraneo in senso psicologico come in senso culturale, costituisce l'oggetto principale di questa analisi.

II

Dopo la breve introduzione (v. 13-18) si sviluppa, in tre fasi percorse da tensione crescente, il dramma (v. 19-48), il quale culmina con la rivelazione in *oratio recta* (v. 41-46) e con la complessa emozione che essa suscita (v. 47s.):

¹⁰ Vd. invece sopra, 47.

¹¹ Il termine ἐκπληξίς è adatto a designare la reazione davanti al soprannaturale; ma in campo estetico può riferirsi a ogni sorta di brusca e intensa reazione emotiva prodotta dalle arti (cf. per es. Pl. *Ion* 535b2, Arst. *Poet.* 60b25, Plb. II 56,7-12, Plut. *Mor.* 16a-17e, 25d, *Subl.* 15,2) e in particolare dal teatro tragico, sia attraverso l'intreccio (come effetto di una ἀναγνώρισις: Arst. *Poet.* 1454a4, 55a17, 52a2 ss.) sia attraverso un particolare contenuto δεινὸν ἢ τερατώδες (produttivo di φόβος ἢ φρικῆ: cf. Arst. *Rhet.* 1385b32, *Top.* 126b14). L'episodio di Polidoro inscena e comporta l'intero repertorio di queste emozioni. Sintetica ma efficace presentazione delle fonti antiche sull'argomento in Heath 1987b, 11-13 e 15s.; cf. anche Nünlist 2009, 144s. con bibl. essenziale. Per quanto concerne Virgilio, si veda innanzitutto Heinze (1903) 1996, 505-510; cf. anche Grassman-Fischer 1966, 92-95, 115, Farron 1993, 63-71, Dion 1993 (le p. 349-52 sono dedicate all'episodio di Polidoro, con quello di Laocoonte il più carico di *horror* nel poema) e specialmente Rieks 1989, 65ss., dotto ed efficace nell'esaminare i fondamenti filosofici del patetismo virgiliano. Horsfall 2006 offre un buon commento analitico alle reazioni di Enea, tra *horror* e *miseratio* (cf. spec. 75-77, ad v. 47s.).

¹² Sull'argomento è da vedere, oltre al classico Duckworth 1933, il III cap. di Fuchs 2000 («Zum antiken Spannungskonzept»). Sulla tecnica narrativa di *Aen.* III, Heil 2001, 106ss. Cf. anche Fucecchi 2009, 218-223, spec. 220.

«tum uero ancipiti mentem formidine pressus
obstupui steteruntque comae et uox faucibus haesit».

A proposito dell'interpretazione di *ancipiti*, concordo con Nicholas Horsfall nel preferire quella del Danielino e di Heyne («sanguinis et uocis») a quella di Williams e altri, risultante in traduzioni svigorite rispetto al contesto (e.g. «doubtful», nel senso di 'fear-and-doubt')¹³.

A questo punto il narratore introduce un breve resoconto degli antefatti (v. 49-57a), che forma la III sezione dell'episodio. Sono versi che con la loro collocazione artificiosa dimostrano – quasi denunciano – il grado di consapevolezza 'compositiva' che ha guidato Enea nello sforzo di imitare a parole l'esperienza tracia¹⁴. Questa specie di prologo posposto non concorda, nel riferire il modo della morte di Polidoro (v. 53-55 *Ille [scil. Threicius rex] [...] Polydorum obruncat*), con quanto la *uox tumuli* ha appena enunciato ('*Hic confixum ferrea texit | telorum seges et iaculis increuit acutis*'), mentre non discorda dalla versione dello *scelus* che il personaggio stesso di Polidoro, in attesa di una sepoltura, riferisce nel prologo dell'*Ecuba* euripidea (v. 4-34)¹⁵. Qui come lì l'assassino di Polidoro è Polimestore, il re alleato cui il fanciullo era stato affidato da Priamo insieme con un tesoro¹⁶. L'epifonema con cui Enea commenta l'abominevole delitto (v. 56s. «*Quid non mortalia pectora*

¹³ Cf. Horsfall 2006, 75s., ad v. 47.

¹⁴ Sulla tecnica, cf. in part. Williams 1983b, 274.

¹⁵ La maggior parte dei commentatori, da Servio a Horsfall 2000, 80, intendono ragionevolmente *obtruncat* nel senso non specifico di «uccide violentemente» (cf. certi usi dell'italiano 'stroncare', che valorizzano l'aspetto intensivo del verbo mentre ne attenuano la *uis* icastica). Sall. *Iug.* 97 ha *cedere alius, alius obtruncari*. Allineati nel medesimo verso, [*fas omne*] *abrupit* e *obtruncat* si motivano reciprocamente in vista di una economica caratterizzazione del *Threicius rex*: prontezza e violenza sono, in lui, tutt'uno. L'accezione generalizzante di *obtruncare* rende ovviamente possibile l'accordo con la versione euripidea dell'assassino, che – come apprendiamo in luogo diverso dal proemio – è stato perpetrato con la spada. Ma va prestata attenzione al linguaggio particolare che *Ecuba* adopera per descrivere il fatto (lo deduce dal modo in cui il cadavere è ridotto quando lo trova sulla riva del mare): v. 718-720 [esecrando l'empietà di Polimestore] *ὡς διειροίρασω | χροά, σιδάρει τειμών φασγάνωι | μέλεα τοῦδε παιδός...*, e soprattutto v. 782, dove la regina riassume la dinamica del delitto in un singolo verso: *Θαλασσοπλαγκτόν γ', ὥδε διατεμὼν χροά*. Per ottenere la compassione di Agamennone, dice che il re «ha fatto a pezzi» suo figlio (cf. Collard 1991, 168s., ad l.). C'è da chiedersi quale scelta avesse fatto Ennio davanti a *διατέμειν*. La motivazione di *obtruncat* nel testo virgiliano è in realtà davvero complessa: vd. anche *infra*, 84, 99s.

¹⁶ Cf. Collard 1991, 21-34, Horsfall 2006, 78-80, ad v. 51-57. In Omero Polidoro è il più giovane e il più amato figlio di Priamo, il quale per questo vuole preservarlo dalla mischia, invano, perché Achille lo uccide con l'asta, colpendolo alla schiena (*Il.* XX 407-418; cf. anche *infra*, 90s.). Euripide dunque si scosta dalla versione omerica attingendone però alcuni particolari e sviluppando la sua trama, forse, valendosi di un'altra base (*Il.* XIX 326s.: Neottolemo a Sciro; anche XI 221ss.): cf. Collard 1991, 33, e soprattutto Horsfall 2006, 55, ad v. 15. L'*Iliona* di Pacuvio si apriva con un discorso del fantasma di Difilo, che il padre Polimestore aveva ucciso credendolo Polidoro: cf. Schierl 2006, 312ss.

cogis, | auri sacra fames!») tocca il cuore della regina¹⁷: è questo cioè uno di quei punti in cui la cornice fisica e psicologica del banchetto è evocata dall'interno dell'apologo.

La quarta sezione dell'episodio (v. 57b-68) riprende il modo progressivo per narrare il grande funerale di Polidoro. Consumatasi la sorpresa ed esauritasi la tensione drammatica, l'uso ricco e costante del presente storico è volto a un effetto di solennizzazione.

Dunque la sezione I e la III, che incorniciano il centro drammatico dell'episodio, hanno in comune il riferimento alla Tracia e a due re traci, macchiatasi di violenza verso gli ospiti, come Licurgo, di cui mi occuperò fra poco, e Polimestore. Queste due sezioni condividono anche, però, il riferimento al prologo dell'*Ecuba* di Euripide, dove l'εἰδῶλον Πολυδώρου, lasciato l'Ade, presentava gli antefatti della sua attuale condizione e il contesto della sua presenza in scena. Il suo corpo giace ancora insepolto sulla spiaggia del Chersoneso tracio; è il terzo giorno da quando, in forma di spirito, ha cominciato a volteggiare intorno al capo di Ecuba che si trova lì tra le prede dell'esercito acheo impedito a partire: Achille, infatti, apparso sulla propria tomba, reclama per sé Polissena.

Si era notato precedentemente come nella I sezione dell'episodio virgiliano il motivo delle attività agricole, sviluppato in modo notevole (*colitur, arant*), si intrecciasse con la caratterizzazione marziale della Tracia (*Mauortia terra*). Questa evidenza del motivo agricolo, combinato con quello della bellicosità, si riscontra anche nel prologo dell'*Ecuba* euripidea. Così l'ombra di Polidoro si presenta e ricorda la sua furtiva segregazione in Tracia, presso il re Polimestore (v. 3-12, ma spec. 7-9):

Πολύδωρος, Ἐκάβης παῖς γεγώς τῆς Κισσέως
 Πριάμου τε πατρός, ὅς μ', ἐπεὶ Φρυγῶν πόλιν
 κίνδυνος ἔσχε δορὶ πεσεῖν Ἑλληνικῶι,
 δείσας ὑπεξέπεμψε Τρωϊκῆς χθονός. 5

Πολυμήστορος πρὸς δῶμα Θρηκίου ξένου
 ὅς τῆνδ' ἀρίστην Χερσονησίαν πλάκα
 σπείρει, φίλιππον λαὸν εὐθύνων δορὶ.

πολὺν δὲ σὺν ἐμοὶ χρυσὸν ἐκπέμπει λάθραι 10
 πατῆρ, ἴν', εἴ ποτ' Ἴλιου τείχη πέσοι,
 τοῖς ζῶσιν εἶη παισὶ μὴ σπάνις βίου.

¹⁷ La regina è a sua volta vittima della *auri sacra fames*, come il lettore ha appreso dal racconto di Venere sull'assassinio di Sicheo (I 343ss.). A proposito di questo contatto tematico, Servio *ad* v. 57, osserva significativamente: *sane sciendum, latenter Aeneam hoc agere, ut Troianos Didoni ex infelicitatis similitudine commendet: nam et eius marito auri causa intulit necem.*

I commenti degli scolii *ad l.* esplicitano quello stesso procedimento critico che fa da premessa alla rielaborazione poetica di Virgilio. Per es. (cito dall'ed. Schwartz):

[*ad v. 4*] † <ὄς μ' > ἐπεὶ Φρυγῶν πόλιν: τὸ δὲ ξένου ἐν εἰρ<ωνεῖαι> φησὶν ὅστις, Πολυμήτωρ, σπείρει, ἀντὶ τοῦ δι<οικεῖ> * * τὴν ἀρίστην Χερρονησίαν χώραν.
 [*ad v. 8*] πλάκα: χώραν... περιφραστικῶς τὴν Χερρόνησον.
 [*ad v. 9*] σπείρει φίλιππον: οὐκ ἀλόγως. βαρβάρους γὰρ ὄντας αὐτοὺς τῆι διὰ ξίφους ἀπειλῆι ὑπέτασεν.

Certi aspetti dei v. 7-9 (l'ospitalità del re tracio; l'uso metonimico di *σπείρει*; in generale l'accento sulle attività agricole; la designazione geografica perifrastica; l'esercizio violento del potere regale) colpiscono tanto l'attenzione dei commentatori antichi quanto quella di Virgilio (cf. *Lycurgo*, | *hospitium*; [*Terra procul*] *colitur*; *uastis colitur... campis* |... *arant*; *Terra... quondam... regnata Lycurgo*; *acri... regnata Lycurgo*).

Ai v. 3-12 del prologo euripideo fanno riferimento anche i v. 49-52 del testo virgiliano, appartenenti alla III sezione, cioè alla pericope retrospettiva del racconto di Enea che prima ho chiamato, con espressione paradossale, 'prologo posposto':

Hunc Polydorum auri quondam cum pondere magno
 infelix Priamus furtim mandat alendum
 Threicio regi, cum iam diffideret armis
 Dardaniae cingique urbem obsidione uideret.

Il breve resoconto del narratore prosegue poi con la descrizione vera e propria dello *scelus* e del suo movente (v. 53-56), anche qui riprendendo il testo del prologo euripideo, ma condensandone una sezione più larga (*Hec.* 16-27)¹⁸:

¹⁸ Le somiglianze fra il testo virgiliano e quello euripideo sono esaminate con particolare attenzione da Koenig 1970, 44-49 (cf. spec. *Aen.* III 51 *cum* e *Hec.* 4 *ἐπεὶ*; 53 *ut* e *Hec.* 21 *ἐπεὶ*; 49 *auri... cum pondere magno* e *Hec.* 10 *πολὸν... χρυσόν*; 50 *furtim* e *Hec.* 10 *λάθραι*; 51 *Threicio regi* e *Hec.* 7 *Θρηικίου ξένου*). Vd. anche Coe 2007, 198; in genere sulla presenza dell'*Ecuba* nell'*Eneide*, Fenik 1960, 1-19, Wigodsky 1972, 95s., Martina 1985, Panoussi 2009, 149. È notevole che Virgilio (VII 320, X 705), insieme con Euripide, diverga da Omero sulla genealogia di Ecuba (figlia di Dimante in *Il.* XVI 718 e del re tracio Cisseo in *Hec.* 3): cf. Horsfall 1991, 49, 108, e 2000, 222, *ad v.* 319s. (l'epiteto *Cisseis* compare in contesto di colore tragico); un re tracio Cisseo è nominato, senza relazione con Ecuba, in V 537. In Euripide le varianti genealogiche rispetto alla versione omerica (Polidoro figlio di Ecuba e non di Laotoe; Ecuba figlia di Cisseo e non di Dimante) sono coerenti con l'ambientazione tracia del dramma, così significativa da comportare anche qualche alterazione del mito vulgato, come lo spostamento della tomba di Achille e della flotta greca in partenza dalla Troade sulla costa del Chersoneso.

Ille, ut opes fractae Teucrum et Fortuna recessit,
 res Agamemnonias uictriciaque arma secutus
 fas omne abrumpit: Polydorum obtruncat et auro
 ui potitur.

Le sezioni I e III, accomunate dal riferimento a Euripide, sono poi collegate tra loro dai motivi del 're inospitale' (Licurgo, Polimestore) e della Fortuna (v. 16 *dum fortuna fuit* ~ v. 53 *ut... Fortuna recessit*).

In tal modo una cornice mitologica nota (corrispondente alla versione euripidea e – presumibilmente – enniana della storia di Polidoro)¹⁹ abbraccia i contenuti più originali del racconto virgiliano, destinati a sviluppare più avanti, grazie alla forma drammatizzata dell'apologo di Enea, il pieno effetto emotivo.

Non resta ora che mettere a fuoco un ultimo punto. Secondo quanto finora osservato, dunque, la cornice euripidea accoglie al proprio interno i motivi della *seges* e del sepolcro parlante così attenuandone la *nouitas*. D'altra parte lo sdoppiamento del nucleo euripideo (*Hec.* 3-12) nelle sezioni introduttiva (*Aen.* III 13-18) e retrospettiva (v. 49-57a) risponde all'esigenza di sviluppare sul primo piano del racconto il dramma che ha per protagonista Enea (*uideo* [...] *insequor* [...] *adgredior... obductor* [...] *obstipui... uox faucibus haesit*) e che occupa la parte centrale dell'episodio (v. 19-48: 30 su complessivi 56). In vista del duplice effetto cui il poeta aspira – ossia, come già visto, l'ἐκπληξίς interna e l'emozione complessa del pubblico reale – gli antefatti che occupavano il prologo di Euripide sono dunque posposti al dramma nel racconto di Enea; secondo la stessa *ratio*, i tratti prolettici che si sono riconosciuti nei v. 13-18, introduttivi all'episodio tracio, generano un presentimento, bensì, ma senza definirne l'oggetto.

Ecco perciò che Virgilio, nell'ormeggiare *Hec.* 7-9, 'sostituisce' tuttavia il nome di Polimestore con quello di Licurgo, nome evocativo già nell'intenzione di Enea, come ho detto, e qualificato nel suo discorso dall'epiteto *acer*²⁰. *Acri*, incorniciato tra le due cesure,

¹⁹ Gell. XI 4 (= Enn. *Hec.* fr. LXXXIV Jocelyn) afferma che l'*Hecuba* enniana era una traduzione di Euripide e ne dà esemplificazione; esistette forse anche un'*Hecuba* di Accio: cf. Jocelyn (1967) 1969², 303-305 e 315 (*ad fr.* XC), Traina 1970, 125-144.

²⁰ Nella versione precedente di questo studio (vd. «Prometheus» XXII [1996]), giunto a questo punto osservavo che pochi commentatori si erano interrogati sulla funzione del nome di Licurgo in questa sede del racconto e dedicavo all'argomento le medesime riflessioni che si possono leggere qui. Quasi dieci anni dopo, Sergio Casali rilevava la stessa cosa (p. 234s. «le uniche eccezioni sono date da Cova [1994], che... annota "si pone accenno al... 'crudele' Lycurgus, perché i costumi della nazione si specchiano in quelli dei loro capi", e da Paschalis [1997], secondo cui il punto di 'Lycurgus'... sta nell'attivazione del "Wolf-component, which points to plunder and rapine"»). Presumo che a Casali sia semplicemente sfuggito il mio contributo, mentre a me ora è molto utile il suo – dottissimo, chiaro, penetrante. Sono poi da lungo tempo d'accordo con lui su un punto fondamentale (la condotta autolesiva diffusamente attestata nella tradizione su Licurgo va confrontata con *Aen.* III 42s. *Non me tibi Troia | externum tulit* etc.), anche se ne do una lettura diversa.

premessò all' idionimo e ben staccato da esso ([*Terra*] *acri quondam regnata Lycurgo*)²¹, colora la frase di cui è il primo termine, cosicché si ripercuote qui l'effetto dell'accostamento *uastis colitur* del v. precedente (vd. *supra*) e si prepara quello di *Lycurgo*, | *hospitium*. Sintassi e assetto metrico tengono distinti, in superficie, significati che si legano tra loro in modo intuitivo. *Acri* è in particolare una forte sollecitazione psicologica per la cultura del lettore. L'asprezza di Licurgo si manifestò emblematicamente nel peccato di inospitalità e – almeno secondo certi racconti – in ciò che ne derivò.

Nell'*ordo uerborum* del discorso di Enea si analizza e si dinamizza, con tecnica squisitamente virgiliana, la formula *κρατερὸς Λυκόργος*, che nella clausola di *Il.* VI 130 introduce il racconto dell'empietà del re tracio, un racconto esemplare²².

Nel racconto di Diomede in Omero, Licurgo, che nel momento della massima violenza è detto anche «massacratore di uomini» (v. 134 ὑπ' ἀνδροφόνου Λυκούργου), aveva aggredito sulle pendici del monte Nisa le nutrici di Dioniso e il dio stesso, costringendo quest'ultimo a tuffarsi in mare. Zeus allora punisce il re tracio per la sua empia violenza, accecandolo. Ma in altri racconti il castigo consisteva in un accesso di follia: nel furore allucinatorio Licurgo mutila se stesso o i suoi consanguinei, scambiando gli arti umani per tralci di vite²³.

Di qui in avanti procederò riferendomi al materiale raccolto da Casali (migliore di quello prodotto da me allora), vi aggiungerò qualche dato e lascerò emergere dal testo in che cosa divergono le nostre posizioni. Sulla letteratura che l'epiteto *acer* evoca nel racconto virgiliano (oltre a Omero, testi tragici e in part. Naev. *Lucurgus* fr. 35 Ribbeck³ = 35bis Klotz *ne ille mei feri ingenii <iram> atque acrem acrimoniam*), cf. Casali 2005, 237-246, spec. 237s. Fra gli studiosi di Euripide, Schlesier 1988 ritiene che la scena dell'omicidio dei figli di Polimestore e del suo accecamento derivi dal mito di Licurgo, dato che Ecuba vi svolge simultaneamente la parte dell'Erinni-cagna (o Lyssa, spesso presente nelle storie di questo personaggio) e della bacchante (cf. *Hec.* 1075-1078).

²¹ Cf. Zucchelli 1984, 16 «*acer*, distanziato dal nome, viene comunemente interpretato come pregnante»; e Klause 1993, 139, Casali 2005, 237s., Horsfall 2006, 53s., *ad v.* 13, 14. Tale pregnanza è funzionale anche a tessere un'importante relazione interna, il «polare Parallelismus» che, come ha mostrato Jens 1948, 194-197, oppone all'avventura tracia lo scalo a Delo: ai v. 13-17 («*Terra... colitur... |...acri... Lycurgo, | hospitium... | dum fortuna fuit. Feror huc... |...fatis... iniquis...*») sono paralleli e opposti i v. 73-78 («*Sacra... colitur... tellus [...] quam pius Arquitenens... |... reuinxit [...] Huc feror...*»), e 82s. («*... ueterem Anchisen agnouit amicum. | Iungimus hospitio dextras...*»).

²² Cf. Graziosi-Haubold 2010, 112s., nt. *ad v.* 130-140, 113, *ad v.* 130s.

²³ Le antiche testimonianze letterarie e figurative sull'ostilità di Licurgo alla vite sono raccolte e discusse da Casali 2005, 238ss. (alle p. 241-243, nt. 25s., 26, e 247s. le fonti romane, tra cui anche *georg.* IV 329-332; in genere sul mito di Licurgo). La punizione che lo colpisce, eccettuata la versione di Soph. *Ant.* 955-965 (Licurgo è relegato in una caverna), consiste nell'accecamento o in un accesso di follia autolesiva, la quale si realizza in due modi (Massenzio 1969, 69-75 e 97): (a) Licurgo si mutila mentre crede di tagliare un tralcio di vite; (b) massacrando un consanguineo (il figlio) o più d'uno (tutti i figli) o la moglie e il figlio. Licurgo tronca con la scure i tralci che sono membra umane (cf. in part. [Apollod.] III 5,1 «Nella sua follia, il re, credendo di tagliare un tralcio di vite, uccise il figlio Dryas con un colpo di scure; solo dopo averlo mutilato

Dunque la ‘rimozione’ dei nomi di Polimestore e Polidoro dal preludio di Enea e l’inserimento, in esso, dell’accento a Licurgo prepara in termini non solo atmosferici ma anche tematici lo svolgimento particolare del dramma tracio, il cui antefatto è (a) un’azione compiuta contro le leggi dell’ospitalità e (b) un’azione che si è estrinsecata in modo tale da causare, in un secondo momento, un versamento di sangue proprio. Tale, infatti, è il sangue del congiunto di Enea che geme dalla radice e dal ramo della pianta (v. 41-43)²⁴:

[Polydorus loq.]
 «“Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,
 parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia
 externum tulit aut cruor hic de stipite manat”».

recuperò la ragione» (trad. P.Scarpi); cf. anche Farnoux 1992, nt. 26-30, spec. 26, Di Marco 1987). La chiusa di *APIX* 561, un epigramma di Filippo di Tessalonica che inveisce contro un vitigno acerbo, si affida così a Licurgo: Δίξημαι, Λυκόεργε, τῆς χέρας, ὡς ἀπὸ βίλης | κλήματος ὠμοτόκου βλαστόν ἔλον θερίσης (v. 7s.). Secondo Casali nel racconto di [Apollodoro] si può riconoscere uno schema d’azione simile a quello dell’*Eraclé* euripideo, dunque verosimilmente derivato da una versione tragica del mito di Licurgo, cioè da un dramma della *Lycourgeia* eschilea. Qui, e di conseguenza anche nel *Lucurgus* di Nevio, doveva aver avuto luogo una scena di follia allucinata, sfociante in massacro e successiva respiscenza del re. La vittima vista sotto l’aspetto di vite prelude a uno sviluppo del motivo in chiave metamorfica: Casali (p. 246, nt. 34) ingegnosamente vede Eschilo alle spalle della metamorfosi di Ambrosia in Nonn. *D. XXI* 17-32 (la ninfa colpita mentre si trasforma in vite non arrossa la lama dell’ascia), un confronto interessante, che mostra la produttività del mitema anche in questa direzione. Un tassello che manca in questo quadro argomentativo, il quale tende a mostrare nell’*acer Lycurgus* una sinistra anticipazione di Enea, è rappresentato dalla *Iliona* di Pacuvio (vd. *supra*, nt. 16). In questa tragedia il re tracio è erede di Licurgo non solo in quanto violatore dell’ospitalità ma anche in quanto assassino, per errore, del proprio figlio. Nell’*Iliona* Virgilio incontra una variante dello svolgimento dell’*Ecuba* in cui il dispositivo drammatico intrecciava, alla violenza contro l’ospite, la violenza intrafamiliare (Polimestore, infine, è accecato e ucciso da Iliona, sua moglie e sorella di Polidoro). A questa storia Virgilio allude in *Aen. I* 653s., quando Enea offre in dono a Didone, vittima ella stessa dell’*auri sacra fames* (vd. *supra*), *sceptrum, Ilione quod gesserit olim, | maxima natarum Priami*.

²⁴ In quanto discendenti entrambi da Dardano, Polidoro ed Enea sono *cognati*; sono però anche cognati (Creusa è sorella di Polidoro), come notano Servio e Donato: ed è questa la relazione, certo più urgentemente sentita, che Enea viola spargendo il sangue della pianta. *Cruor* non è semplice variante sinonimica di *sanguis*: il termine è adoperato qui in senso pregnante, in modo che risultino attivi sia il significato generico ‘sangue’ sia quello specifico ‘sangue versato, infetto, pericoloso’ (*cruor* è adoperato di frequente in combinazioni con *foedus, impius, tabidus, contaminare, polluere* e qui occorre subito dopo la preghiera *parce pias scelerare manus*). Pronunciato da Polidoro παθητικῶς, il termine rievoca i v. 28-30 (*atro... sanguine guttae* |... *tabo*, cui si oppone *sanguis* senza determinazioni: *Mibi... coit formidine sanguis*) e 33 (*ater... sanguis*): cf. Horsfall 2006, 64, *ad* v. 28; e sul lessico del sangue, con le sue implicazioni culturali, Mencacci 1986, 25-91, spec. 28-44. Il significato dei v. 42s. è disputato: (a) i contenuti comunicati sono due (sono tuo parente; questo sangue non sgorga da una radice); oppure (b) *externum* determina anche *cruor* e la prima affermazione risulta variata e ribadita dalla seconda. Ma la formulazione sintetica e patetica rende attivi entrambi i significati isolati dall’esegesi: cf. in part. Casali 2005, 249.

Quanto fin qui osservato sulla composizione dell'episodio virgiliano può dunque riassumersi come segue.

Il poeta pone in rapporto il viaggio di Enea con la storia di Polidoro, così realizzando l'intreccio nuovo di due tradizioni. La vicenda di Polidoro, inoltre, è arricchita di motivi che, funzionali al disegno complessivo del racconto, risultano però estranei alle varianti note del mito.

Virgilio tuttavia si riferisce a una versione del mito e a un testo letterario specifici per conciliare con la cultura del suo pubblico la propria originale interpretazione della storia: la sua scelta si orienta verso l'*Ecuba* di Euripide (familiare al lettore colto romano anche per la traduzione datane da Ennio), un testo che aveva affrontato e superato un problema simile a quello che Virgilio stesso si poneva. Euripide, prendendo le distanze da Omero²⁵, aveva ambientato in Tracia, e in un momento subito successivo alla caduta di Troia, l'assassinio del più giovane figlio di Priamo, affidato insieme con un tesoro al re Polimestore. La nuova storia di Polidoro era però parte, nel dramma di Euripide, di un intreccio dominato dal sacrificio di Polissena, al cui svolgimento si rendeva funzionale²⁶. È ben possibile che questa ricerca di plausibili concomitanze e la combinazione di un destino noto con l'altro, al fine di rendere accettabile la mitopoiesi, abbiano suggerito a Virgilio la via per conciliare con la struttura estetica del suo racconto i motivi nuovi e incredibili della *ferrea seges* e del sepolcro parlante²⁷.

L'intento di attenuare la *nouitas* dell'invenzione, pur conservandone l'impatto emotivo e la funzionalità drammatica nei versi centrali dell'episodio di Polidoro (v. 19-48), risulta evidente in particolare allorché si analizza il funzionamento della cornice 'euripidea' (v. 13-18 ~ 49-57a). Da una parte, infatti, la *nouitas* del miracolo tracio è preparata dal sintagma *acri... Lycurgo* ovvero dall'evocazione di un gesto abominevole e di uno

²⁵ Cf. *supra*, nt. 16, 18.

²⁶ Friedrich 1953, 52, tracciando un confronto fra l'impianto drammaturgico dell'*Andromaca* e quello dell'*Ecuba*, lucidamente osserva: «Wenn nicht alles täuscht, liegt hier eine genaue Parallele zur Hekabe vor. Aus dem gleichen Grunde, wie der Fürstenstreit, von dem Polyxenas Schicksal abhing, in die Erzählung abgedrängt wurde, ist hier der Streit um Hermione zur erzählten Vorgeschichte geworden – weil die Situation bereits anderweitig ausgewertet war. Und wie die Polyxena-handlung dazu diente, die Polydoroshandlung einzuführen, das Unbekannte ans Bekannte zu knüpfen, so ist auch das überraschende Neue, auf das es dem Euripides in der Andromache ankam, die Verfolgung der unglücklichen Troerin durch die niederträchtige Spartanerin, an den bereits berühmten Gegensatz Neoptolemos-Orestes angeschlossen worden».

²⁷ In un suo articolo magistrale del 1977, Jasper Griffin delineava i caratteri estetici dell'epos omerico servendosi del contrasto con ciò che ci resta del *Ciclo* epico, e in particolare sottolineando il nesso che lega, nell'epica ciclica, l'elemento meraviglioso, generatore di episodi attraenti per se stessi e di limitato significato umano, e lo sviluppo lineare della narrazione (per una visione diversa, che riabilita i valori del *Ciclo*, Burgess 2001, 157-171, spec. 169).

schema mitico affini; dall'altra, quando nel 'prologo posticipato' dei v. 49-57a il debito verso la tragedia si manifesta, l'imitazione di Euripide emerge retrospettivamente anche per i v. 13-16, cui rimanda la realizzazione della prolessi: al v. 53 *ut... Fortuna recessit* richiama puntualmente *dum fortuna fuit* di v. 16. Lo schema compositivo dell'episodio si può dunque rappresentare così:

- I. Sezione introduttiva: *Aen.* III 13-18 = *Hec.* 7-9.
- II. Sezione centrale: *Aen.* III 19-48: dramma e mitopoiesi.
- III. Sezione retrospettiva: *Aen.* III 49-57a = *Hec.* 3-6, 10-12, 16-27.
- IV. Sezione conclusiva: *Aen.* III 57b-68.

- I. Sezione introduttiva: *Aen.* III 13-18 = *Hec.* 7-9.
- II. Sezione centrale: *Aen.* III 19-48: dramma e mitopoiesi.
- III. Sezione retrospettiva: *Aen.* III 49-57a = *Hec.* 3-6, 10-12, 16-27.
- IV. Sezione conclusiva: *Aen.* III 57b-68.

Un sistema concentrico e uno chiasmico sono cioè compresenti nell'episodio. E l'uno o l'altro prevalgono, nella considerazione critica, secondo che ci si interessi di più alla costruzione o al funzionamento, all'organizzazione dei significati o all'esecuzione del racconto; insomma al piano dell'autore o a quello del narratore. La sezione IV, in particolare, riprende il filo del dramma lasciato sospeso alla fine della II e porta a compimento la storia di Polidoro narrandone il funerale; d'altra parte, però, il lettore critico coglie anche un altro sistema di relazioni, che fa trasparire un livello del significato più profondo e caratteristico del libro III: la fondazione di *Aeneadae* si risolve nel funerale di Polidoro e l'arrivo nella nuova patria in una 'coda' dell'addio al passato.

III

Rintracciare i modelli letterari della sezione 'non euripidea' dell'episodio di Polidoro (v. 19-48) è impresa quasi disperata. Si sono tentate in sostanza le seguenti strade. (1) L'invenzione virgiliana segue lo schema di un racconto ellenistico in cui sono contemplate natura violata, metamorfosi, pathos, e di cui la storia callimachea di Erisittone e alcuni svolgimenti ovidiani rappresentano declinazioni significative²⁸. (2) Il germe dell'invenzio-

²⁸ Sul motivo metamorfico cf. in part. Norden (1903) 1957⁴, 169. La sua ipotesi è parzialmente accolta da Heinze (1903) 1996, 137, all'interno di un quadro così concepito per quanto concerne la prima parte della storia: Virgilio trasferisce a Polidoro una tradizione riferita a un altro personaggio, un eroe invincibile nel corpo a corpo che cadeva colpito da lontano, con armi da lancio, le quali, per intervento di una divinità amica, si trasformavano in sepolcro. Le storie che egli adduce come termine di confronto (p. 147, nt. 31) – in part. Eur. *Andr.* 1128ss., in merito alla morte di Neottolema, e Parth. 15, in merito a quella di

ne virgiliana si ritrova, anche per quanto riguarda i vv. 19-48, nell'*Ecuba* di Euripide, dove Polidoro, ripercorrendo la propria storia, dice: ὤς τις πτόρθος ηὔξομαι (v. 20)²⁹. (3) Un'idea provenne a Virgilio da A.Rh. III 851-866³⁰. (4) Nell'episodio di Polidoro prendono forma narrativa ed espressione patetica certi motivi già presenti nelle *Georgiche*³¹. (5) Quali che siano le fonti o i modelli letterari del racconto di Polidoro, esso è poi attraversato da vari motivi folklorici, come l'albero che cresce sulla tomba, l'albero che si identifica col morto, l'albero che sanguina, l'albero che parla, l'albero che denuncia l'assassino³².

Tutte queste interpretazioni sono fondate e spesso ben riscontrate, ma nessuna di esse perviene singolarmente a una dimostrazione. I tentativi di darne una sintesi o meglio di delineare uno stemma dell'*inuentio* virgiliana sono approdati, anche nei casi più seri³³, a una bibliografia ragionata. Il metodo di Heinze (l'identificazione del centro del racconto spiega le selezioni operate da Virgilio sul materiale erudito e il modo di rielaborarlo) ha dato i risultati migliori in questo senso, ma qui più che altrove gli è stato necessario mettere in valore lo studio della tecnica³⁴. Da parte mia indicherò un ulteriore possibile modello culturale di Virgilio, proposto il quale mi sarà possibile perfezionare il mio ragionamento sul sistema di assimilazione della novità nella struttura del racconto.

Per tre volte Enea tenta di svellere gli arbusti di corniolo e di mirto che gli servono per ornare l'ara³⁵. Mentre esegue il terzo tentativo si ode provenire dal tumulto un gemito straziante e con esso una voce:

Leucippo – sono di notevole interesse per quanto si dirà qui più avanti. Thomas 1988a, 264-266, accosta invece *Aen.* III 22 e Call. *Cer.* 6,37s., e osserva acutamente che Ovidio (*met.* VIII 738-878) sembra alludere a questa somiglianza allorché incorpora nel proprio racconto del mito di Erisittone reminiscenze della storia virgiliana di Polidoro. Ovidio probabilmente combina più modelli, anche estranei a Callimaco, tra cui la storia di Fineo e Parebio in A.Rh. II 475-486 (cf. anche Hunter 1993, 190-197, Nelis 2001, 27).

²⁹ Della Corte 1962, 12.

³⁰ Hollis 1992, 282s., riprende e sviluppa un'indicazione incidentale di Norden (A.Rh. III 864-866: Medea recide la radice di una pianta nata dal sangue di Prometeo, provocandone un gemito): la suggestione è plausibile, per lo studioso, tanto più in quanto il racconto di Polidoro in Virgilio non presenta una vera metamorfosi. Cf. anche Hunter 1993, 173s., Nelis 2001, 27 (con ulteriore bibl.).

³¹ In part. II 74-82, versi dedicati agli innesti. Questa interpretazione di Coo 2007, molto ragionevole nelle premesse e sviluppata in modo ingegnoso, perviene tuttavia a conclusioni poco convincenti (p. 197 «What Virgil offers us is... a macabre, supernatural example of *grafting*»).

³² Cf. Bayet 1935, 60.

³³ E.g. Caviglia 1988, Horsfall 2006, 52, nt. *ad* v. 13-68.

³⁴ Heinze (1903) 1996, 136s.: «Più che chiederci quale sia stato il modello di Virgilio (interrogativo al quale peraltro non si può rispondere, per ora, con sicurezza), è importante prestare attenzione al modo in cui l'intero episodio è narrato».

³⁵ Sulle interpretazioni del numero tre in questa situazione, cf. Caviglia 1988, 163, Horsfall 2006, 69s., *ad* v. 37, con bibl.; il tre occorre anche nel prologo dell'*Ecuba* (cf. *supra*, 82). Corniolo e mirto accoppiati non promettono niente di buono, osserva Claud. Don.: cf. Fernandelli 1999b, 105-107, Coo 2007, e ancora Horsfall 2006, 62, *ad* v. 22s.

«*Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,
parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
Heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum;
nam Polydorus ego. Hic confixum ferrea texit
telorum seges et iaculis increuit acutis*».

La *ferrea telorum seges* cresce dal corpo di Polidoro, nutrita dal suo stesso sangue³⁶. Essa adombra un omicidio perpetrato con arma da lancio e da più mani. Di un omicidio collettivo parla il racconto tardo di Ditti Cretese (II 18-27), secondo il quale Polidoro, dopo essere stato affidato a Polimestore e in seguito al tradimento di quest'ultimo, è fatto oggetto di una sfortunata trattativa di scambio: poiché i Troiani rifiutano di consegnare Elena ai Greci in cambio di Polidoro, questi è lapidato davanti alle mura di Troia, sotto lo sguardo dei concittadini (II 27):

*Quippe productus in medium uisentibus ex muris plerisque hostium lapidibus
ictus fraternae impietatis poenas luit. Ac mox unus ex praeconibus nuntiatum
Iliensibus mittitur, uti Polydorum sepeliendum peterent. Missusque ad eam rem
Idaeus cum seruis regiis foedatum ac dilaniatum lapidibus Polydorum matri eius
Hecubae refert.*

Anche Servio (*adv.* 6) dimostra di conoscere, accanto alla variante dell'omicidio individuale, quella 'politica' della morte *per lapidationem*. Notevole è poi che questo racconto sia inserito nella spiegazione del toponimo Antandro che Virgilio ci attesta per primo nella tradizione degli *errores* troiani:

*est autem ciuitas Phrygiae, dicta Antandros... uel quia Graeci uenientes per Thra-
ciam cepere Polydorum, pro cuius pretio hanc acceperunt ciuitatem, quae ex facto
nomen accepit... quamuis huic opinioni Vergilius non consentiat. Fertur tamen
quod post acceptum pretium [Polydorus] a Graecis occisus sit lapidibus. Alii a
Polymestore [...]*

Proviamo perciò a supporre che all'origine dell'esecuzione collettiva cui alludono le parole del Polidoro virgiliano si trovi il racconto di una *lapidatio*, poi sviluppato dalla

³⁶ «P... è stato ucciso da una moltitudine di strali che, prodigiosamente, hanno messo radici nel suo cuore (cf. *Il.* 13, 442) e – irrorati dal suo sangue – hanno recuperata la forma di quelle piante stesse da cui erano stati ricavati: il corniolo e il mirto. Vi scorre dentro il sangue di P., quindi esse fanno organicamente parte del suo corpo, offenderle è come offendere P. stesso» (Caviglia 1988, 163). Polidoro non è dunque interessato dalla metamorfosi (cf. Hollis 1993, Coe 2007); lo sono, al più, gli *bastilia* (Patroni 1937-1938, 65).

fantasia del poeta nel *mirum* della *ferrea seges telorum*: vedremo subito che una implicazione culturale-letteraria di questa ipotesi ne può consolidare la verosimiglianza. Fissiamo anzitutto l'attenzione su due punti:

a. *sanguis et uox*: la pianta che resiste allo sradicamento e stilla sangue è il segno di qualcosa di nascosto, che va cercato (v. 32 *insequor et causas penitus temptare latentis*) e che poi si manifesta come voce proveniente *imo... tumulo* (v. 39s.), come discorso emesso da un soggetto che resta celato, 'sepolto' (v. 41 "*iam parce sepulto*"), 'coperto' da quegli stessi arbusti che, in modo portentoso, ne hanno rivelato la presenza (v. 45 "*Hic confixum ferrea texit | telorum seges et iaculis increuit acutis*");

b. un dato caratteristico e centrale dell'avventura tracia è che il rito di fondazione di *Aeneadae* si converta nel funerale di Polidoro, e in particolare che la sepoltura si configuri come una *instauratio* della cerimonia funebre (v. 62 *Ergo instauramus Polydoro funus*)³⁷.

L'uccisione con *lapidatio* si può confrontare anzitutto con questo secondo aspetto della vicenda tracia. La lapidazione realizza la miracolosa identità dell'arma con la tomba. Il modo e il luogo dell'uccisione e della sepoltura coincidono così come avviene nel caso del Polidoro virgiliano (e, sarà opportuno notare, non nell'azione dell'*Ecuba*). L'atto della *lapidatio* suscita immagini e stimola l'invenzione linguistica in molti testi poetici, storiografici, oratori; ma è eloquente di per sé l'evoluzione semantica del verbo *lapido*, che da «colpisco con lancio di pietre» passa a significare «seppellisco con le pietre» e infine semplicemente «seppellisco», come accade in una celebre battuta petroniana (114,11):

«nos mors feret, uel si uoluerit <mare> misericors ad idem litus expellere, aut praeteriens aliquis tralaticia humanitate lapidabit, aut quod ultimum est iratis etiam fluctibus imprudens harena componet».

Se negli autori romani prevale la valorizzazione della spettacolare coincidenza fra armi dell'offesa e sepolcro³⁸, nei racconti greci è frequente il verificarsi di una compensazione rituale di questa pratica, attraverso l'edificazione di un monumento funebre *in loco* o di feste solenni o di un cenotafio in onore del morto. Erodoto (I 167,1s.) racconta

³⁷ Probabile che con *instaurare funus* si intenda qui la celebrazione rituale di una sepoltura solo apparentemente eseguita in passato piuttosto che il proseguimento, in forma di cerimonia funebre, del rito di fondazione lasciato in sospeso da Enea, come sembra inclinato a pensare Horsfall 2006, 83s., *ad* v. 62 (con discussione anche di altre interpretazioni).

³⁸ Liu. IV 50,5 presenta un esempio eloquente: una rivolta militare nella campagna contro gli Equi si spinge a un punto tale *ut tribunus militum ab exercitu suo lapidibus cooperiretur*: il fatto è considerato di gravità inaudita (*tam atrox facinus* [...]). Cf. anche VIII 10,10 (Decio resta *coopertus telis* in battaglia), Cic. *Ver.* II 119 (un esempio ipotetico), *off.* III 48, Curt. VI 11,38, Aus. *epit.* 25,3, Oros. *hist.* IV 8,4.

la storia dei Focesi lapidati dagli Agillei e rimasti sepolti sotto le pietre (καταλευσθέντες ἐκέατο): le sventure che successivamente colpiscono gli Agillei possono essere stornate, come chiarisce l'oracolo delfico, solo con l'istituzione sul posto di cerimonie funebri e giochi annuali in onore di quei morti. Similmente, secondo Licofrone (v. 1181-1188), Odisseo, in una sua sosta siciliana, eleva un monumento funebre a Ecuba per espiarne la lapidazione avvenuta in Tracia³⁹. In Pausania (VI 6,7) leggiamo ancora di un compagno di Odisseo che per aver insidiato una fanciulla a Temesa è lapidato a morte dagli abitanti del luogo: da quel sepolcro il morto perseguita gli uccisori – costringendoli addirittura a emigrare – fintantoché un oracolo non consiglia loro di erigere un tempio, un recinto sacro e di istituire un rito di espiazione in onore del defunto⁴⁰.

Proprio la *Vita pseudosvetoniana* di Virgilio (59-63) ci offre poi un esempio particolarmente interessante della 'sepoltura' per *lapidationem*, in quanto dichiarata da un epitafio:

Poeticam puer adhuc auspicatus in Ballistam ludi magistrum ob infamiam latro-
ciniorum coopertum lapidibus distichon fecit:
Monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus;
nocte die tutum carpe uiator iter.

Questo distico, forse autentico⁴¹, ci interessa in ogni modo per la tradizione tematica e formale che testimonia. Oltre alla coincidenza arma-tomba, amplificata ironicamente nel gioco con il nome del defunto, va qui notata la combinazione del deittico *hoc* nel primo verso con l'apostrofe al viandante nell'*ἀκμῆ* dell'epigramma: questo accostamento, come è noto, rappresenta una maniera allocutoria abbastanza comune negli epitafi. Il morto stesso, o il sepolcro, si rivolge all'ignoto *ὄδοιπóρος* con una autopresentazione, talora corredata di una certa abbondanza di notizie autobiografiche; spesso a ciò si aggiungono il suggerimento o la richiesta, in cui si intercala un'apostrofe ben incisa, di un contegno da tenere o da evitare⁴². Una particolare categoria di questo filone è poi rappresentata dagli epigrammi funebri su cenotafi di marinai, dove il lamento in prima persona per la mancata sepoltura è congiunto non di rado con un accenno alle cause della morte o alle circostanze in cui essa è avvenuta⁴³.

³⁹ Sulla *lapidatio* di Ecuba cf. ancora Lyc. 330-334 e *schol.* Tzetz. *ad v.* 1183 Scheer, Nic. fr. 62 Schneider, *AP XV* 26,4, Ou. *met.* XIII 565-571, Auson. *epit.* 25, Dict. V 16.

⁴⁰ Ricca trattazione dell'argomento in Lécrivain 1918; cf. anche Frazer 1898, *ad Paus.* IV 22,7.

⁴¹ Scettico Lehnus 1984: più verosimilmente esso sarà l'esito di un *lusus* grammaticale.

⁴² In generale sulla forma allocutoria dell'epigramma funebre, cf. Lattimore 1942, 230-237, Gow-Page 1965, II, 429, Fedeli 1980, 485-488; e i cap. 3 e 8 di Tueller 2008.

⁴³ Per gli epigrammi relativi alla 'morte per acqua' vd. *AP VII* 228, da 263 a 296, da 494 a 506, 537,

La pratica di innestare e ‘mascherare’ epigrammi di varia lunghezza in componimenti di genere diverso è stata ampiamente riconosciuta e descritta in special modo per l’elegia augustea, dove il metro è lo stesso: utile per questa analisi è per esempio l’adattamento di motivi e forme dell’epigramma in Prop. I 21 o III 7, l’elegia in cui la ‘morte per acqua’ di Peto (v. 57-64) è rappresentata nella forma di una apostrofe epigrammatica. «Properzio aveva nella memoria lo schema di un epigramma sepolcrale; ma l’ha drammatizzato, mettendolo in bocca al naufrago morente. Fra un epigramma sepolcrale e il passo citato c’è la stessa differenza che tra un epigramma sepolcrale e l’elegia 1.21»⁴⁴.

Questa tecnica di innesto e assimilazione dinamica dell’epigramma in un contesto più largo e fluido non è però esclusiva della poesia in metro elegiaco. Come ha dimostrato molto bene Alessandro Barchiesi, due evidenti casi di ‘epigramma mascherato’ si trovano per esempio alla fine del V e all’inizio del VII libro dell’*Eneide*, dove sono indicativi di una compatibilità ricercata fra forma chiusa (epigrammatica) e andamento narrativo-emozionale dell’epos⁴⁵. I due ‘epitafi’ di Palinuro e di Caieta non sono concepiti secondo la «dialogue-form» condotta in prima persona e di cui abbiamo prima parlato, ma nel caso di Palinuro questa considerazione va ampliata in direzione di un aspetto non esaminato nell’intervento di Barchiesi. Nel noto episodio del libro VI, Palinuro colma l’incertezza espressa nel congedo epigrammatico di Enea (V 870s. «*O nimium caelo et pelago confise sereno, | nudus in ignota, Palinure, iacebis harena*») raccontando per esteso i fatti intersorsi fra la propria caduta in mare e la morte in terra italica per mano di una *gens crudelis* (VI 347-361); a suggello del proprio racconto, in un unico verso di fattura molto ricercata, egli poi descrive così la condizione presente, che gli inibisce l’accesso alle *placidae sedes* (VI 362):

«Nunc me fluctus habet uersantque in litore uenti».

Si è osservato giustamente che «the single line, a simple factual statement, has the pathos of epitaph; cf. *AP VII 273,5s. Κάγω μὲν πόντῳ δινεύμενος ἰχθύσι κύρμα, | οἴχημαι*»⁴⁶. Ma già Orsini – poi seguito da Heyne, da Conington e infine da Norden – aveva suggerito la derivazione di questo verso virgiliano da quel passo del prologo dell’*Ecuba* euripidea in cui Polidoro denuncia l’abbandono alle onde del mare del proprio corpo insepolto, in una condizione che lo tiene sospeso tra la vita e la morte (*Hec.* 28-30):

582, 592, 653, 654. Utili osservazioni sul tema in Nisbet-Hubbard 1970, 317s. (I 28 è «a monologue... spoken by the corpse of a drowned man») e specialmente *ad v. 3* (il sepolcro è collocato su di un *litus*) e 23 («Horace suggests that the corpse suddenly sees a passing merchant, and asks him for burial»)

⁴⁴ La Penna 1950, 15. Cf. anche Fedeli 1985, 270-275, *ad v. 57-64*.

⁴⁵ Barchiesi 1979; cf. anche Williams 1983b, 193ss., Dinter 2005, Tueller 2010; e sotto, 246ss.

⁴⁶ Austin 1977, 141, *ad l.*

κεῖμαι δ' ἐπ' ἀκταῖς, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλωι,
 πολλοῖς διαύλοις κυμάτων φορούμενος,
 ἄκλαντος ἄταφος [...].

I versi euripidei pronunciati da Polidoro preludono alla rivelazione del suo piano: l'ottenimento della sepoltura, nucleo drammatico della prima parte dell'opera, porrà fine allo stato di angosciante sospensione in cui la sua esistenza versa. È questa la condizione tipica del 'morto per acqua'⁴⁷, alla quale dà voce – per così dire – l'epitafio del marinaio. Due volte Virgilio se ne serve a proposito di Palinuro, la seconda adattando alla sua sorte lo schema allocutorio e autobiografico: l'erezione di un tumulo espiatorio nel luogo dell'assassinio, secondo la risposta della Sibilla (VI 378-381 «*Nam tua finitimi... | prodigiis acti caelestibus, ossa piabunt | et statuent tumulum et tumulo sollemnia mittent | aeternumque locus Palinuri nomen habebit*»), consegnerà anche in questo caso alla *quies* l'anima sospesa del morto.

Ritorniamo ora all'episodio di Polidoro nel III libro. L'uccisione collettiva e 'non euripidea' adombrata nelle parole rivolte da Polidoro ad Enea ci ha riportato alla variante mitica della morte per lapidazione. La *lapidatio* è un tipo di esecuzione collettiva che comporta, come nello *scelus* di cui è vittima Polidoro (il personaggio usa significativamente il verbo *texit* in riferimento alla *seges* che nella logica dinamica dell'episodio si rivela invece crescere sopra di lui e da lui), la miracolosa coincidenza dell'arma omicida con la tomba dell'ucciso nel luogo dell'uccisione. Al contempo, tuttavia, la *lapidatio* non realizza un vero sepolcro e quindi nemmeno una vera morte: perché ciò accada è necessario che il tumulo del lapidato sia oggetto di una consacrazione, ossia di una cerimonia simile alla *instauratio funeris* di cui parla Enea a proposito della sepoltura 'definitiva' di Polidoro nel III libro. Il modo della morte, poi, di cui il miracolo della *ferrea seges* è l'esito permanente, è reso noto da una voce emessa *imo tumulo*.

L'*oratio recta* di Polidoro evoca la maniera dell'epitafio 'parlante': i sei versi⁴⁸ si aprono con una energica esortazione (v. 41s. *parce... parce*), poi ribattuta (v. 44 *fuge... fuge*)⁴⁹ e

⁴⁷ Cf. Nisbet-Hubbard 1970, 332s., *ad* v. 23 e 24.

⁴⁸ L'estensione di sei versi è fra le più comuni nel genere epigrammatico: ho contato più di 160 componimenti in *AP* VII su circa 750 e 141 su 1104 in Marziale (escludendo, ovviamente, i libri di *Xenia* e *Apophoreta*); nel primo caso si tratta senz'altro della più alta frequenza relativa.

⁴⁹ Due espressioni, non soggette in modo evidente a stilizzazione epigrammatica, rappresentano in modo superbo l'interpretazione virgiliana dello stile conciso dell'epigramma nel registro epico: (a) v. 42 *parce... scelerare*: appartiene al miracolo dell'episodio l'uso verbale, riservato a questa unica situazione nel poema, di *scelero*: in coincidenza con il paradosso (ingresso di Enea nella parte di Licurgo), ecco la fulminea drammatizzazione dell'idea (*pias scelerare*); (b) v. 44 *Heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum*: tema e variazione, sul piano del sentimento e dello stile (Horsfall 2006, 74, *ad* v. 44), in realtà dal generale al particolare, con *litus auarum* che racchiude in due parole (effetto-causa) la dinamica dell'assassinio così

seguita da una epesegesi di contenuto autobiografico⁵⁰; il primo verso, riflettendo la maniera dell'invito all'ὄδοιπóρος, contiene un'apostrofe (*Aeneas*) e si conclude con un'indicazione (*sepulto*) che ha impegnato gli interpreti⁵¹, ma che può spiegarsi con l'uso di *parco* in termini di «generic allusion»⁵². L'ultimo distico contiene la dichiarazione del nome, in posizione di rilievo (*nam Polydorus ego*) e ritardata⁵³, mentre la seconda frase si apre con la caratteristica notazione deittica *hic* e ricerca, nel verso finale, la chiusura a effetto⁵⁴.

Non c'è replica di Enea. Più tardi l'eroe consulta i *proceres* e guida l'esecuzione della cerimonia (v. 62-68 *Ergo instauramus Polydoro funus et ingens | aggeritur tumulo tellus [...] animamque sepulchro | condimus et magna supremum uoce ciemus*). In questo modo Polidoro supera quello stato di sospensione tra la vita e la morte che anche il Polidoro tragico lamenta nell'*Ecuba* e così pure Palinuro nell'incontro con Enea del libro VI.

Tutto ciò considerato si può concludere che anche Virgilio nei versi dedicati a Polidoro, così come Properzio nel caso del naufragio di Peto, ha «drammatizzato lo schema di un epigramma sepolcrale».

Una conferma *e contrario* di ciò viene dalla rifusione dei versi virgiliani nell'*Epi-*

come è concepita anche nell'*Ecuba*. La stessa sostenuta concisione serra i passaggi del racconto portandoli a compenetrazione e anche ad ambiguità negli altri passaggi dell'epigramma (cf. *supra*, 86).

⁵⁰ Comuni, nella tradizione dell'epitafio, l'autopresentazione (*AP VII 128, 185, 268, 273, 278 ecc.*) e il resoconto della morte del sepolto, talora eseguito in prima persona (169, 172, 185, 273, 305, 336, 367, 381, 388, 500); cf. anche Lattimore 1942, 266-275; e *supra*, nt. 42.

⁵¹ Cf. per es. Paratore 1978, 114 («*sepulto* ha un significato insolito e indica solo *terra obruto*, non regolarmente sepolto») e Horsfall 2006, 73, *ad l.*

⁵² Cf., in forma di esortazione e in posizione iniziale, *CE 837 (parce, pi[a]e Manes, ita te tua uota sequantur)*, 1145,1-2 (*te rogo, praeteries, ut parcar calcare iacente, | infantis miserae membra iacentis humo*), *CIL 6,29950 (qui tuos caros habes, parce)*; in combinazione con *sepulchrum/-tus, tumulus* e in posizione iniziale, *CE 1226,1-2 (bic, Fortuna, sepul[tum]) | † parcere debueras*, 215,1-2 (*perque quos colis Manes | his parce tumulis in gredi pedem saepe*), 1883,2 (*et tu, uiator, precor parce tumulum*), 2028,1 (*[p]arce, precor, † tumul †*), o non iniziale, come 1101,13-14 (*per haec sepulchra perque quos colis Manes | his parce tumulis ingredi pedem saepe*), 857,7 (*et patrias admitte preces et parce s[epulchro]*), 1813,5 (*da, quicumque legis, fletus et | parce sepulcro*), *CIL 14,1046 (ab hoc sepulchro sacriloge par[ti] (parce))*); altri casi notevoli sono *CE 1943,7-8, 1508,8, 443,3*; ma si veda anche *Hor. carm. I 28,23-25 (At tu, nauta, uagae ne parce malignus harenae | ossibus et capiti inhumato | particulam dare)* e *supra*, 93. Hoogma 1959, 248, registra 6 casi di imitazione epigrafica di *Aen. III 41s.*, il più significativo dei quali è *CE 971,9 (Pluton, nimio saeuite rapine, | parce precor nostram iam lacerare domum)*. Lo scrupolo di proteggere dal sacrilegio il monumento funebre è frequentissimo negli epitafi antichi e spesso accompagnato da minacce e ingiunzioni (cf. *Aen. III 42 parce... scelerare*): una buona discussione in Lattimore 1942, 106-123.

⁵³ Cf. *AP VII 283* (con Gow-Page 1965, II, 370), 284, 315, 320, 322, 371, 392, 401, 418, 428, 536.

⁵⁴ Anche la pianta che cresce sulla tomba appartiene alla tradizione dell'epitafio: cf. *AP VII 23* (con Gow-Page, 1965, II, 43s.), 22, 30 315, 320.

taphion di Polidoro composto da Ausonio (per comodità del lettore riporto ancora una volta, dopo Aus. *epit.* 23, il testo di *Aen.* III 41-46):

Cede procul myrtumque istam fuge, nescius hospes;
telorum seges est sanguine adulta meo.
Confixus iaculis et ab ipsa caede sepultus
condor in hoc tumulto bis Polydorus ego.
Scit pius Aeneas et tu, rex impie, quod me
Thracia poena premit, Troia cura tegit.

«“Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,
parce pius scelerare manus. Non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
Heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum;
nam Polydorus ego. Hic confixum ferrea textit
telorum seges et iaculis increuit acutis”».

L'epitafio 23 è l'unico della collezione ausoniana in cui l'autore imita un testo virgiliano continuo⁵⁵, addirittura riproducendone l'estensione (sei versi). D'altra parte è notevole il preservarsi dei dati caratteristici del modello nella sua ricodificazione in un vero e proprio epitafio: resta in posizione iniziale il nesso vocativo-imperativo (con la trasformazione dell'apostrofe drammatica *Aenea* in quella topica *nescius hospes*, che rimanda comunque alla prima allusivamente); nella serie di specificazioni autobiografiche⁵⁶, poi, sono sfruttati appieno i dati miracolosi della sepoltura di Polidoro, e in special modo va sottolineato come Ausonio consideri assimilabile il problematico *sepulto*, in fine del v. 41, alla maniera dell'epitafio: *sepultus* | *condor*. Anche la dichiarazione del nome, obbligata nello stile dell'epitafio, si conserva pressoché identica alla versione virgiliana: l'omissione di *nam* in Ausonio è il segno del 'ritorno' dalla costruzione drammatizzata alla maniera. Quanto al distico finale, che nell'*Eneide* riconduce al contesto (la voce di Polidoro aveva interrotto Enea mentre questi si apprestava nuovamente a sradicare gli *hastilia*) e che nell'epigramma ha invece funzione di suggello, la rielaborazione ausoniana diverge nettamente dal testo dell'originale. Ma ugualmente va rilevato, da una parte, come la punta epigrammatica sintetizzi il miracolo delle due 'sepulture' di Polidoro (*Thracia poena premit, Troia cura tegit*), e dall'altra come l'ultimo termine del pentametro, il tecnico *tegit*, riproponga la parola di maggiore densità drammatica, *textit*, nell'ultima frase del testo virgiliano.

⁵⁵ Cf. Green 1990, 372s.

⁵⁶ Per il topos cf. Lattimore 1942, 230-237.

Conclusioni

Nel libro degli *errores* hanno luogo tre soste pericolose: la prima in Tracia, la seconda alle isole Strofadi, la terza in Sicilia, nella terra dei Ciclopi. In tutti e tre questi episodi prevale la modalità drammatica del racconto, il quale si articola in tre fasi:

a. anticipazione di un pericolo, da parte del narratore, in sede iniziale (v. 13ss. «*terra... Mauortia... | ... acri... Lycurgo, [...] dum fortuna fuit [...]*», v. 210ss. «*Strophades... | ... quas dira Celaeno | Harpyiaequae colunt aliae [...]*», v. 569ss. «*ignarique uiae Cyclopum adlabimur oris [...]*»).

b. incontro sorprendente dei Troiani con un personaggio che rivela la pericolosità della sosta (Polidoro, Celeno, Achemenide);

c. le rivelazioni, concomitanti con un'esperienza in cui domina l'emozione dell'orrore, causano la decisione di abbandonare il luogo.

La costanza dello schema narrativo in queste avventure rende significative le diversità di svolgimento. Nel preambolo dei tre episodi il narratore orienta il pubblico – interno ed esterno – a presentire un pericolo: mentre però la menzione preparatoria di Celeno e dei Ciclopi da parte di Enea guida l'attenzione verso gli effettivi portatori del pericolo che minaccerà i Troiani, l'accenno a Licurgo, invece, non predispone un'attesa precisa di quanto poi avverrà. Siamo nella prima tappa degli *errores*; Enea si assume tutta l'iniziativa fino alla rivelazione di Polidoro, poi rimette la decisione sul da farsi nelle mani dei *proceres* e in particolare di Anchise; un aspetto importante del racconto di Enea – immedesimato, drammatizzato – è l'uso di tropi, di metafore in particolare (e.g. *densis hastilibus horrida myrtus; imo... tumulo*) che si riferiscono agli oggetti, in realtà, come *nomina propria*. L'uso figurato – e cioè insieme soggettivo e sovrano – del linguaggio è orchestrato in modo da rivelare proprio la condizione pericolosa in cui versa la mente inesperta di Enea in questo primo stadio degli *errores*⁵⁷:

⁵⁷ La proliferazione di tropi relativi ai contenuti ambigui della situazione (un elenco in Coo 2007, 196), sull'orlo di trasformarsi, tutta insieme, in altro da come appare, è naturalmente un prodotto del racconto *ex post facto*: ma l'inserimento di questo linguaggio in un quadro trattato al presente e ad andamento progressivo fa sì che le metafore, in modo suggestivo, catturino e veicolino il contenuto di pensiero del personaggio in azione. Questo uso di tropi per segnalare che la parola, quanto più un soggetto se ne sente sovrano, è sovradeterminata appartiene naturalmente alla tragedia greca: si tratta di epifanie del fato nel momento in cui il soggetto denomina le cose 'liberamente', secondo la propria percezione o intuizione. Un tale uso del linguaggio esce dalla dimensione tragica e si adatta bene all'*epos* odissiaco e teleologico dell'*Eneide* nel momento in cui l'enunciazione del tropo rivelatorio, che 'tradisce' la presenza del destino, non coincide con l'espressione del soggetto che valuta e delibera, e si manifesta invece in una situazione

nel contesto nuovo le cose non sono come appaiono, mentre la forza che governa il viaggio, subito manifesta (v. 17 *moenia prima loco fatis ingressus iniquis [...]*, v. 22 *Forte fuit iuxta tumulus*)⁵⁸, va riconosciuta gradualmente e con la consultazione di chi è più saggio (v. 58s. *delectos populi ad proceres primumque parentem | monstra deum refero, et quae sit sententia posco*).

The injunction of the dead and the gods are hard to interpret and easy to forget; only in retrospect, with the accumulation of events into a pattern, does their real significance come into view⁵⁹.

Enea non è l'eroe dal multiforme ingegno, ma l'eroe pio. Con la sosta in Tracia egli entra nel mondo 'odissiaco' degli *errores*, dove tutto è nuovo e va prudentemente interpretato: alle forti emozioni di questa esperienza (orrore e pietà) si associa questo apprendimento.

La forza della sorpresa e l'importanza dello straordinario, nell'episodio di Polidoro, sono allora funzionali a un tale sistema di significati. La prima tappa ha un effetto iniziatico, almeno per quanto consente un racconto che può solo adombrare l'idea di 'formazione'.

In accordo con tutto ciò anche il complesso drammatico costituito da tensione, peipezia e riconoscimento è emotivamente più ricco e formalmente più chiaro di quanto non sia nelle due altre avventure pericolose del III libro: il discorso di Polidoro porta al culmine la paura e genera una straziante compassione (nell'avventura alle Strofadi figura solo la prima emozione, in quella siciliana prevale invece la seconda, e comunque in una forma meno radicale); esso causa inoltre un'inversione nell'atteggiamento dei Troiani

di aporia, tipica dell'epos di viaggio: l'opposto di ciò che era accaduto in Tracia, nella prima tappa degli *errores* e nel contesto della mal consigliata fondazione di *Aeneadae*, si verifica proprio alla fine del viaggio, quando la fame induce i Troiani a *uiolare manu malisque audacibus orbem | fatalis crusti patulis nec parcere quadris* (VII 114s.): nell'enunciato successivo «*heus etiam mensas consumimus!*», dove il tropo è riportato a *proprium*, la voce del *puer Iulus* è veicolo del *fatum*, come Enea ora comprende (ma non intuitivamente: ricordando una profezia di Anchise: v. 122ss.). Somiglianze e differenze tra l'episodio tracio e questo, tra l'erronea e la giusta fondazione, sono palesi e non richiedono ulteriore commento. Aggiungo solo che – qui come lì – l'ingresso di Enea in una situazione di 'violenza' paradossale (Enea per un momento nei panni di Licurgo, violazione delle mense) va considerata nel suo contesto e anche l'accumulazione dei tratti simili (appunto la 'violenza' di Enea) va ricontestualizzata con discernimento, e non intesa come disseminazione di tratti paradigmatici 'disturbanti' (cf. Casali 2005, 234) sempre disponibili a sovraordinarsi – voce su voce – alla logica interna del racconto. Heinze, insomma, continua per me a leggere l'episodio di Polidoro (e non solo) meglio di Thomas 1988b, Paschalis 1997, Dyson 2001 e di altri cacciatori di dissonanze.

⁵⁸ Cf. in part. Horsfall 2006, 61, *ad* v. 22.

⁵⁹ Adler 2003, 282.

che passano dal rito di fondazione alla partenza (le avventure alle Strofadi e nella terra dei Ciclopi saranno invece parte di soste temporanee).

Ma questa esperienza del nuovo che caratterizza la prima tappa degli *errores* e queste emozioni e decisioni si verificano in un dominio geografico e in una dimensione di esistenza che sono ancora quelli del passato. La fondazione di *Aeneadae* si converte nel funerale di Polidoro, il più giovane tra i figli di Priamo, affidato all'alleato tracio perché sopravvivesse alla caduta possibile della città. Il funerale di Polidoro sancisce la fine del mondo di Priamo. All'iniziazione interiore, che porta Enea a consultarsi con i *proceres* e con Anchise, si sovrappone infine l'idea del vero inizio del viaggio, di una 'fine del passato'. Il nesso che lega Polidoro a Priamo è stabilito, nel testo, in modo esplicito ma anche attraverso echi di ordine irrazionale, che inducono una comprensione intuitiva del senso. Nel racconto virgiliano, mediato dalla voce personale di Enea, la morte di Polidoro è presente in due versioni: (a) egli giace in riva al mare, trafitto da lance che ora crescono sul suo corpo come arbusti di corniolo e di mirto; (b) [*rex Threicius*] *Polydorum obtruncat*. La prima è la versione che il lettore ricostruisce da sé, per quanto possibile, sulla base dei vv. 19-48; la seconda è data dal narratore nel riepilogo degli antefatti (vv. 49-57). Secondo la versione dell'*Ecuba*, Polidoro, ucciso da Polimestore in persona, è stato gettato in mare e ora il suo corpo insepolto giace sulla spiaggia del Chersoneso; ma è interessante che il fanciullo dica κτείνει με... | ξένος πατρώιος (v. 25s.). Nel testo di Virgilio *obtruncat*, al presente, deve certo qualcosa a κτείνει del prologo di Euripide e qualcos'altro, probabilmente, all'espressività di διατεμών (*Hec.* 782)⁶⁰. Sul piano dell'effetto di lettura, tuttavia, *obtruncat* non rinvia ad un altro testo bensì richiama l'immagine impressionante di II 557s. *Iacet ingens litore truncus*, | *auolsumque umeris caput et sine nomine corpus*⁶¹. Enea stesso ha in mente la sorte di Priamo (v. 50 *infelix Priamus*) mentre racconta l'assassinio di Polidoro (v. 55). Della prima, del resto, era stato testimone e narratore. Di nuovo poi è utile il confronto con l'*Ecuba*, dove Polidoro collega con la propria morte la rovina della città e lo scannamento di Priamo, e ciò all'interno di un unico periodo (vv. 21-27). Il successivo comincia con κείμαι δ' ἐπ' ἀκταίς [...]. Virgilio trova nel prologo dell'*Ecuba* nessi simbolici (la città associata al re, la morte del re contigua a quella del suo ultimo figlio) e una sequenza di immagini (lo scannamento presso l'ara, il corpo gettato in mare, il corpo che giace sulla spiaggia) cui darà presenza e rilievo anche nel suo testo. Ma considerando le cose dal punto di vista del lettore converrà qui sottolineare che chi ha accettato la doppia versione della morte di Priamo in II 550-558 («[*Neoptolemus*] *altaria ad ipsa* [...] *lateri capulo tenus abdidit ense* [...] *Iacet ingens*

⁶⁰ Cf. *supra*, nt. 15.

⁶¹ Cf. Biow 1966, 22s.

litore truncus [...]») sarà portato ad accettare anche la doppia versione della morte di Polidoro, che a quella prima, attraverso *obtruncat*, rimanda⁶².

L'immagine dello stroncamento rappresenta l'esercizio smisurato della forza (Polidoro è un fanciullo) sotto l'impulso dell'*auri sacra fames*; una violenza simile appare complementare a quella subita da Priamo (un vecchio imbellè), e l'uno e l'altro assassinio sono compiuti *contra fas*, in offesa a Giove protettore degli ospiti. La violenza ingiusta contro Troia, paradossalmente accettata dagli dèi, è un *Leitmotiv* psicologico di Enea, particolarmente vivo mentre egli svolge il suo racconto alla corte di Didone: tra l'assassinio di Priamo e quello di Polidoro, tra un corpo insepolto e l'altro, tra il *Grabepigram* di II 554-557 e il funerale di III 62-68 fa da ponte l'*incipit* del libro degli *errores*:

«Postquam res Asiae Priamique euertere gentem
immeritam uisum superis, ceciditque superbum
Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia,
diuersa exilia et desertas quaerere terras
auguriis agimur diuom... ».

Quando il pensiero di Enea è richiamato all'indietro verso Troia, Priamo si erge come simbolo identitario (v. 1 *Priami... gentem*), accompagnato da immagini profondamente interiorizzate, indelebili (cf. v. 1-3 e II 556s. *tot quondam populis terrisque superbum | regnatorem Asiae. Iacet [...]*). Priamo stesso, che è caduto portando nello sguardo l'incendio e il collasso di Troia (II 555 *Troiam incensam et prolapsa uidentem | Pergama*), è il modello di questa interiorizzazione. Ma il destino di Enea, come scriveva Brooks Otis, è quello di un *inverted nostos*; e il ciclo che si disegna nell'immaginazione del lettore congiungendo Priamo a Polidoro e la morte di Polidoro a quella di Priamo racchiude il luogo e il tempo di là dal quale il vero viaggio si inizia.

Una simile complessità di funzioni e ricchezza di significati è garantita dall'architettura poetica di tipo concentrico. La cornice più esterna è quella che presenta i caratteri dell'epos 'ctistico', propri in generale del libro degli *errores*. Una fascia più interna forma l'alveo 'euripideo' e per così dire vulgato della storia di Polidoro. Al centro del sistema si trova il dramma, tutto virgiliano, del quale Enea e Polidoro sono gli attori. In questa scena continua, narrata al presente e percorsa da una tensione che culmina in peripezia, in riconoscimento e pathos estremo si accampa l'elemento 'nuovo' del racconto: 'nuovo' nell'universo di finzione – cioè straniero, straordinario, inatteso – e ciò sia per gli attori del dramma (per Enea in particolare) sia per chi ascolta il racconto di Enea sette anni

⁶² Che la morte di Neottolema con contrappasso sia descritta con le parole *Orestes | excipit incautum patrisque obtruncat ad aras* (III 331s., discorso di Andromaca riportato da Enea) conferma questa interpretazione.

dopo i fatti, per il pubblico 'interno' dell'apologo; ma 'nuovo' anche nella prospettiva di Virgilio e del suo pubblico, nuovo in senso culturale, per l'*incredibile* e per la mitopoiesi che l'episodio contiene e che da secoli non dà pace agli interpreti. Non c'è dubbio che la *novitas* della *ferrea seges* e del tumulto parlante, di per se stessa – cioè in quanto cosa incredibile – e come parte del mito di Polidoro, pose un problema estetico a Virgilio, un problema che egli affrontò seguendo la via della *klassische Dämpfung*, e in particolare di uno 'smorzamento' realizzato attraverso il controllo strutturale e formale dei contenuti nuovi. Il sistema delle cornici e la stilizzazione epigrammatica del discorso di Polidoro preservano l'essenza psicologica dell'episodio insieme con la struttura estetica dell'epos.

Alletto e Discordia (su Verg. *Aen.* VII 325s. e Enn. *ann.* VII fr. X,220s. Skutsch)

Si è molto discusso sulle componenti enniane dell'episodio di Alletto nel libro VII dell'*Eneide*¹. Un confronto che non trovo proposto altrove mi sembra portare un'interessante conferma alla tesi secondo cui la Furia di *Aen.* VII non si limita ad assimilare tratti esteriori e compiti genericamente propri della Discordia («Virgil... did all he could to make it clear that this monster was... identical with Discordia»)²,

¹ La questione è notissima e basterà qui accennarvi: Norden 1915, 1-40, osservando che un gruppo di frammenti enniani di problematica collocazione e interpretazione (ora *ann.* VII fr. X-XIII, XXVII Skutsch) trovavano corrispondenza in certi punti di una sequenza virgiliana continua (*Aen.* VII 323-622), ne dedusse che essi appartenevano, nel testo di Ennio, a un unico episodio, culminante nell'apertura delle *portae Belli* ad opera della Discordia. Questa azione, riferita a fatti del 235 (o piuttosto del 241: cf. Latte 1960, 132, nt. 3, Timpanaro 1948, 52-28, Skutsch 1985, 393s., 402s., Fowler 1998), era narrata nel libro VII. I difetti compositivi di *Aen.* VII, già rilevati da Macrobio (vd. *infra*, nt. 14), e in particolare il duplicarsi dell'intervento divino che scatena la guerra nel Lazio (ne sono agenti prima Alletto e poi Giunone), sono indizi del malriuscito intreccio tra il piano generale del poema, dove Giunone ha un ruolo di primo piano, e un unitario episodio enniano, del quale Virgilio volle imitare sostanza e dettagli (Norden 1915, 8s. e «Contaminari non decere fabulas», p. 33-40). La tesi di Norden, considerata nel suo insieme, incontrò il dissenso di vari studiosi (in part. Klingner 1931 e 1967, 511s., 523-526, Fraenkel (1945) 1990, 264s., 271-276, Pöschl (1950) 1977³, 27s., Büchner (1955) 1963, 461-465, Buchheit 1963, 80-84, Wigodsky 1972, 63-65, Setaioli 1983, 248-250; rimane perplesso Horsfall 2000, 354-356, nt. *ad v.* 540-560); ma ampi e autorevoli sono stati anche i consensi, dalla recensione di Pasquali (1915) 1968, spec. 223-227, a Timpanaro 1948, 33-37, 52-58, all'ed. Skutsch 1985, che recepisce *in toto* la ricostruzione di Norden (così ora anche Flores 2000). Per l'evolvere del dibattito, cf. spec., in aggiunta agli interventi già citati, Bignone 1929, Bowra 1929, 70s., Fränkel 1935 e 1948, Friedrich 1948, 291-296, Holland 1961, 85s., 121ss., ancora Timpanaro 1978a, 640-642, e (1996) 2005b, 194s., Heurgon 1960, 83s., Knauer 1964, 232, 235s., Tiffou 1967, Todini 1972, Häussler 1976, 151-169, 316s., Oostenbroeck 1977, spec. 63ss., 80ss., Wieland 1984, Skutsch 1985, 392-405, Tomasco 2002, 211-221, *ad v.* 240-246 Flores.

² Così Fraenkel (1945) 1990, 276 (cf. anche 264, 272ss.), il quale dubita, tuttavia, che si possa provare la derivazione diretta di Virgilio da Ennio. Di parere opposto Skutsch 1985, 394s., che fa sue e ben sintetizza le posizioni di Bignone 1929, Scaligero (*Coniecturae in Varronem*, Paris 1565, *ad Lat.* VII 37) e Norden 1915: «Ennius has personified the νεῖκος of the Empedoclean *Physics*... as a daemon starting war as Eris does in Hom. *Il.* 4. 440 f.; 11. 3 ff. This was required by the epic narrative, and was the more natural as Empedocles' principle of strife can be called *εἶρις*... and is related to the Homeric *Εἶρις in being a Κῆρ. Having been turned into a daughter of hell by Ennius, Discordia is in essence... and in function... identical with Virgil's Allecto, whom (*Aen.* 7. 327) *odit et ipse pater Pluton, odere sorores Tartareae*». Nei due passi dell'*Eneide* in cui è nominata, la Discordia si presenta come una personificazione demonica associata alle Furie (VI 280s., VIII 701s.) o dotata di tratti furiali essa stessa (VI 280s. *ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens, | uipereum crinem uittis innexa cruentis*): cf. in part. Heinze (1903) 1996, 219, Norden (1903) 1957⁴, 213s., e

ma deriva in modo significativo e percepibile dalla specifica rappresentazione che questa figura aveva ricevuto – secondo la ricostruzione proposta da Eduard Norden – nell’*epos* di Ennio³.

In *Aen.* VII 325ss., concluso il suo furioso monologo, Giunone scende sulla terra ed evoca dagli Inferi la *luctifica* Alletto

cui tristia bella
iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi.

La frase virgiliana va confrontata con *Enn. ann.* VII fr. X,220s. Skutsch, versi in cui alla *paluda uirago*, identificabile con la Discordia, sono associati i quattro elementi⁴. Così composto, questo ritratto del demone presenta una chiara impronta empedoclea:

Corpore tartarino prognata paluda uirago
cui par imber et ignis, spiritus et grauus terra⁵.

1915, 18-21, Knight 1948, Hübner 1970, 32-42, 109, Oostenbroeck 1977, Setaioli 1983, 249-252, Schenk 1984, 288-291, e Horsfall 2000, 224s., nt. *ad v.* 323-340, 226, *ad v.* 324 (con la bibl. ulteriore ivi indicata). Sull’idea di discordia nell’opera virgiliana, Dion 1993, 94-110.

³ Cf. *supra*, nt. 1.

⁴ Leggo *paluda* con Pasquali (1915) 1968, 224s., Fraenkel (1945) 1990, 272, Timpanaro 1948, 57s., e ancora (1996) 2005b, 194s., Traglia 1986, 442, *ann.* fr. 152,1, sulla base di Varr. *Lat.* VII 37, e non *palude* (Prob. *ad ecl.* 6,31) né *Paluda* di Hagen, lezione, quest’ultima, accolta dalla maggior parte degli interpreti (tra cui Norden 1915 e Skutsch 1985).

⁵ Il frammento va confrontato con *Emp.* B 17,18-20 Diels-Kranz⁶ (= n. 4,17-19 Gallavotti = 31,17-19 Bollack) *πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἥερος ἀπλετον ὕψος | Νεϊκός τ’ οὐλόμενον δίχα τῶν, ἀτάλαντον ἀπάντηι | καὶ Φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκος τε πλάτος τε*. Con poche eccezioni (Friedrich 1948, 291-293, Tiffou 1967, 241-250) il consenso sull’ispirazione empedoclea del frammento di Ennio è stato unanime; viceversa non ha avuto più séguito, o quasi (cf. ancora Friedrich 1948, 293-296, Traglia 1986, 442s., nt. 21), l’interpretazione grammaticale e filosofica data al testo da Norden, dopo le giuste critiche di Bignone 1929, 18: «non già: “nel cui corpo sono in eguale proporzione l’acqua e il fuoco, l’aria e la terra pesante”», come intendeva lo studioso tedesco, «ma certamente invece: “alla quale (Virago-Discordia) sono pari il fuoco, l’acqua ecc.” o, ciò che vuol dire lo stesso... la Virago-Discordia è pari a ciascuno dei quattro elementi». A sostegno di questa lettura si sono espressi, talora corroborandola con nuovi argomenti, Fränkel 1935 e 1948, Timpanaro 1948, 1994, 204, nt. 2, e (1996) 2005b, 195, Todini 1972, Skutsch 1985, 397, Hardie 2009, 99s. A Bignone 1929, 17, nt. 2, 19ss., spec. 22, si deve anche un approfondito confronto fra il testo di Ennio e il suo modello particolare, spec. v. 18 Diels-Kranz⁶ (= 17 Gallavotti = 17 Bollack *πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἥερος ἀπλετον ὕψος*), dove si giustappongono i contrari (cf. *imber et ignis, spiritus et grauus terra*, con dieresi dopo il terzo piede spondaico per dividere a metà un verso «metricamente mostruoso», Skutsch 1985, 397) e dove il quarto termine è ampliato (cf. la clausola enniana *et grauus terra*). Grilli 1965, 54, 56s. (cf. anche Hardie 1986, 81s.), ricordando *uar.* (*Epicharmus?*) fr. 47 Vahlen² *aqua terra anima [et] sol*, un testo che tuttavia potrebbe essere attribuito anche agli *Annales* (cf. Timpanaro 1948, 8s., e (1996) 2005b, 195, nt. 146), nota che i due frammenti enniani riflettono una maniera riconoscibile anche in B 71,2 Diels-Kranz⁶ *πῶς ὕδατος γαίης τε καὶ αἰθέρος ἡελίου τε* (= 18,2 Gallavotti = 450,2 Bollack) e B 22,2 Diels-Kranz⁶ *ἡλέκτωρ τε γῆθῶν τε καὶ*

Il testo virgiliano propone una sequenza che non solo riflette le articolazioni principali del v. 221 di Ennio (*cui...*; serie di quattro soggetti; accurata ricerca della simmetria)⁶, ma anche vi allude in modo sensibile:

1. *tristia bella*: l'espressione, in superficie generica, è tuttavia studiata in modo da evocare la manifestazione più odiosa e puramente negativa della guerra, il conflitto civile⁷: i dati che seguono questa nozione generale al v. 326 sembrano indicare i *uitia* che

οὐρανὸς ἦδ' ἑ θάλασσα (= n. 4,38 Gallavotti = 231,2 Bollack). Si tratta, in tutti e tre i casi (ma cf. anche n. 1,6 Gallavotti), di un verso catalogico che racchiude in sé i quattro elementi (su questa procedura, Lami 1991, 370, nt. 66); il secondo e il terzo testo di Empedocle variano il primo con l'introduzione di una sineddoche (cf. il dittico allitterante enniano *imber et ignis*). Esametri così concepiti hanno un effetto iconico. I quattro elementi, tutti nominati nell'ambito di un singolo verso, lo costituiscono simultaneamente come organismo ritmico-semantic. Questa compenetrazione di contenuto e forma, realizzata nell'unità del verso catalogico, fu riprodotta da Lucrezio in vari casi (interessante in particolare I 715, nel contesto dell'elogio di Empedocle: Piazzì 2005, 143s., ad v. 714s.), tra i quali va segnalato, come mi suggerisce la dottrina di Paolo Mastandrea, V 115s. *terras et solem et caelum, mare sidera lunam, | corpore diuino debere aeterna manere*: qui la maniera analitica-totalizzante empedoclea (v. 115) si presenta congiunta con la memoria auricolare del testo enniano (*Corpore tartarino o... | ... imber et ignis, spiritus et grauis terra*).

⁶ Accurata distribuzione di parole e concetti lungo l'inarcatura della frase relativa: la cornice allitterante *cui... cordi* accoglie, in sequenza concentrica, due coppie di sostantivi con attributo (AS...SA) e la dittologia legata da allitterazione e omeoptoto *iraque insidiaeque*. Un altro esempio con *enjambement*, IX 775s. *cui carmina semper | et citharae cordi numerosque intendere neruis*, fa apprezzare ancor meglio la tecnica di VII 325s. Virgilio varia qui, con procedura tipica (Squillante Saccone 1985), la maniera del verso catalogico praticata da Ennio e Lucrezio, distribuendo le sue quattro componenti su un verso e mezzo, proprio come aveva fatto, al cospetto di materia 'empedoclea', in *ecl.* 6,32s. *semina terrarumque animaeque marisque fuissent | et liquidi simul ignis*. Su *iraque insidiaeque*, Traina 1997, 133, ad *Aen.* XII 336. Il singolare andamento del v. 326 (quattro parole occupano ciascuna un piede metrico: tre nel v. 221 di Ennio) attira l'attenzione sulla lista dei piaceri di Alletto (Williams 1973, 192, ad l.). Nell'immediato proseguimento, il testo virgiliano accenna poi alla genealogia 'tartarea' della Furia (v. 327s. *Odit et ipse pater Pluton, odere sorores | Tartarae monstrum*): cf. l'enniano *Corpore tartarino prognata*, e Skutsch 1985, 395, Thome 1993, 99s. Virgilio imita il fr. di Ennio anche altrove, riprendendo la rara coppia *imber et ignis*, come mi fa notare ancora Mastandrea, nel canto di Iopas in *Aen.* I 743 *Hic canit errantem lunam solisque labores, | unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes*. È quest'ultimo un testo basato complessivamente su A.Rh. I 496ss. ([*scil.* Ὀρφεύς] "Ἡεῖδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἦδ' ἑ θάλασσα [...]), a propria volta basato su Emp. B 22,2 Diels-Kranz⁶ ἠλέκτωρ τε χθών τε καὶ οὐρανὸς ἦδ' ἑ θάλασσα (vd. anche *supra*): cf. Grilli 1965, 57, nt. 4, Nelis 2001, 108-112.

⁷ In chiusura del suo monologo Giunone rende chiaro che la guerra nel Lazio sarà un *bellum ciuile*, anzi *plus quam ciuile* (v. 317ss. «*Hac gener atque socer coeant mercede suorum...*»); e la furia Alletto è il demone adatto a provocarla (335ss. «*Tu potes unanimos armare in proelia fratres...*»; cf. anche 545ss.). Gli *acerba fata* che accompagnano Roma fin dalla sua fondazione (Hor. *epod.* 7,17, con Mankin 1995, 150, ad l.) sono qui riportati ancora più indietro nel tempo. Per l'espressione *tristia bella*, cf. Cic. *carin.* fr. 6,20 Blänsdorf (*tristis... belli*), *diu.* I 105, Hor. *ars* 73, Verg. *ecl.* 6,7; e Häussler 1976, 196s. Ovvio il nesso fra discordia e guerre civili: esemplare Cic. *Phil.* I 1, VII 25 (*omnia... plena odiorum, plena discordiarum, ex quibus oriuntur bella ciuilia*); in gen. *Thll.* 1338, I, B; cf. Jal 1962, 1963, 238-24, sul coinvolgimento degli dèi, e 406s. Notevoli anche Lucr. V 1305 (*Sic alid ex alio peperit discordia tristis, | horribile humanis quod gentibus esset in armis, | inque dies belli terroribus addidit augmen*), Verg. *Aen.* VIII 701s. (*tristesque ex aethere Dirae*

tipicamente provocano e alimentano la discordia nel corpo sociale⁸;

2. [*Allecto*] *cui... cordi*: in rapporto alla personalità mitica e individuale di Alletto (Furia; *luctifica*), e alle quattro nozioni *tristia bella* etc., la chiusa della frase sviluppa un effetto ossimorico, quasi paradossale⁹, che punta verso l'allusione etimologica: da *cui tristia bella... cordi* a *Dis-cordia*¹⁰;

3. [*cui...*] *cordi*: l'assetto della frase virgiliana predispone quindi una specie di γρῖφος in cui il dativo *cordi*, atteso secondo lo schema sintattico, giunge in clausola a realizzare l'allusione etimologica e a suggellare così, retrospettivamente, il rapporto letterario con Ennio¹¹.

La relazione tra i due passi non era sfuggita del resto a un conoscitore di Ennio e ammiratore devoto di Virgilio come Silio (V 97-99):

Si certare dolis et bellum ducere cordi est,
interea rapidis aderit Seruilius armis,
cui par imperium et uires legionibus aequae.

[*et... Discordia...*]. Sul passo virgiliano qui discusso e la caratterizzazione della guerra nel Lazio come guerra civile, si vedano in part. Rossi 1985, Cairns 1989, 100ss., Thome 1993, 84, nt.168, 176ss., Gleis 1991, 178ss., Horsfall 2000, 220s., 360, *ad v.* 545, 363, *ad v.* 553.

⁸ Per l'analisi dei quattro concetti elencati ai v. 325s., cf. spec. Thome 1993, 84s. e 89ss., della quale però non condivido l'interpretazione di *crimina noxia* nel senso di «misfatti rovinosi»: data l'importanza di discorsi che, in questo episodio, distorcono il vero seminando astio e violenza (cf. in part. Heinze (1903) 1996, 449), e dato l'uso prevalente di *crimen* nell'*Eneide* 'iliadica', da VII 339 *sere crimina belli* (Thomas 1984, 933 «Giunone ordina ad Alletto di seminare cattive ragioni, rimproveri che provochino la guerra») fino a XI 407 *formidine crimen acerbat*, ritengo, con i più (ma cf. spec. Horsfall 2000, 228, 235, *ad v.* 338, 236, *ad v.* 339), che *crimina* valga anche in questo caso «accuse» o «calunnie».

⁹ Nel costruito *cordi (est)* «*c.* designa non l'organo, ma ciò che esso sente, cioè l'interesse, la cura; lo dimostrano il dativo di fine e l'uso parallelo di *curae*» (Rosso 1984); altre considerazioni grammaticali e stilistiche in Horsfall 2000, 227.

¹⁰ Virgilio valorizza simbolicamente l'idea di divisione recata dal proverbio *Dis-* allorché nell'ecfrasi dello scudo di Enea rappresenta la Discordia che *scissa gaudens uadit... palla*, seguita da Bellona con il flagello insanguinato (VIII 702s.): cf. anche Petr. 13, v. 586 (*scisso Discordia crine*) e 591 (*laceratam pectore uestem*): Häussler 1976, 166, Grilli 1985, 97, Gowers 2007, 22-27; importante anche la connessione fra le *Allectos Herzensangelegenheiten* (*tristia bella* etc.) e i piaceri della Discordia (*gaudens*), efficacemente colta e analizzata da Thome 1993, 84ss. In Virgilio il raffinato gioco etimologico, e in particolare l'applicazione allusiva di esso, è una pratica frequente che la critica ha messo bene a fuoco negli ultimi anni: d'obbligo il rimando generale a O'Hara 1996, che non registra però il caso qui discusso. Notevole che in Omero Eris infonda negli uomini la forza di combattere ἄλληκτον: cf. Horsfall 2000, 226, *ad v.* 324.

¹¹ Virgilio ripete, variandolo, il procedimento stesso che incontrava nel modello, dove la perifrasi *corpore tartarino prognata paluda uirago* | *cui par* etc. equivaleva complessivamente a 'Discordia'. Forse l'idionimo, nel testo di Ennio, era occorso precedentemente; oppure il poeta, con la sua formulazione, intendeva stimolare la dottrina e l'intuito del lettore, per indurlo a una personale agnizione. A proposito di Varr. *Lat.* VII 37, dove *paluda* è epiteto riportato a *paludamentum*, Skutsch 1985, 396, osserva che l'autore, qui, «is clearly guessing»: anche Varrone, cioè, era costretto a interpretare.

Nel suo poema, Ennio aveva sviluppato una tendenza alla personificazione e all'antropomorfismo già presente nel Νεῖκος di Empedocle¹², facendo della sua *Discordia* un personaggio relativamente individuato e operante¹³. Virgilio, che in *Aen.* VII si basava proprio su Ennio e non su Omero¹⁴, ebbe tuttavia bisogno di attingere alla tragedia greca per raggiungere il dinamismo, la ricchezza psicologica e l'organicità di azione cui aspirava¹⁵. In Alletto si compie la drammatizzazione di entità ancora allegoriche come la Discordia di Ennio o la stessa Discordia virgiliana¹⁶. Il demone che causa la guerra, spezzando l'accordo tra i popoli e sconvolgendo la vita

¹² Cf. Bignone 1929, 23-28, Todini 1972, 63s.; e *supra*, nt. 5.

¹³ Ciò è vero in particolare se i fr. XI e XII si riferiscono effettivamente all'inabissarsi della Discordia nel Πλουτώνιον presso le rive del Nera (v. 222 *Sulpureas posuit spiramina Naris ad undas*): cf. Skutsch 1985, 395 («Discordia... is a real live daemon»).

¹⁴ Cf. Macr. *Sat.* V 17,1-4, secondo il quale Virgilio, dovendo narrare le cause della guerra nel Lazio e non disponendo di un riferimento in Omero, *ceruum fortuito saucium fecit causam tumultus*, trovandosi poi costretto a ingrandire in modo sforzato un motivo così dimesso: *Quid igitur? Deorum maxima deducitur e caelo, et maxima Furiarum de Tartaris adsciscitur, sparguntur angues uelut in scaena parturientes furorem* [...]. Una critica della critica di Macrobio in Horsfall 2000, 319-321, nt. *ad* v. 475-539.

¹⁵ Per la presenza di materiali tragici in questa sezione, e in particolare per le affinità di Alletto con Lyssa di Eur. *HF*, cf. Heinze (1903) 1996, 219s., Norden 1915, 7s., O'Brien-Moore 1924, 170ss., Calderini 1932, 154s., Pöschl (1950) 1977³, 29, 31s., Buchheit 1963, 101s., 115, nt. 479, Otis 1964, 323s., Koenig 1970, 123ss., 137ss., Setaioli 1983, 245-252, Schenk 1984, 289-291, Martina 1985, 432b, Feeney 1991, 162ss., Horsfall 2000, 224s., nt. *ad* v. 323-340, Burzacchini 2002, 37-61. L'immagine di Lyssa, in Euripide, è avvicinata a quella di un'Erinni: Wilamowitz (1889) 1895², I, 121ss. Un richiamo a Lyssa sembra potersi cogliere anche nell'episodio della caccia, dove Virgilio rappresenta l'intervento di Alletto sulle *canes*: *Hic subitam canibus rabiem Cocytia uirgo | obicit* (v. 479s.); *rabidae...* [... *canes* (v. 493s.), con *rabies canina* = λύσσα: Goossens 1946, 76-78, Thome 1993, 102, 169, 354. Associazioni tra Lyssa e la caccia sono frequenti, specialmente in versioni del mito di Atteone: cf. Kossatz-Deissmann 1992, 324s., VI, 2, 166s., Horsfall 2000, 320, nt. *ad* v. 475-539. Come osserva Heinze (1903) 1996, 219, «tramite l'intervento di Alletto Virgilio riesce a dare unità a quella che poteva essere una coincidenza di fatti puramente casuale... configurandoli invece come una serie di effetti concatenati, frutto di una volontà unica».

¹⁶ Cf. *supra*, nt. 2, Friedrich 1948, 293-296, Büchner (1955) 1963, 461-465, e soprattutto Heinze (1903) 1996, 219s.: «Alletto... non è propriamente la personificazione della follia, ma della discordia... Essa non appare... assolutamente come demone vendicatore o giustiziere: essa è un'*Erinyes* solo in quanto la conseguenza della sua azione è la follia (447, 570) e perché fa parte delle *deae dirae* (324)... di cui è la più terribile (327) [...] È altamente probabile che anche Ennio avesse descritto i preparativi di guerra messi in atto dalla Discordia e che la descrizione di Virgilio sia in rapporto di emulazione con quella enniana: solo che per lui la Discordia era qualcosa di troppo astratto, ragion per cui egli optò per il tipo dell'*Erinni* documentato anche nell'ambito dell'arte plastica e figurativa». Per il modo come è descritta e agisce, l'Alletto di Virgilio resta un *unicum* in tutta la tradizione greco-romana (Buchheit 1963, 102). Sulla differenza tra l'*Ἐρινός* e la *Furia*, la cui essenza è lo spirito distruttivo, Jocelyn (1967) 1969², 218s. La sinonimia *Furia/Dira* ~ *Erinyes* (cf. *Aen.* VII 447, 570) non smentisce questo aspetto sostanziale, che propiziava la traduzione della figura semiallegorica (Discordia) nel personaggio vivo (Alletto). Stranamente debole l'interesse di Panoussi 2009 per l'argomento (cf. p. 90-92).

pacifica dell'antico Lazio, realizza la discordia operando però alla maniera di Lyssa nell'*Eracle* di Euripide. Certamente la concezione del conflitto come guerra fratricida richiedeva 'cause tragiche'¹⁷. Da Lyssa la furia virgiliana mutua certi lineamenti del carattere e la capacità di intervento psichico, articolandola ulteriormente¹⁸. E non si può escludere che un tratto 'empedocleo' del personaggio di Lyssa in Euripide abbia contribuito a suggerire la calibrata sintesi fra i due demoni, il carattere tragico e il personaggio-concetto epico¹⁹.

Il séguito del racconto di *Aen.* VII valorizza l'allusione letteraria con cui l'episodio si era avviato. Ciò accade con particolare evidenza in un passaggio specifico, che ben rappresenta il modo come Virgilio coordina gli interessi e i criteri dell'*imitatio* con la tecnica compositiva.

I vv. 540-640, che concludono la parte del racconto dedicata agli *exordia belli*, contengono significativi ricordi enniani: al testo degli *Annales* sembra ricondurre la descrizione della ritirata di Alletto (v. 561ss.)²⁰; certamente in dialogo con Ennio è poi la scena culminante di questa sezione, quella che rappresenta l'apertura dei *Belli postes* ad opera di Giunone (v. 601ss., spec. 620-622, vd. *infra*). Non è allora senza significato che all'inizio di questo gruppo di versi, una volta esaurito il suo compito – per così dire – come Lyssa, Alletto presenti a Giunone il risultato dei propri interventi esordendo con queste parole (v. 545):

«En, perfecta tibi bello discordia tristi».

Ai vv. 325s. Virgilio, nella sua presentazione di Alletto, aveva evocato l'immagine enniana della Discordia, combinando, come si è visto, tratti formali (*cui... cordi*) e contenuti caratterizzanti (*tristia bella* etc.). Il compito di Alletto in *Aen.* VII è di provocare una guerra e, di più, una guerra civile, come si è visto; ma l'occorrenza del termine *discordia*, evidentemente adatto a definire lo scopo dell'azione del mostro

¹⁷ Specifici della tragedia sono i *πάθη ἐν ταῖς φιλίαις* per Arst. *Po.* 53b19-20, effetto dell'errore più grave che l'uomo può commettere a danno della propria natura.

¹⁸ Cf. Heinze (1903) 1996, 219, 338s.

¹⁹ Non trovo rilevato nei commenti allo *HF*, ma ugualmente mi pare degno di nota che proprio nel punto in cui Lyssa accoglie l'ordine di Era e aderisce così al paradigma etico-psicologico della *Lust am Bösen* (Thome 1993, 85ss.) ha luogo un'interessante associazione del mostro con i quattro elementi (*HF* 861-863, *Lyssa loq.*): οὐτε πόντος οὐτως κύμασιν στένων λάβρος | οὐτε γῆς σεισμὸς (acqua e terra) κεραυνοῦ τ'οἰστρος [οἰστός Wakefield] ὠδῖνας πνέων (fuoco e aria) | οἱ ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνον εἰς Ἡρακλέους.

²⁰ Cf. Norden 1915, 18-33, 38-40, Skutsch 1985, 397-399; *contra* spec. Fraenkel (1945) 1990, 274-276, Wigodsky 1972, 65.

(essa stessa se ne serve nel suo discorso a Giunone)²¹, è ritardato, studiatamente, fino a quando non si stabilisce il grado della discordia che è già proprio di una guerra. Il degenerare di questa realtà è posto all'orizzonte da Alletto (v. 549-551 «*finitimas in bella feram rumoribus urbes...»*); ma sarà Giunone a completare l'opera iniziata dalla Furia²², nei versi che siglano l'*aemulatio* virgiliana di Ennio. Cf. *ann.* fr. XIII,225s. Skutsch e *Aen.* VII 620ss.:

postquam Discordia taetra
Belli ferratos postes portasque *refregit*²³.

Tum regina deum caelo delapsa morantis
impulit ipsa manu portas et cardine uerso
Belli ferratos *rumpit* Saturnia postis.
Ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante [...].

In vista di tali sviluppi, la comparsa del termine *discordia*, in *Aen.* VII 545, concreta nel testo l'associazione Alletto-Discordia che era stata suggerita in apertura di episodio (v. 325s.); d'altra parte il nesso *bello... tristi*, che al termine *discordia*, nel v. 545, è accortamente collegato, conferma il lettore nel suo originario intendimento, riportandone la memoria al punto esatto ([*Allecto*] *cui tristia bella* |... *cordi*) in cui tutto il processo allusivo si era avviato.

La sezione centrale di *Aen.* VII risulta dunque collegata nel suo insieme all'episodio ennioiano della Discordia, ad esso agganciandosi in punti strategici del racconto (caratterizzazione iniziale di Alletto, realizzazione della discordia come guerra vera e propria, congedo, apertura dei *belli postes*).

Allo svilupparsi del dialogo con il modello, tendente a una culminazione (v. 620ss.), si sovrappone un altro procedimento allusivo, che si realizza stringendo una relazione interna (v. 325s. ~ v. 545). I due termini di essa abbracciano l'episodio in cui Alletto

²¹ Cf. Norden 1915, 20, Fraenkel (1945) 1990, 276, Setaioli 1983, 249s.

²² Le spiegazioni di questo sdoppiamento dei compiti sono brevemente discusse da Skutsch 1985, 393; cf. anche Häußler 1976, 160ss., Setaioli 1983, 249ss., Horsfall 2000, 355, nt. *ad* v. 540-640.

²³ L'apertura di *Ianus geminus* di cui qui si parla non è una metafora poetica (cf. Fraenkel 1945 (1990), 272-274) ma un fatto storico, da collocarsi, con ogni probabilità, nel 241. Nello stesso anno, terminata la prima Punica, il tempio era stato chiuso e riaperto: si iniziava così il corso di fatti che avrebbe portato al secondo conflitto con Cartagine, di cui *ann.* VII svolgeva parzialmente il racconto. Questa l'interpretazione di Norden 1915, perfezionata poi da Timpanaro 1948, 36, 52-58, 1978, 640-642, e infine accolta da Skutsch 1985, 402s. Scettico sulla data del 241 e sull'intenzione stessa di Ennio di riferirsi alla realtà storica Horsfall 2000, 355s., nt. *ad* v. 540-640.

ha operato come agente di discordia ma anche si delineano, nella mente del lettore, come premessa e realizzazione. Il lettore è così indotto a riconoscere il procedimento interno subito prima che si saldi il rapporto con l'esterno (v. 620ss.), cioè subito prima di riconoscere, in modo definitivo, il dialogo del testo virgiliano con quello degli *Annales*. L'effetto del v. 545, che chiarisce, retrospettivamente, il significato dei v. 325s. (Alletto = Discordia), si riproduce ai v. 620ss., dove è resa manifesta la matrice culturale del racconto virgiliano. Si formano così due anelli, che nella mente del lettore si disegnano come segue: v. 325s. ~ v. 545, v. 620ss. ~ v. 325s. Spesso in poesia dotta la composizione anulare, con inizio e fine che rimandano a un modello e con variazione dell'originale, in genere ampliamento, al centro, è strumento di *aemulatio*. Nel testo di cui ci siamo occupati Virgilio ha seguito evidentemente questa tecnica – il che conferma la tesi di Norden e l'intuizione di Heinze sullo spirito dell'*imitatio* –, servendosene in modo particolarmente raffinato. Il contenuto che rappresenta evidentemente la *uariatio* del racconto enniano – il triplice intervento di Alletto, realizzatosi infine come discordia e guerra (v. 545 «*En, perfecta tibi bello discordia tristi*») – è in realtà messo in prospettiva due volte nel testo virgiliano, perché due sono in esso gli anelli che si chiudono. Il primo, come si è detto, si chiude ponendo in rilievo il nesso interno, e cioè la tecnica compositiva, e più in particolare la trasformazione dell'unità ideale – garantita dal personaggio-concetto, la Discordia – in unità drammatica e psicologica: la discordia è l'esito dell'azione di Alletto, *cui tristia bella | iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi*. Il secondo anello si chiude, nei v. 620ss., con singolare aderenza al dettato del modello, il quale appare variato nel senso che il momento critico descritto da Ennio – preparatorio, per quanto si può comprendere, alla seconda Ponica – assume, nel contesto delle origini, un significato fondante, marcando l'inizio degli *acerba fata* di Roma²⁴.

L'*aemulatio* virgiliana del testo di Ennio, cui Heinze accennava precorrendo Norden e insieme superandone le conclusioni, ha dunque nel libro che prepara la guerra nel Lazio un carattere complesso, concernente tanto la tecnica quanto il significato dell'epos nazionale romano.

Appendice

Virgilio conosceva anche un altro testo utile a sviluppare il secondo avvio dell'*Eneide* (VII 286ss.) in simmetria con il primo (I 34ss.). Si tratta di un modello che sussisteva nella memoria del poeta in un collegamento 'a domino' con altri. Nella *narratio* dell'*Inno omerico ad Apollo* (parte delfica), Era, invidiosa e disonorata perché Zeus ha generato da solo Atena, pronuncia un iroso discorso davanti agli Olimpî (v. 311-330, cf. spec. 326-327 «e già adesso io mi adopererò perché

²⁴ Cf. *supra*, nt. 7.

nasca | un figlio mio»). Quindi rivolge una preghiera rivolta alla terra, al cielo e soprattutto ai Titani, abitatori del Tartaro, per ottenere la soddisfazione del suo desiderio (v. 334-339). Dopo un anno passato in disparte da Zeus le nasce «il terribile, funesto Tifone, flagello ai mortali», un mostro che la dea affida, appena nato, alle cure della dracena (v. 349-355). Subito dopo (prescindo dalla questione dell'autenticità dei v. 305-355) è narrata l'aristia 'pitica' di Apollo che, mentre la dracena muore, dice: «non potrà evitarti l'angosciosa morte | Tifoè, e nemmeno la Chimera dal nome funesto» (v. 367-368). In questo racconto 'omerico', dunque, la dracena, Tifone/Tifeo e la Chimera sono demoni strettamente legati tra loro e allo stesso tempo strumento o espressione dell'ira gelosa di Era. In *Aen.* VII lo sfogo furioso di Giunone (v. 293-322) è seguito dalla sua preghiera a una potenza infera (v. 331-340); l'espressione più atroce dell'azione di Alletto si riconosce poi nell'elmo di Turno, decorato con un'immagine che rappresenta, all'esterno, il suo *animus* 'infuriato': *cui triplici crinita iuba galea alta Chimaeram | sustinet Aetnaeos efflantem faucibus ignis: | tam magis illa fremens et tristibus effera flammis | quam magis effuso crudescunt sanguine pugnae* (v. 785-788; la Chimera era nipote di Tifone, imprigionato sotto l'Etna: cf. Small 1959, Gale 1997, Horsfall 2000, 509s., *ad v.* 785).

Collegate con l'episodio dell'*Inno* sono altre iniziative di Era: lo stratagemma narrato in *Il.* XIV 155-360, che certamente Virgilio tiene presente nello svolgere i due complessi simmetrici di *Aen.* I 34ss. e VII 286ss.; e l'altra azione della dea gelosa che si legge nell'*Inno*, ossia il suo tentativo di impedire, nella *narratio* 'delia', il parto di Latona (l'affinità tra i due episodi è notata da Richardson 2010, 127, *ad v.* 305-355). Ma più importante per il poeta latino è la versione moderna del tema delio nell'*Inno 4* di Callimaco, donde Virgilio attinge vari motivi utili a caratterizzare nei particolari la condotta vendicativa di Giunone, e specialmente il suo ricorso a un intermediario (cf. Fernandelli 1999b, 168-176, Martina 2004, 317; anche un altro *Inno* di Callimaco, il V, fu utile allo sviluppo dell'episodio virgiliano di Alletto: Hardie 2009, 101). Questa varietà di riferimenti e il loro complesso utilizzo conferma le osservazioni svolte da Eustazio in *Macr. Sat.* V 17 sul carattere macchinoso e artificioso del racconto in *Eneide* VII. Là dove una base omerica è indisponibile (vd. qui *supra*, nt. 14) Virgilio sembra consultare anche altrove il testo degli *Inni omerici*: cf. Manuwald 2003, Harrison 2007, 225-229, Fernandelli 2009a, 261s., Scafoglio 2010, 134-143.

II

Fortuna antica di Virgilio

Miti, miti in miniatura, miti senza racconto.
Note a quattro epilli (Mosch. Eur. 58-62, Catull. 64,89s.,
Verg. georg. IV 507-515, Ou. met. XI 751-795)

Virgilio, *ecl.* 6,45-60: Sileno consola Pasifae (v. 46 *solatur*) presa dall'amore per il toro. Questi versi presentano una canonizzazione romana dell'epillio, cioè del piccolo epos dotto di derivazione alessandrina¹. Così annota Wendell Clausen²:

V.'s miniature of an epyllion: 45-6 elliptical narrative, assuming the familiar story; 47 the poet's sympathetic apostrophe; 48-51 Proetus' daughters – a story within the story, as in Callimachus' *Hecale* (Erichthonius), Moschus' *Europa* (Io), Catullus 64 (Ariadne); 52 repetition of the apostrophe to frame the inner story; 52-5 the poet's feeling comment; 55-60 the heroine's lovely, sad, and disproportioned speech.

Oltre al mito narrato nella cornice (Pasifae) e al mito in miniatura dell'inserito (Pretidi), è presente in questi versi anche un terzo mito di soggetto bovino e di tema erotico: il mito di Io. Esso traspare dalle due apostrofi che contornano l'inserito (v. 47 *A, uirgo infelix, quae te dementia cepit?* ~ v. 52 *A, uirgo infelix, tu nunc in montibus erras*) e citano un epillio neoterico famoso, la *Io* di Calvo³. La citazione, dunque, fa trasparire sotto la trama del canto di Sileno un altro mito, parente di quello del racconto primario⁴, ma senza raccontarlo⁵, solo alludendo a un'opera che lo aveva plasmato nella forma moderna. Così la citazione vale anche come marca di genere, o meglio di

¹ Sui caratteri specifici dell'epillio romano, cf. in part. Perutelli 1979, 114-118, Cadili 2001, 102-105, Fucecchi 2002, 85-88, e 2008. L'ecloga nel suo insieme, con la sua apertura cosmologica e la catena di miti che di qui in avanti si snoda, prepara l'affermarsi di un altro tipo di racconto dotto romano, l'epos metamorfico di Ovidio: cf. Cucchiarelli 2012, 321, Romeo 2012, 64s.

² Clausen 1994, 194, nt. *ad v.* 45-60; cf. anche Thill 1983, Cucchiarelli 2012, 348, nt. *ad v.* 45-60.

³ Fr. 20 Hollis (= 9 Blänsdorf, 9 Courtney) *a uirgo infelix, herbis pasceris amaris!* L'attribuzione del fr. alla *Io* può dirsi certa ed è probabile che l'apostrofe vada assegnata alla voce narrante: cf. Clausen 1994, 195, *ad v.* 47, Hollis 2007, 60-64, nt. *ad fr.* 20-25. Su *Io* nella poesia romana, Gärtner 2008a; in genere sulle fonti e i modelli letterari dei tre miti 'bovini' accostati da Virgilio, utile Cucchiarelli 2012, 348-354.

⁴ In effetti il collegamento di *Io* a *Pasifae* non è solo di tipo paradigmatico, orizzontale, ma anche di tipo verticale, essendo *Io* progenitrice di *Europa*, madre di *Minosse*. Il motivo del toro collega *Io* a *Creta*, dunque, e agli amori infelici di *Pasifae* e delle principesse cretesi (cf. *Ou. epist.* 4,53-66, Armstrong 2006, 61-66). Nel comporre l'*Ecloga 6*, il poeta doveva avere bene in mente l'*Europa* di Mosco.

⁵ Per altri 'miti impliciti' nell'*Ecloga 6* – cioè presenti senza essere narrati –, cf. Knox 1990, Paschalis 1993.

specie: essa rimanda allo stile dell'epillio – concentrato, dotto, espressivo e suggestivo più che mimetico –, uno stile che qui si delinea nei suoi requisiti salienti, ma sullo sfondo di una poetica generale. La *Io* di Calvo e la struttura tipica dell'epillio romano – con tema patetico, cornice e inserto, rilievo della voce narrante – appaiono infatti in una costellazione letteraria che ha in Esiodo e Callimaco i suoi riferimenti principali⁶. L'*Ecloga 6*, una storia antologica della poesia narrativa dotta greco-romana⁷, offriva la cornice adeguata per rendere canonico un esempio.

1. *Mosch.* Eur. 58-62

Come è noto, l'ecfrasi dell'*Europa* di Mosco (v. 43-62) è di quel tipo che occorre verso l'inizio di un'opera narrativa per anticiparne, in figura, lo sviluppo (*Bildeinsatz*)⁸. Qui il racconto figurativo del mito di Io, che decora un oggetto prezioso, anticipa lo svolgimento del mito di Europa: dopo la descrizione del manufatto, la principessa fenicia sperimenterà il rapimento da parte di Zeus-toro, la traversata del mare, la ierogamia, e darà inizio a una dinastia di re cretesi⁹.

La corrispondenza tra l'inserto e il racconto primario è rigorosa ma resta implicita:

Il legame [*scil.* tra il destino di Io e quello di Europa] è tanto più forte, in quanto il poeta non ne dice nulla, e la proprietaria del cesto non se lo immagina nemmeno, così che solo il lettore vede il profondo nesso della cosa e ne intende il significato¹⁰.

Dunque il racconto primario e l'inserto trattano due miti analoghi. Il secondo è narrato *per capita* – riflettendo la maniera figurativa –, ma in modo che lo sviluppo della

⁶ La Penna 1962, 215-223, Clausen 1994, 174-177, *ad v.* 64, 72.

⁷ Cadili 2001, 130-135.

⁸ Il termine fu coniato da Schissel von Fleschenberg 1913, per indicare una descrizione di opera d'arte preparatoria e non digressiva, il cui scopo era quello di introdurre la trama, il tema o la morale del racconto o dell'orazione che dovevano seguire: esempi particolarmente notevoli di questa tecnica, che l'autore studia dall'inizio del I sec. a.C. fino alla fine dell'età classica, sono l'ecfrasi di Catullo 64, quella di *Eneide* I, la descrizione del quadro votivo con il ratto di Europa che occupa i primi capitoli del romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio. Fa risalire questa tecnica alle omelie didattiche di pitagorei e stoici Keuls (1978) 1981 (in un intervento, a dire il vero, non troppo convincente).

⁹ Perutelli 1979, 35ss., part. 37: «appare evidente la nuova funzione, non più narrativa o in sottordine descrittiva, ma retorica, che conferisce alla descrizione lo statuto di figura», e, per la bibliografia rilevante, nt. 3 e 7. Cf. inoltre Schmiel 1981, Manakidou 1993, 174-211, e Hunter in Fantuzzi-Hunter 2002, 299-301. L'ecfrasi contiene in realtà la seconda anticipazione del poema, dopo quella del sogno iniziale, che è di più ampia prospettiva: Gutzwiller 1981, Campbell 1991, 21-24, 52-56.

¹⁰ Friedländer 1912, 13.

storia risulti completo. Il linguaggio dell'ecfrasi si arricchisce di connotazioni, sempre più sottili, mentre il lettore σοφός, cui la storia di Europa è ben familiare, constata come il secondo mito racconti il primo, di cui la parte centrale e finale devono ancora essere esposte. I due miti sono paralleli, è vero, ma complementari a proposito della metamorfosi, poiché la sembianza bovina, nel mito di Io assunta dalla vergine, sarà assunta invece dal rapitore nel mito di Europa¹¹. La metamorfosi retroversa (da giovenca a donna, da toro a dio) è poi collegata in entrambi i racconti con la ierogamia e la procreazione.

Insieme con la scelta di un mito singolo come soggetto dell'ecfrasi, questa corrispondenza a specchio tra il racconto primario e l'inserito ricompare nel carne 64¹², e poi ancora nel micro-epillio 'canonico' dell'*Ecloga 6*, il cui tema rappresenta il proseguimento del mito di Europa e un capitolo degli *έρωτικά παθήματα* cretesi¹³.

Un altro aspetto notevole in cui Mosco anticipa Catullo è la tendenza a stabilire un rapporto del tipo modello-imitazione tra immagine descritta e poetica dell'epillio. Sia il mito di Io sia quello di Arianna sono 'narrati' dall'artista in due soli quadri¹⁴, che rappresentano le due peripezie della principessa (da bene a male e da male a bene), cosicché l'ideale cesellatore e, rispettivamente, il decoratore della coperta si pongono come maestri del racconto selettivo, cioè della maniera praticata dal poeta nell'epica nuova.

A tale maniera appartiene anche il turbamento dell'ordine cronologico delle *res*. Questo tratto è davvero vistoso in Catullo¹⁵, ma compare anche in Mosco. Il cesellatore del *τάλαρος*, infatti, piega alle proprie esigenze artistiche l'*ordo rerum* del mito (prima metamorfosi / episodio di Argo / retrometamorfosi) allorché separa la raffigurazione delle due peripezie (effigiate sul corpo del *τάλαρος*) e l'immagine di Argo morto (collocata in una fascia a parte, sotto l'orlo)¹⁶. Ciò comporta che nello sviluppo della descrizione si abbia una sequenza a-c-b, poiché l'ecfrasi si completa proprio con il quadro di Argo, dal cui sangue si leva in volo un uccello variopinto (v. 55-62):

Ἀμφὶ δὲ δινήεντος ὑπὸ στεφάνην τάλαιοιο
 Ἑρμείης ἤσκητο, πέλας δὲ οἱ ἐκτεάνυστο
 Ἄργος ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι.
 Τοῖο δὲ φοινήεντος ἀφ' αἵματος ἐξανέτελλεν
 ὄρνις ἀγαλλόμενος πτερύγων πολυανθεί χροίῃ,

¹¹Perutelli 1979, 37s., Schmiel 1981, 269.

¹²Perutelli 1979, 35-43.

¹³Armstrong 2006, 61-66.

¹⁴Campbell 1991, 53, Ravenna 1974, 23s., Gaisser 1995. La terza immagine sul *τάλαρος* di Europa, l'ornitogonia' dal sangue di Argo morto, non è essenziale per narrare la storia di Io, ed è infatti raffigurata a parte: cf. *infra*, 119.

¹⁵Questione ben nota, su cui cf. in particolare Gaisser 1995.

¹⁶Bühler 1960, 104s., nt. *ad v.* 55-61.

τὰς ὄγ' ἀναπλώσας ὡσεὶ τέ τις ὠκύαλος νηῦς
 χρυσείου τάλαροιο περισκεπε χεῖλεα ταρσοῖς.
 Τοῖος ἔην τάλαρος περικαλλέος Εὐρωπείης.

60

È il pavone? Bühler ricorda che non abbiamo precedenti attestazioni della nascita del pavone dal sangue di Argo, mentre Schmiel fa osservare che il 'vanto' dell'uccello, nel testo di Mosco, riguarda le ali, non la coda, e propone allora che qui si tratti della fenice¹⁷. Ma i suoi argomenti sono fragili e l'identificazione resta puramente congetturale¹⁸.

In verità Mosco era stato quasi costretto alla mitopoiesi. Dobbiamo infatti immaginare che il mito più antico, quello di Io, che nel racconto si completa per primo, sia stato in realtà pensato per secondo, in quanto *analogon* del mito di Europa. L'inserto, cioè, è figura del racconto primario¹⁹, ed è in grado di anticiparne lo svolgimento solo in quanto ad esso corrisponde nei particolari («Attraverso un mito si può leggere l'altro»)²⁰. Il mito di Europa è allettante per l'artista; soprattutto il viaggio dell'eroina per mare, in groppa al toro, con le vesti che le volano intorno era un soggetto imitato dagli artisti, che nel tempo avevano sempre più sensualizzato l'immagine. L'abito era divenuto un chitone di velo, e il velo, gonfiandosi come una vela, si stacca dal corpo della principessa denudandone il busto²¹.

Questa immagine ha in mente Mosco, quando, chiaramente descrivendo un'opera d'arte o fingendo di farlo, detta i seguenti versi (125-130):

Ἦ δ' ἄρ' ἐφεζομένη Ζηνὸς βοέοις ἐπὶ νώτοις
 τῆι μὲν ἔχεν ταύρου δολιχὸν κέρασ, ἐν χερὶ δ' ἄλληι
 εἴρουε πορφυρέας κόλπου πτύχας ὄφρα κε μὴ μιν
 δεύοι ἐφελκόμενον πολίης ἄλὸς ἄσπετον ὕδωρ.
 Κολπῶθη δ' ὠμοῖσι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης
 ἴστιον οἶά τε νηὸς ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην.

130

Nel racconto del mito di Europa, tale immagine era insomma irrinunciabile. Essa era anche il banco di prova per la perizia dello scrittore, che così poteva mettersi in gara con l'artista per guadagnare alla poesia uno dei soggetti favoriti dall'arte, e che più erano nel gusto figurativo della sua cultura. Riproducendo in versi l'oggetto decorato (descrizione del τάλαρος) e ponendosi in ideale competizione con l'artista (descrizione di Europa sul

¹⁷ Bühler 1960, 104s., nt. *ad v.* 55-61, Schmiel 1981, 270-272.

¹⁸ «Fanciful», Campbell 1991, 55.

¹⁹ Cf. *supra*, nt. 9.

²⁰ Perutelli 1979, 37.

²¹ Cf. Campbell 1991, 110s., *ad v.* 127, con la bibl. *ivi* citata, Barchiesi 2005, 235s., 307-310.

toro), egli estorceva all'arte il suo argomento e il suo metodo, e diventava così il poeta del mito di Europa.

Poichè dunque l'immagine dell'eroina sul toro rappresentava un momento saliente del racconto primario, ad essa per forza doveva corrispondere qualcosa nell'inserito, cioè nella decorazione del *τάλαρος*. Di qui l'immagine dell'uccello con le ali spiegate, la licenza e diremmo quasi la mitopoiesi.

Che Mosco sentisse la necessità di realizzare questa corrispondenza, e che trovasse tuttavia sforzata la propria soluzione, sembra confermato dal suo ricorso al breve paragone del v. 60 (*τὰς ὃ γ' ἀναπλώσας ὥσει τέ τις ὠκύαλος νηῦς*) – un tratto apposto, e vistoso – cui fa da *pendant* quello del v. 130 (*ἰστίον οἶά τε νηὸς ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρη*)²². Il poeta confidava evidentemente che il soddisfarsi della corrispondenza tra l'inserito e il racconto primario smorzasse, nella percezione del lettore, la stranezza del dettaglio mitologico. Egli speculava forse sulla contiguità possibile tra Argo e il pavone quali figure appartenenti al dominio di Era; e, naturalmente, sulla somiglianza ideale tra i molti occhi di Argo e gli 'occhi' che decorano il piumaggio del pavone²³.

In ogni caso Mosco, poeta dotto e, secondo il *Suda*, addirittura *γνώριμος Ἀριστάρχου*, doveva ben sapere che già in Omero si trovavano casi di forzoso adeguamento dell'esempio mitologico al racconto che esso doveva illustrare. Johannes Kakridis e Malcolm Willcock, in due noti interventi, dedicati rispettivamente ai *παραδείγματα* di Niobe (*Il. XXIV*) e di Meleagro (*Il. IX*), hanno messo bene in luce come l'istituzione di una corrispondenza tra racconto ed esempio possa alterare il contenuto del mito che il testo ha invocato per riscontrare, e soprattutto per modificare, una situazione in essere: «Niobe in book 24 eats for the simple reason that Priamus must eat»²⁴.

²² Vistoso è il paragone del v. 60, quanto può esserlo l'«illustrazione» di un'ecfrasi: ne fa infatti un punto di forza del suo stile estraniante Catullo, che inserisce ben cinque similitudini nell'ecfrasi del carne 64: cf. Fernandelli 2012, 36s. Banale è invece il paragone tra Europa sul toro e una nave a vele spiegate. Sui v. 60 e 130, accurate note di Bühler 1960, 107, 172s., il quale non si concentra però sulla relazione, di ordine paradigmatico, che tra di loro si tesse. Sia Campbell 1991, 55, sia Manakidou 1993, 185s., registrano invece la corrispondenza tra i due luoghi, ma non la collegano a quella più importante ricerca di parallelismi tra l'ecfrasi e il racconto, che genera l'espedito dell'«ornitogonia».

²³ A potenziare la motivazione dell'«ornitogonia», concorre – decisamente in modo estrinseco – la tessitura di nessi tra l'immagine e il suo contorno, anche immediato, come nel caso di v. 59 *πετέρων πολυανθεί χροῖη* e 63s. *λειμώνας ἐς ἀνθεμόεντας*... [... ἀνθεσι [παρθένοι] θυμὸν ἔτερπον, all'inizio della ripresa narrativa: l'idea comune per cui la coda del pavone fosse come un prato fiorito (Campbell 1991, 68s., *ad v. 59*) avrà incoraggiato questa ricercata transizione dall'ecfrasi al racconto. Non credo perciò che le corrispondenze verbali sopra notate rimandino al quadro psicologico profondo di Europa (liberazione dal 'guardiano': Gutzwiller 1981, 67s.), anche se concordo sul fatto che, in questo particolare caso, spiegare ciò che viene prima con ciò che viene dopo sia il metodo giusto.

²⁴ Kakridis 1949, 96-105 (spazieggiato mio); cf. Willcock 1964; e Nestle 1942, 66ss.; *contra* Nagy 1992. Questo tipo di alterazione del dato mitologico si ritrova anche in Pind. *Pyth.* 4,55ss., che – unico testimone

Il mito-esempio, non solo delimitato ma addirittura deformato dalla sua funzionalità alla situazione vissuta (parennesi)²⁵, è già retorica (nella voce o di Fenice o di Achille) e “letteratura” (nella voce di Omero).

Nell’*Europa* la funzione del mito in miniatura – quel singolo mito che fa da contenuto dell’ecfrasi e da specchio all’azione narrata – rappresenta una fase avanzata di questo originario rapporto tra racconto primario e inserto. Il processo di retorizzazione e poetizzazione del mito si è compiuto. Nell’epica breve, crescendo all’interno del racconto l’importanza dei nessi paradigmatici e, di conseguenza, la densità del significato, il mito-inserto si risolve nella sua funzione di figura, funzione non solo prolettica e abbreviante rispetto allo sviluppo dei contenuti, ma anche emblematica rispetto all’insieme. Dopo l’ecfrasi, proseguendo nella lettura, si ha sempre più l’impressione che anche la storia di Europa non sia narrata per se stessa ma significhi al tro.

2. *Catull. 64, 89s.*

Come l’*Europa* di Mosco, anche Catullo 64 presenta la struttura cornice-inserto, l’inserto-ecfrasi, il rapporto speculare, e funzionale al senso dell’opera, tra contenitore e contenuto²⁶. Ben più impegnativo, però, è il compito che il poeta romano affida al lettore, posto di fronte a un testo che sempre *plus significat quam dicit* (anche con le sue stesse interne proporzioni) e che non è dotato dall’autore di una chiave per intendere il rapporto tra racconto primario e secondario. La struttura del poema resta, così, aperta, il suo significato finale problematico²⁷. Qui considererò una questione circoscritta, un esempio di ‘mito senza racconto’, che occorre all’interno dell’ecfrasi.

Il narratore, descrivendo le decorazioni sulla coperta nuziale, integra certi antefatti al quadro di Arianna abbandonata. Ciò comporta anche l’invenzione o la congettura – si tratta di cose non presenti nell’immagine – di particolari visivi e psicologici relativi al personaggio, ora colto nel momento di passare dalla condizione di fanciulla a quella di donna: argomento caro al poeta²⁸.

antico della variante – rimanda alla fine della guerra troiana la guarigione di Filottete: così l’impresa dell’eroe infermo armonizzava con la vicenda personale di Ierone.

²⁵ Willcock 1964, 145, 147.

²⁶ Cf. in part. Klingner 1956, 66-78, Perutelli 1979, 32-43, spec. 39-43.

²⁷ Gaiser 1995, Fernandelli 2012, XV-XXXIV. Sulla problematicità caratteristica dell’epillio latino, Perutelli 1980, 75: «l’elemento nuovo che a Roma caratterizza l’epillio è la problematizzazione del suo contenuto, l’impegno etico ed estetico che accompagna l’esposizione della materia». Cf. anche Klingner 1956, 66-78, Fucecchi 2002, 112s.

²⁸ Da più parti si è messo in evidenza, anche con esagerazioni, che il matrimonio è tema costante nei *carmina docta*: cf. Agnesini 2007, 433-484. Catullo è elusivo sul modo come Arianna sia partita da Creta, se

e l'Eurota: la pianta caratteristica dell'Eurota è la canna (cf. per es. Thgn. 785 *Εὐρώτα δονακοτρόφου*). Perché proprio l'Eurota dunque? Il nome del fiume, io credo, allude a un'altra, celebre arista sessuale dell'eroe ateniese. Elena di Sparta mentre guidava i cori delle compagne nel tempio di Artemide Orthia, sulle rive dell'Eurota, fu rapita proprio da Teseo³³. Forse Virgilio (*Aen.* I 494ss.), imitando il dotto passaggio di Catullo, vide che l'episodio cretese (Teseo seduce Arianna) aveva assimilato qualche tratto dell'episodio lacone (Teseo rapisce Elena fanciulla):

Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana chorus³⁴, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades [...]

Che un brano non raccontato del mito teseico giaccia sotto il mito raccontato risulta anche dalla successiva similitudine dell'eccfrasi catulliana, la prima monumentale – omerizzante – del carme (v. 105-111): come un ciclone che soffia sui picchi del Tauro abbatte una quercia o un pino invitti, così Teseo piegò il Minotauro.

Si è già riflettuto più volte sul fatto che in questa comparazione l'*illustrans* (v. 105-111) stia al posto del racconto completo dell'impresa di Teseo³⁵; e sulla forte probabilità che nel v. 111 (*nequiquam uanis iactantem cornua uentis*) riecheggino l'*Ecale* (fr. 732 Pfeiffer = fr. 165 *inc. auct.* Hollis *πολλὰ μᾶτην κερᾶεσσιν ἐς ἡέρα θυμῆγαντα*)³⁶, un testo che non poteva mancare tra i modelli dell'antierica 'Teseide' catulliana. Stando così le cose, osserva Julia Gaisser, Catullo riscriveva, nella sua similitudine-racconto, la vittoria di Teseo sul toro di Maratona, che Callimaco aveva in qualche modo narrato nel suo piccolo epos³⁷.

L'*Ecale* era certamente, agli occhi del callimacheo Catullo, il modello della maniera moderna di narrare la materia epica³⁸. Subito dopo la similitudine, il poeta riporta il fuoco del racconto su Arianna innamorata (v. 116ss.), cosicché il v. 111, alludendo al modello

³³ Cf. Aristoph. *Lys.* 1296-1320 (v. 1315 Elena è ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπῆς presso le rive dell'Eurota), Plut. *Thes.* 31, 1,2 con Ampolo-Manfredini (1988) 2006⁴, 250s., *ad l.*; e soprattutto Brillante, in Bettini-Brillante 2002, 43-50.

³⁴ Virgilio varia il suo originale omerico (*Od.* VI 102-109) in due punti: nell'attacco dell'*illustrans* (palese imitazione di Catull. 64,89 *quales Eurotae...*) e proprio nel dato centrale dell'immagine, *exercet Diana chorus*, poiché nell'Artemide della similitudine omerica sono messi in risalto, invece, le virtù e l'apparato venatori.

³⁵ Cf. in part. Perrotta (1931) 1972, 107s., Hollis (1990) 2009², 32, Hunter 2006, 99.

³⁶ Hollis stesso ([1990] 2009², 31s., 323s.) trova comunque forti ragioni per ascrivere il frammento all'*Ecale*.

³⁷ Gaisser 1995, 588s.

³⁸ Hollis (1990) 2009², 25s., 32.

greco della sua ‘Teseide’, sigilla l’*imitatio* dell’*Ecale* nel carme 64. Le due similitudini catulliane richiedono dunque al lettore un supplemento di attenzione, lo sollecitano a riconoscere, nelle connotazioni della parola narrativa, le parti del mito non raccontate. Il racconto breve, fortemente selettivo e fidente nella dottrina del suo lettore, implica un ampio arco del mito, del quale può evocare parti lontane ma tipologicamente simili a quelle narrate, e ciò grazie alla densità del suo stile. La somiglianza tipologica, nel carme 64, riguarda anzi primariamente due miti diversi (quello di Medea e Giasone, così com’è narrato da Apollonio Rodio, e quello di Arianna e Teseo) e la presenza dell’archetipo nella mente del poeta raggiunge un’intensità tale che in un punto noto egli fa parlare Arianna come fosse Medea³⁹.

La Gaisser, che concentra il suo interesse sull’assetto labirintico del carme 64, rimarca il fatto che la cronologia del mito teseico prevedeva bensì la posteriorità dell’impresa cretese rispetto a quella di Maratona, ma che Catullo ha coordinato in modo incoerente questo complesso di fatti con il racconto di tema argonautico che apre il poema⁴⁰. Una incongruenza cronologica è anche il fatto che la seduzione di Arianna ‘rievochi’ il ratto di Elena, avvenuto successivamente⁴¹. È chiaro come nella mente del poeta romano il mito sia ormai fuso con il racconto letterario del mito: ciò favorisce la ‘schedatura’, il pensare per mitologemi e per ‘tipi’ (ratto della fanciulla, vittoria sul toro). La dottrina di Catullo è in effetti altra da quella di Callimaco, fondata com’è più sulla letteratura che sul mito, più sul gusto esigente e la voglia di stupire che sul rigore critico. Pensato come ‘letteratura’, il mito – il complesso dei miti – perde la propria coesione interna, e le sue storie tendono a tipizzarsi, a diventare intercambiabili. Il mito non è più un mondo di racconti che circonda la mente, né un racconto simbolico, con un autonomo contenuto di verità, ma immagine o cifra di un significato tipico, o di un’esperienza tipica, comune alle antiche storie e alla vita reale.

A differenza di quanto accadeva nell’*Europa*, nel carme 64 l’‘io’ del narratore è attirato all’interno del racconto del mito: attraverso immedesimazione e commiserazione, nell’ecriasi; legandosi il mito al presente vissuto, nel racconto primario. Ciò non autorizza a concludere che il carme 64 sia l’allegoria mitologica di una vicenda privata. Piuttosto è produttivo porre in luce come in questo piccolo epos l’‘io’ che parla di sé nelle *nugae* e nelle elegie trapassi in voce epica soggettiva, ponendo così le premesse per gli sviluppi virgiliani.

³⁹ V. 149-157: cf. Perrotta (1931) 1972, 131s., Klingner 1956, 53s., Nuzzo 2003, 108, *ad v.* 150.

⁴⁰ Gaisser 1995, 599.

⁴¹ Almeno secondo il racconto vulgato (cf. Plut. *Thes.* 29,31, con Ampolo-Manfredini (1988) 2006⁴, 250s.). In Ath. XIII 556f si legge probabilmente una versione più antica del mito teseico, secondo la quale Elena era rapita per prima.

3. *Verg. georg. IV 507-515*

[Proteus loq.]

«Septem illum totos perhibent ex ordine menses
 rupe sub aerea deserti ad Strymonis undam
 flesse sibi et gelidis haec euoluisse sub astris
 mulcentem tigris et agentem carmine quercus:
 qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 obseruans nido inplumis detraxit; at illa
 flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus implet».

La triade narratore-Arianna-Teseo si ripropone in *Georgiche* IV nella triade Proteo-Orfeo-Euridice. Sono ben note le corrispondenze generali e particolari che dimostrano quanto il carne 64 influì sulla composizione dell'epillio di Aristeo⁴². Mi pare tuttavia che non si sia data importanza, sul piano narratologico, al fatto che il narratore secondario Proteo, il dio sapiente, sia anche una personalità autometamorfica, capace di diventare ogni altra cosa (v. 411 *formas se uertet in omnis*)⁴³. Egli è infatti l'ipostasi del narratore soggettivo: sentimentale, partecipe, ma soprattutto incline a 'versarsi' nel suo oggetto⁴⁴.

Aggiungo un altro punto. Da Proteo a Orfeo all'usignolo l'espressione vocale del pathos diviene progressivamente – o meglio: regressivamente – qualcosa di diverso; ma non c'è dubbio che queste tre figure siano legate da un nesso, da una continuità il cui significato è l'essenza lirica della poesia⁴⁵. In Virgilio, lirico è il linguaggio che esprime il sentimento di comunione; sentimento che si realizza nell'armonia bucolica; e che si intensifica se una esperienza di divisione è rivissuta (*empathy*) o commiserata (*sympathy*) da chi narra.

Il più aspro, e commovente, pathos della divisione è rappresentato nell'immagine che illustra il lamento di Orfeo:

⁴² Cf. spec. Cadili 2001, 102-115, 116-129, con la bibliografia ivi indicata.

⁴³ Proteo è naturalmente erede del Sileno di *eccl.* 6 (Cadili 2001, 130-135, Cucchiarelli 2012, 331s., nt. *ad v.* 13-26), il quale inserisce in una collana di canti da lui scelti l'epillio in miniatura sopra citato. Proteo invece non canta, ma svolge un racconto che manda avanti l'azione di cui è parte. Dei due requisiti del narratore – sapienza e partecipazione sentimentale – la migliore analisi sul tema (Perutelli 1980, 58-68) chiarisce in effetti solo il primo.

⁴⁴ Sullo 'stile soggettivo' nel racconto di Proteo, cf., prima di Otis (1963, 190-214, spec. 205s.), Norden 1934, 662; poi anche Griffiths 1980, Segal (1989) 1995, 56-63, Perutelli 1980 e 1995, Cadili 2001, 116-129.

⁴⁵ Cf. anche qui sopra, 3ss.

Quell'usignolo di cui dice Virgilio nell'episodio d'Orfeo, che accovacciato su d'un ramo, va piangendo tutta notte i suoi figli rapiti, e colla miserabile sua canzone, esprime un dolor profondo, continuo, ed acerbissimo, senza moti di vendetta, senza cercar riparo al suo male, senza procurar di ritrovare il perduto ec. è compassionevolissimo, a cagione di quell'impotenza che esprime, secondo quello che ho detto in altri pensieri⁴⁶.

La scenetta campestre – l'*illustrans* della similitudine – è «quasi una breve lirica»⁴⁷. In essa culmina una parte del destino di Orfeo, di là dalla quale l'eroe si avvia alla morte. Vagante per deserti di ghiaccio, sempre assorto nel ricordo e tratto al lamento, il casto cantore finisce sbranato dalle baccanti tracie (v. 516-522). Ma la sua testa, trasportata dalle correnti dell'Ebro, continua a invocare Euridice (v. 525-527):

«Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
a! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae».

Dunque la testa mozzata del poeta séguita a esprimere il dolore della perdita, e lo fa commiserando il bene perduto: i versi qui citati, con i quali si conclude il racconto di Proteo, riportano le uniche parole pronunciate in *oratio recta* da Orfeo all'interno dell'episodio⁴⁸. Un discorso di Euridice era stato citato, invece, in precedenza, così da dare un saggio di tutte le risorse dello stile 'soggettivo' praticato dal dio-vate.

Dopo lo *σπαραγμός*, secondo un racconto noto a Virgilio, la *λίγεια κεφαλή* di Orfeo, legata alla sua lira, avrebbe raggiunto Lesbo, l'isola per ciò destinata a diventare la terra più ricca di canti lirici (Phanocl. fr. 1,11-20 Powell)⁴⁹. In Lesbo, ad Amfissa, si mostrava poi una tomba del poeta, presso la quale cantavano i più sonori e melodici tra gli usignoli⁵⁰.

Come si vede, dunque, il motivo dell'usignolo, esterno al dramma di Orfeo, è attirato da Virgilio all'interno del proprio racconto, di cui, come si è detto, esso marca il vertice emotivo. Ma mentre il patetismo della narrazione ascende verso il *Kreatürliches*, cioè verso quel *pathos* 'creaturale' così ben colto da Leopardi, il racconto commovente

⁴⁶ Così G. Leopardi, *Zibaldone*, 281; cf. anche 108, 164, 196, 211.

⁴⁷ Cf. Grassi in La Penna-Grassi 1971, 250.

⁴⁸ Norden 1934, 667ss. Superfluo precisare che l'accusativo in luogo del vocativo asseconda qui l'economia narrativa, mentre il suggerimento del testo è quello della viva voce.

⁴⁹ Cf. anche Ou. *met.* XI 50-55, con Griffin 1997, *ad l.*; e Faraone 2004.

⁵⁰ Per questa testimonianza dello storico Mirsilo di Lesbo, cf. Antigon. *Hist. mir.* 5 = *FGHist* 477F2 Jacoby; il dettaglio degli usignoli che cantano sulla tomba di Orfeo ricorre anche in Paus. IX 30,6, che però trova in Macedonia il sepolcro (in realtà sono due) del mitico cantore.

recede verso la propria origine, verso il proprio etimo lirico⁵¹. Proprio come motivo essenziale dell'*Affektcomplex* e dello stile del racconto, la melodia indefessa dell'usignolo, la «miserabile sua canzone», è culmine e insieme origine del discorso di Proteo.

L'autoeziologia dell'epillio passa dunque dall'assetto epico alla stilizzazione elegiaca a un nucleo lirico in cui il canto è il canto originario. Cf. Lucr. V 1379-1381⁵²:

At liquidas auium uoces imitarier ore
ante fuit multo quam leuia carmina cantu
concelebrare homines possent aurisque iuuare.

Questo però è il momento più antico secondo l'ordine mentale del poeta didascalico razionalista, non secondo quello del poeta mitologico, per il quale esiste un passaggio in più. E qui ci troviamo in un poema didascalico che accoglie l'ampio racconto di un mito. Vedremo tra poco che, come *philomela* era Φιλομήλα, così anche alle spalle dell'*arator*-insidiatore una seconda, più esigente allusione etimologica suscita l'ombra dello stupratore Τηρέυς.

Ma prima di proseguire il ragionamento lungo la linea ora impostata, è opportuno esaminare un'altra questione 'archeologica', quella dei testi più antichi che Virgilio richiama alla memoria del lettore attraverso la sua similitudine. Tali testi impegnano due plessi tematici – 'usignolo' e 'unità violata' – risalenti a Omero, rispettivamente a *Od.* XIX 518-523 e XVI 216-219, che secondo gli interpreti Virgilio riflette e richiama nella sua immagine⁵³. In realtà, mentre la presenza di *Od.* XIX 518-523, nel testo di Virgilio, si risolve nel singolo, convenzionale dettaglio dell'usignolo che canta sotto le fronde⁵⁴, la similitudine di *Od.* XVI 216-219 offre al poeta romano spunti ben più significativi. Padre e figlio si riuniscono:

κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί,
φήναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, οἰσί τε τέκνα
ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι
ὡς ἄρα τοί γ' ἔλκεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβον.

Paradossalmente il riunirsi (tra il padre e il figlio) è illustrato dal separarsi (dei

⁵¹ Per la categoria psicologico-estetica del *Kreatürliches*, Auerbach (1946) 1981⁹, I, spec. 282-284.

⁵² Altri riferimenti utili in Biotti 1994, 389s., nt. *ad v.* 511-515. Su questo tema, magistrale il cap. II di Spitzer (1963) 2006².

⁵³ Rassegna degli interventi sulla questione nel dotto studio di Nosarti 1996, 148s.; cf. anche Biotti 1994, 389s., nt. *ad v.* 511-515, Fernandelli 2006, 135-140.

⁵⁴ Con buona pace di Thomas 1988a, II, 233, nt. *ad v.* 511-515, e di quanti altri considerino questo passo, o altri sull'usignolo (documentazione in Nosarti 1996, 148-152), come il modello primario di Virgilio.

genitori dai figli): ciò è possibile poiché le due parti della similitudine rappresentano il medesimo sentimento – di cui il pianto è l'espressione –, ma impegnato in prove tra loro opposte. La comparazione, poi, è del tipo quantitativo: un dato assoluto, κλαίον δὲ λιγέως, posto preliminarmente, è poi illustrato, cioè misurato, dal risultar superiore (ἀδινώτερον) a un termine di confronto che ha per se stesso forza di superlativo. Tale 'forza di superlativo', nel piccolo dramma animale raccontato dall'*illustrans*, deriva dalla particolarizzazione del contenuto del pathos, un procedimento che favorisce, si sa, la partecipazione del lettore:

οἷσι τε τέκνα
ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι

[(philomela) amissos queritur fetus] quos durus arator
obseruans nido inplumis detraxit.

Virgilio è lettore partecipe e, di più, sentimentale: il quadro omerico in cui gli ἀγρόται catturano i piccoli dei rapaci secondo un loro interesse plausibile è drammatizzato e patetizzato in una scena in cui l'uccello offeso è innocuo, le vittime sono implumi, e l'offensore è un singolo, crudele *arator* ritratto in atteggiamento predatorio (cf. *durus* e *obseruans*, drammatizzante/individuante)⁵⁵. Nell'imitazione, dunque, la modifica operata sull'offeso (l'usignolo in luogo di gipeti o avvoltoi) è bilanciata dalla modifica operata sull'offensore (*durus arator obseruans* per il nudo e plurale ἀγρόται).

Nel testo virgiliano il *tertium comparationis* che media il rapporto tra Orfeo e l'usignolo è indicato da parole che si riferiscono alla separazione e al canto, *flesse* (v. 509) / *flet* (514) e *carmine* (v. 510) / *carmen* (514), con il sostegno di elementi circostanziali⁵⁶; mentre distinte, nell'*illustrans* e nell'*illustrandum*, sono le relazioni implicate (separazione tra sposi [*illustrans*]; tra madre e figli [*illustrandum*])⁵⁷; e distinte

⁵⁵ Naturalmente singolo è l'usignolo, nell'*illustrans* virgiliano, in analogia con l'*illustrandum*: il solo e solitario Orfeo (condizione 'elegiaca': cf. Conte 2002, 83s.). Sulla *Pathetisierung* virgiliana e i suoi procedimenti, buone osservazioni in Biotti 1994, 392s., *ad v.* 512s., e 514, il quale nota come il contesto orienti il significato di *durus*, al v. 512, in senso morale («crudele», cf. III 4, 68); cf. anche Thomas 1988a, II, 233, nt. *ad v.* 511-515 e *ad v.* 511 (che richiama II 207 *iratus... arator*), Mynors 1990, 319, *ad v.* 511-515 («A piece of unreasoning cruelty»); e *infra*, nt. 77. In realtà è questo un caso complesso – e fondante, nell'opera virgiliana – di 'focalizzazione implicita' (per chi è *durus* l'*arator*?): lo presuppone evidentemente Conte 2002, 88.

⁵⁶ Cf. Biotti 1994, 390s., *ad v.* 511, 512.

⁵⁷ Così già in *ecl.* 8,85-89 (*talis amor Daphnin [teneat] qualis cum fessa iuuencum [... quaerendo bucula [...]*), dove Virgilio varia il suo modello-base, Th. 2, introducendo una imitazione di *Lucretius* II 352-366, il più commovente esempio lucreziano di umanizzazione della natura (Gale 1991; sul confronto con *Lucretius*, si vedano in part. Bernardi Perini 2002, spec. 27-31, Cucchiarelli 2012, 441s.); un riflesso dei v. 357-359 si

sono anche le forme del canto, una dotata di contenuto, elegiaco-narrativa (v. 509 *flesse sibi et... haec euoluisse*), l'altra 'pura', in cui la melodia è direttamente semantica (v. 512 *amissos queritur fetus*). La permanenza del lamento, sottolineata anche da elementi stilistici nella similitudine⁵⁸, è un motivo che, per quanto riguarda Orfeo, è introdotto ai v. 507-510 (*Septem illum totos perhibent ex ordine menses [...] flesse sibi [...]*) e si fissa più avanti, nei versi della *λίγεια κεφαλή* (525-527, vd. *supra*).

Anche tra le due similitudini omeriche c'erano termini comuni: la perdita dei figli, il lamento degli uccelli. Nel primo caso appare l'usignolo con il suo retroscena mitologico, nel secondo i rapaci sofferenti in un quadro di vita georgica, una situazione che sempre può ripetersi. L'interesse di Virgilio, che nel cercare il *simile* del lamento di Orfeo va verso la soluzione meno ovvia, facendo prevalere, nel suo testo, il ruolo di *Od. XVI* 216-219, era certo impegnato anche dal *primum comparationis*: quel *κλαῖον δὲ λιγέως* del v. 216, con cui il suo originale notava il nucleo della scena, la sonora eloquenza del pianto, più sonora del lamento degli uccelli.

La famiglia lessicale di *λιγύς / λιγυρός* determina il suono con l'idea di acutezza (come nel caso presente) o di chiarezza-melodiosità (cf. *e.g.* Th. 22,221 *λιγέων μειλίγματα Μουσέων*), così imitando, sul piano del significante, la 'liquidità' di una voce, e del canto di uccelli in particolare (cf. Lucr. V 1379, citato *supra*, e II 145s. *uariae uolucres...|... liquidis loca uocibus opplent*).

Nel catalogo delle forze etrusche di *Eneide X* (v. 163-214), Virgilio associa al nome dei Liguri (*Λίγυες*) una sorta di 'glossa' mitologica, un quadretto che lega all'etnonimo la storia di una metamorfosi in uccello canoro⁵⁹. Uno dei principi liguri è Cupavone (v. 187-193):

[Cupauo] cuius olorinae surgunt de uertice pinnae,
crimen, Amor, uestrum formaeque insigne paternae.
Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum
dum canit et maestum Musa solatur amorem,
canentem molli pluma duxisse senectam
linquentem terras et sidera uoce sequentem.

Virgilio aveva una familiarità diretta con l'Eridano – ultimo fiume del catalogo di *georg. IV* (v. 371-373) – e con i suoi pioppi; e il gruppo successivo a quello dei Liguri, nella parata, viene dal territorio di Mantova (v. 198-212). Il racconto aleggia, cioè,

ritrova poi in *georg. IV* 515 (*maestis... questibus implet*): cf. Biotti 1994, 393, *ad v.* 515, Nosarti 1996, 151.

⁵⁸ In part. dall'*enjambement* dei v. 511s., 513s.: cf. Biotti 1994, 392, *ad v.* 513s.

⁵⁹ Cf. O'Hara 1996, 223s.

intorno all' 'io' del poeta. Tanto più colpisce allora il fatto che i versi dedicati a Cicno siano chiaramente una riscrittura di *georg.* IV 511-515, cioè del lamento di Orfeo⁶⁰. Credo che nel passo dell'*Eneide* Virgilio abbia rielaborato Orfeo e l'usignolo usando i materiali che nella versione eterosessuale del mito aveva dovuto scartare. Ciò riconduce a Fanocle e alla sua versione del mito⁶¹, difficile da cogliere alle spalle di *georg.* IV 511-515, più facilmente riconoscibile nel particolare della 'testa cantante'⁶².

La versione virgiliana del mito di Cicno, nel catalogo epico, attinge a Phanocl. fr. 6 Powell; ma il v. 190, parallelo a *georg.* IV 511, deriva da Phanocl. fr. 1,3s. Powell, cioè dai versi dedicati a Orfeo che spasima per Calai⁶³:

πολλάκι δὲ σκιεροῖσι ἐν ἄλσεσι ἔζετ' ἀείδων
ὄν πόθον οὐδ' ἦν οἱ θυμὸς ἐν ἡσυχηίῃ.

È chiaro che in questo distico Orfeo canta 'nei panni' dell'usignolo, e che il suo canto d'amore elegiaco sta al posto del lamento luttuoso dell'uccellino. Questa, più che una similitudine, è addirittura una assimilazione di Orfeo con l'usignolo; ed è anche la matrice dei versi di *Aen.* X in cui Cicno canta per consolarsi della morte del suo amore: con ciò egli entra in quell'atteggiamento permanente che prelude alla metamorfosi. La quale è, entro certi limiti, una similitudine retroversa: il cigno canoro e la sua 'causa', *Cycnus maerens*, rappresentano un approfondimento del rapporto tra *illustrans* e *illustrandum*⁶⁴.

Virgilio, dunque, aveva una predilezione per il poemetto di Fanocle, che usava non solo come fonte ma anche come modello⁶⁵; e con Fanocle in mente egli trovava e studiava le due similitudini di Omero.

Rispetto a quella per lui più importante, *κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον* etc., come si è visto, i rapaci sono 'sostituiti' dall'usignolo (*philomela*) e il rapitore è un individuo (*durus arator*), che compie un'azione composita: *obseruans... detraxit. Obseruans*, in posizione

⁶⁰ Cf. in particolare *georg.* IV 511 *qualis populea maerens philomela sub umbra* e *Aen.* X 190s. *populeas inter frondes umbramque sororum | dum canit et maestum Musa solatur amorem*. Ricorda il contesto georgico anche il verso di chiusura del quadro di Cicno, con i due participi *linquentem... sequentem* (cf. *georg.* IV 510 [*Orphea*] *mulcentem tigris et agentem carmine quercus*) disposti a cornice, come i due predicati nell'*explicit* della similitudine dell'usignolo (cf. *georg.* IV 515 [*miserabile carmen*] *integrat et maestis late loca questibus implet*).

⁶¹ Segal (1989) 1995, 78s.

⁶² V. 523-527; cf. *supra*, 125.

⁶³ Cf. Harrison (1991) 1997, nt. *ad* v. 187-193 e 190s.

⁶⁴ Metamorfosi e retorica: Brunel 2004, 21-41.

⁶⁵ Notevole l'interesse che questo autore incontrò presso gli augustei, Virgilio e Ovidio in particolare: cf. Santini 1992, Gärtner 2008b.

di rilievo, in accezione rara, concordato in modo espressivo con il verbo reggente, rende un servizio notevole all'etopea⁶⁶. Lorenzo Nosarti afferma che «*philomela* di v. 511... assieme al particolare dell'*umbra populea* (il pioppo è notoriamente legato alla simbologia funeraria) rappresenta il massimo della sinteticità allusiva al mito di Tereo»⁶⁷. Ma io vedrei adombrata nel dettato di questi versi ancora una componente, e cioè proprio quella che manca per evocare l'intero mito alle spalle della scena georgica: *observare*, nell'accezione di 'tenere d'occhio', 'sorvegliare', è infatti perfetta traduzione di *τηρεῖν*⁶⁸. All'origine dell'usignolo – ci racconta Ovidio – c'è proprio lo sguardo concupiscente del re tracio che attende la propria occasione (*met.* VI 478, 514)⁶⁹. Il mito, evocato con tanta precisione e sottigliezza, deve approfondire e amplificare, come vide bene Klingner, una nota particolare del *pathos*⁷⁰.

In effetti tutto il mito delle Pandionidi è 'etimologico'⁷¹. Chi ascolta l'usignolo sente modulare, nel suo verso, un singolo nome, il nome del figlio perduto, Itilo o Iti⁷². Ciò ispirò a Virgilio il particolare trattamento che egli dette al miracolo della 'testa canora'. Fanocle aveva insistito sul motivo del canto *post mortem*: *λιγυρήτι... λύρηι, [... λίγειαν |... κεφαλήν, |... χέλυν... λιγυρήν* (v. 16-19) «represent the ceaseless melody – the lyre was still playing as it was placed in the grave»⁷³. Ma nel testo delle *Georgiche* (IV 523-527) compare anche il contenuto di quella melodia, il nome che la *λίγεια κεφαλή* di Orfeo continua a invocare, anche dopo la morte del poeta: un nome – *Eurydicen*...| *a! miseram Eurydicen* – in cui si concentra tutta una storia.

Poiché, come dicevo, la similitudine dei v. 511-515 è demarcativa, segna cioè quel culmine che precede una *λύσις*, il secondo mito presente nel racconto di Proteo – quel mito evocato 'etimologicamente' – è anche il centro del suo racconto.

⁶⁶ *Observo* compare qui per la seconda volta in Virgilio (precedentemente solo in IV 212; sei in tutto le occorrenze nel *corpus* delle opere autentiche), e qui per la prima volta con il significato di 'tener d'occhio', 'sorvegliare'.

⁶⁷ Nosarti 1996, 151s.

⁶⁸ La preziosa allusione non è registrata da O'Hara 1996, né mi pare sia stata colta da altri. In particolare essa è sfuggita a Segal (1989) 1995 (104: «L'analogia fra la violazione del nido dell'usignolo e il tentativo di Aristeo di violare Euridice non regge»), alla cui confutazione della positività normativa di Aristeo («L'aggressione di Aristeo a Euridice è un atto di violenza gratuita, viscerale, egoistica») pur avrebbe fatto gioco.

⁶⁹ Cf. Rosati 2009b, 328, *ad v.* 478-482.

⁷⁰ Cf. Klingner 1963, 164, secondo il quale Virgilio segue, al v. 15 e qui, una versione alessandrina del mito.

⁷¹ Sulle interpretazioni letterarie greche e latine di questo mito cf., dopo il classico studio di Cazzaniga 1950-1951, Monella 2006, Gèly-Haquette-Tomiche 2006, Privitera 2007, Bettini 2008, 147ss. Specificamente a proposito del passo virgiliano, Frenzt 1967, 93-97, non è di particolare utilità.

⁷² Fernandelli 2006, 131-135.

⁷³ Hopkinson 1988, *ad l.*; cf. anche Santini 1992, 176.

E dunque: nel primo mito (storia di Orfeo) è inserito un secondo mito (storia di Filomela), che il narratore in realtà non narra e che il lettore acuto e dotto deve trovare da sé, riconoscendo, insieme con il contenuto nascosto, l'arte che lo rende presente e l'idea che lo rende necessario. Questo mito implicito è collocato nel racconto in modo da corrispondergli bensì, in quanto *secundum comparationis*, ma anche in modo da anticiparne un esito particolare, quello della *λίγεια κεφαλή* che invoca Euridice.

L'inserto, d'altra parte, stabilisce quella tensione con la sua cornice che, come accadeva in Mosco e soprattutto in Catullo, invita il lettore all'interpretazione. Qui il contrasto è realizzato però secondo un'idea nuova, che Virgilio mise in pratica, verosimilmente, sotto la guida della 'paradosale' similitudine di *Od. XVI 216-219*. Lì c'era contatto tra 'riunirsi' e 'separarsi', ma anche tra mito e vita naturale, e – soprattutto – tra destino particolare (di Odisseo e Telemaco) e destino di specie (degli uccelli vittime degli *ἀγρόται*).

La metamorfosi in animale di un personaggio del mito converte il destino singolo nella condizione di vita di una specie: è il caso dell'usignolo odissiaco. Dunque nella realtà immutabile della specie si è cristallizzata e generalizzata l'esperienza critica di un soggetto noto attraverso una storia. Viceversa la condizione di vita di specie è lo sfondo contro cui il singolo animale appare come soggetto, un soggetto che a costrizioni e impedimenti oppone la propria nuda vitalità: è il caso dei rapaci odissiaci e anche di un'altra creatura sempre presente al poeta, la *bucula* lucreziana⁷⁴. Si noterà allora come l'usignolo di Virgilio, in cui si combinano le due immagini omeriche, partecipi effettivamente di entrambe le condizioni, in quanto rappresentante di specie e in quanto creatura postmetamorfica, postmitica.

Anche Aristeo è una figura che appartiene sia al mito sia alla dimensione di esistenza secolare, in quanto 'eroe inciviltore', autore di cambiamenti. Egli è 'medio' anche nella costruzione del racconto. Il suo tentato stupro, che causa la morte della ninfa⁷⁵, compianta dalla natura tutta, ma anche quella del bardo del mito, il supremo armonizzatore, il delitto colposo di Aristeo, dicevo, occorre intermedio tra due luoghi sensibilmente collegati all'interno del poema: il passo dell'*iratus arator* (II 207-211) che violenta antiche foreste, facendone fuggire gli uccelli, e il passo del *durus arator* (IV 511-515) predatore del nido dell'usignolo. Quell'*obseruans* del v. 513 – apparentemente poco motivato; *hapax* semantico nelle *Georgiche* e dettaglio 'aggiunto' al modello omerico

⁷⁴ Cf. *supra*, nt. 57. Lucrezio dimostra con questo patetico esempio (II 352-366) che, all'interno della specie, gli individui sono distinti e riconoscibili: la *bucula* cerca il figlio per ogni dove, proprio il suo, senza che nulla possa mai distrarla (v. 366 *usque adeo quiddam proprium notumque requirit*).

⁷⁵ Quasi certamente invenzione di Virgilio: Norden 1934, 659.

– ha la virtù di consolidare il quadro mitico alle spalle dell'immagine georgica⁷⁶ e di ampliare il campo dei riferimenti, orientando l'attenzione del lettore anche all'indietro, verso l'aggressione di Aristeo; e di qui ancora più indietro. È grazie al crudele contadino della similitudine che Aristeo finisce accostato, nella mente di chi legge, al violentatore della natura del II libro⁷⁷. Così, per un momento, al centro del racconto di Proteo, il furioso disboscatore, il responsabile della morte di Euridice e di Orfeo, il predatore del nido dell'usignolo e l'ombra di Tereo risultano concentrati in una sola figura.

L'usignolo che indefesso esprime il suo dolore rappresenta dunque la natura offesa e il mito eclissato. Natura e mito persistono nel suo canto, che è il vero punto di fuga dell'«Aristeo» e forse di tutto il poema georgico. La «miserabile... canzone» dell'uccellino, così come l'invocazione di Euridice da parte della *λίγεια κεφαλή*, esprime e attrae pietà allo stesso tempo, espandendosi *ad infinitum*, nel tempo e nello spazio. Questa melodia, si diceva, è all'origine del 'lirismo' del racconto di Proteo; si diceva anche che essa si pone al punto culminante di tale racconto, nel suo vertice patetico, di là dal quale c'è *λύσις*. Il vertice del pathos – il pathos creaturale e sempre echeggiante di *philomela* – è dunque il centro del racconto complessivamente inteso: è l'*ὄμφαλός* di quel racconto di Proteo che si trova al centro dell'epillio di Aristeo.

Prelevando dal finale del mito vulgato di Orfeo la voce dell'usignolo e portandola al centro della sua composizione, Virgilio ha impedito che quel mito si chiudesse in se stesso, dissolvendosi con la fine della sua narrazione⁷⁸. Per chi resta perplesso di fronte ad Aristeo-modello etico o 'lettore ideale del poema'⁷⁹, è invece chiara la ragione per cui, al cuore di questo episodio si ode, indefessa e inconsolabile, la voce dell'usignolo: davvero l'epillio di Aristeo non poteva avere un centro 'fiabesco'.

⁷⁶ Cf. *supra*, 130, nt. 59.

⁷⁷ Insiste su questo punto spec. Thomas 1988a, I, 23s. e II, nt. *ad v.* 511-515. Cf. anche Miles 1980, 281, e Segal (1989) 1995, 30: «La similitudine... ci presenta Orfeo nelle vesti di vittima di un individuo che ha in comune con Aristeo l'operosa fatica agreste e che, come Aristeo, simboleggia quella violenza sulla natura che la sopravvivenza dell'uomo ha da sempre implicato».

⁷⁸ Klingner 1963, secondo il quale il rapporto tra Aristeo e Orfeo è quello di un'unità che ricomprende i contrari (234; cf. anche 1956, 75s.), afferma che, mentre nel primo racconto-cornice la vita perduta non è perduta, nel racconto centrale «la vita è irrevocabilmente votata alla morte, e il cordoglio per ciò che si è perduto è destinato a durare in eterno» (236).

⁷⁹ Segal (1989) 1995, 103-111, presenta bene le principali interpretazioni del rapporto tra Aristeo e Orfeo (la sua, uno sviluppo di quella di Klingner 1963, 193-239, è esposta alle p. 27-32, 68-73, e resta per me la più convincente); cf. anche Nosarti 1996, 131-208, spec. 137-140. Troppo sottile, direi, la lettura di Cadili 2001, 172-188, cui tuttavia si deve un interessante confronto (184-188) tra la struttura dell'epillio virgiliano e quella dell'episodio di Tiresia nell'*Inno a Pallade* di Callimaco.

4. *Ou. met. XI 751-795*

Catullo 64 e l'Aristeo virgiliano condividono dunque la struttura 'cornice-inserito', con un centro patetico che si trova in un rapporto di contrasto con la sua cornice; e tale contrasto pone il lettore attento davanti a un problema di interpretazione.

Tale problematica compattezza diviene, in Ovidio, lo stimolo per un epilogo manieristico. Ovidio come Virgilio inserisce un epillio nel corpo di un racconto più grande⁸⁰. Il mito di Orfeo, nelle *Metamorfosi* (X, XI 1-66), è poi riproposto in modo da ricordare il modello virgiliano, ma l'originaria struttura è disaggregata, i suoi nuclei commoventi sono rimossi o svuotati del loro originario contenuto emotivo, mentre i passaggi del mito scorciati o sottaciuti nelle *Georgiche* divengono racconto pieno nel testo di Ovidio⁸¹. Marco Fucecchi ha messo bene in evidenza il modo come Ovidio ha 'corretto' la struttura del racconto virgiliano:

a. il mito del cantore è raccontato dal narratore primario, quindi non da Proteo (che è presente nel libro XI, ma all'esterno della storia di Orfeo);

b. il mito del cantore è ora cornice e non inserto: esso contiene un complesso di storie d'amore infelici, che alcuni interpretano come 'figura' – cioè come riproposizione di procedimenti e significati tipici – del racconto primario;

c. Aristeo non è nominato da Ovidio, cosicché la morte di Euridice è solo un motivo fiabesco, che non riceve un ampliamento patetico (qui «Orfeo non mira a realizzare un prototipo del dolore elegiaco») né investe di significato morale la storia narrata⁸².

In Ovidio, dopo aver introdotto in Tracia il costume della pederastia (X 83-85)⁸³, Orfeo muore fatto a brani dalle matrone ciconie (v. 1-49). Ma la morte non segna la fine del racconto che lo riguarda: prima l'Ebro porta via i resti del poeta, la testa e la cetra (v. 50-53); quindi è pietrificato il serpente che, a Lesbo, aveva aggredito la *λίγεια κεφαλή* (XI 54-60); ultimo è il quadro del cantore che passeggia nell'Oltretomba riunito alla sua amata (v. 61-66).

La riscrittura ovidiana del mito di Orfeo conosce, in realtà, ancora un passaggio. Il libro XI, apertosi con la morte del cantore, si chiude, come *georg.* IV, con un epillio: la storia di Esaco. Questo racconto di 45 versi (751-795) ha il carattere di una appendice

⁸⁰ Fucecchi 2002, 88, 103. A Rosati 1981, 1994, 2002, 2009a, si devono analisi ed esposizioni particolarmente lucide sulle tecniche adottate da Ovidio per inanellare le storie l'una nell'altra, incastonarle l'una nell'altra e renderle significative rispetto alla struttura dell'insieme.

⁸¹ Questo aspetto è stato analizzato con particolare acutezza e dottrina da Perutelli 1995; cf. anche Romeo 2012, 135; sul ruolo giocato da Fanocle nella storia ovidiana di Orfeo, Santini 1992.

⁸² Fucecchi 2002, 103-113, spec. 103-106. Cf. anche Anderson 1982, Dangel 1999, Santini 1993, Romeo 2012, spec. 11-49.

⁸³ Perutelli 1995, 207s.

poiché si sviluppa di là da quella sentenza che fa da morale al libro (v. 749s. *Hos aliquis senior iunctim freta lata uolantes | spectat et ad finem seruatos laudat amores*), rispondendo l'ultimo mito narrato (Ceice e Alcione) al primo (Orfeo e Euridice)⁸⁴. La storia di Esaco è poi stilizzata secondo i caratteri esterni dell'epillio (breuità, compiutezza, autonomia), ma di questa forma narrativa presenta anche certi requisiti strutturali: il racconto è esposto da un narratore secondario, ma in modo da sottolineare il carattere fittizio del procedimento (v. 751 *Proximus, aut idem [...]*); un elemento della realtà (la comparsa di uno smergo) provoca una narrazione eziologica (v. 751s. «*hic quoque [i.e. smergus]*», *dixit [...]* «*regia progenies*»; v. 754-758 quell'uccello discende da Ilo ed Assaraco etc.)⁸⁵, la quale tratta un mito poco noto e, per quanto legato alla materia troiana, inadatto all'epos grande (storia di Esaco fratellastro e *alter ego* idillico di Ettore, v. 758-766)⁸⁶. Il racconto si dilata al centro, nel punto critico, là dove la storia corrisponde in buona parte a quella di Aristeo, Euridice e Orfeo (v. 767-782), e questo ampliamento è realizzato con strumenti tipici: un inserto, fatto di due similitudini consecutive (v. 770-773)⁸⁷; e un discorso del colpevole (v. 778-782) – appunto Esaco, responsabile della morte di Esperie –, il quale poi cerca di uccidersi gettandosi in mare. Di qui, con la metamorfosi in smergo dell'aspirante suicida (v. 783-792), si ritorna all'attualità, e il racconto si chiude così ad anello (v. 751-754 ~ 793-795)⁸⁸.

Questo epillio-appendice non è d'altra parte isolato in capo a *met.* XI, poiché esso ricapitola tutti i principali nuclei narrativi del libro, e cioè (procedendo a ritroso): Ceice-Alcione, Peleo e Teti, Troia, Mida, morte di Orfeo⁸⁹. L'epillio di Esaco richiama, in chiusura di libro, ciascuno di questi racconti maggiori, opponendosi ad essi con un

⁸⁴ Cf. v. 749s. *Hos [i.e. Ceycen Alcyonenque] aliquis senior iunctim freta lata uolantes | spectat et ad finem seruatos laudat amores* e v. 64 [*Orpheus Eurydicesque*] *hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo*).

⁸⁵ Cf. Griffin 1997, *ad* v. 756-758.

⁸⁶ Inoltre la versione di questo mito che si legge qui è probabilmente inventata da Ovidio in modo da aderire alle esigenze strutturali e di senso del suo racconto: cf. Griffin 1997, 271s., Romeo 2012, 131-141.

⁸⁷ La coppia di similitudini collocate al centro del racconto del vecchio ha l'effetto di dilatare il momento critico dell'inseguimento (con reminiscenze di rapimenti pregressi, di Dafne e di Aretusa in particolare: Galasso 2000, 1395s.): le similitudini non concorrono cioè, come invece accade in Virgilio, a costruire una dialettica del senso.

⁸⁸ Anche il racconto di Proteo in Virgilio è costruito come *Rahmenerzählung* (cf. Biotti 1994, 402s., *ad* v. 527, Perutelli 1995, 202); bisogna però osservare che questo tipo di composizione, più che riflettere la maniera dell'epillio, è caratteristica del racconto nel racconto e quasi obbligata nei racconti di tema metamorfico intrecciati a uno schema eziologico, i quali rappresentano la norma nell'epos ovidiano.

⁸⁹ Un altro esempio di epillio che occorre nel finale di un libro con la doppia funzione di chiudere una cornice e di riepilogare una serie di storie è quello di Europa, in *met.* II 836-875: cf. Barchiesi 2005, 235s., *nt. ad* II 836-III 2, 846-850, 874s. Considerazioni diverse sulla struttura del libro XI e sulla funzione, al suo interno, della storia di Esaco si leggono in Romeo 2012, 132-135.

particolare che è costitutivo del proprio sviluppo⁹⁰. L'effetto di 'sigillo' risulta allora sensibile proprio mentre si prepara, in questi stessi versi, il rilancio della materia troiana (libri XII-XIII)⁹¹.

Ma la presenza di questo racconto nel finale del libro XI non si spiega solo con la sua duplice funzione narrativa di chiusura e prelude, in uno snodo importante del poema. Esso ha anche un significato suo proprio, di ordine metalinguistico, il quale viene alla luce se si osserva come il micro-epillio di Esaco si opponga all'ampia trattazione della storia di Orfeo⁹². Nell'epilogo di *Metamorfosi* XI, infatti, posti di fronte a un finale (v. 751-795) che bilancia l'inizio (v. 1-66), assistiamo alla dislocazione e alla concentrazione in un racconto brevissimo – appunto in un micro-epillio – dei principali motivi virgiliani che Ovidio aveva scartato nel comporre la propria versione della storia di Orfeo. Del narratore interno e delle similitudini al centro della storia si è detto; ma il fatto caratteristico è che l'epillio finale di *georg.* IV ritorna qui con l'emergere in primo piano della concupiscenza, dell'incidente, del dolore, e con Esaco che fonde in sé il ruolo aggressivo di Aristeo e il pathos di Orfeo.

Ovidio ha dunque scomposto il complesso 'cornice-inserito a contrasto', che trovava in Virgilio e che Virgilio aveva derivato da Catullo. Nelle *Metamorfosi* il rapporto del micro-epillio di Esaco con il grande racconto di Orfeo è quello di una complementarità a effetto, un effetto che consiste nell'inopinato ricomparire dei materiali virgiliani rimossi dal racconto di Orfeo e che rappresenta lo spostamento sul piano dell'arte di quel contrasto che nell'originale scaturiva dalla strutturazione dei contenuti.

Ovidio dà nel suo testo, separatamente e in nuove combinazioni, i costituenti della 'problematica compattezza' catulliano-virgiliana: tali costituenti – il racconto-cornice e il nucleo che con esso contrasta –, non formando più una dialettica che apre il senso all'interpretazione, richiedono ora al lettore dotto il riconoscimento dell'operazione artistica e l'apprezzamento del suo criterio. La portata esistenziale dell'epillio di Aristeo è ridotta da Ovidio al pathos di 'un certo tipo di storia'. Al racconto di Proteo, necessario

⁹⁰ Come Mida, Esaco non ama la vita di città (cf. Galasso 2000, 1395), ma a differenza del re lidio è un personaggio solitario, idillico. Esaco è un eroe troiano di stirpe regale, ma il suo destino è opposto a quello di Ettore, che combatterà e morirà per difendere Troia. Esaco insidia Esperie, come Peleo aveva insidiato Teti, ma è tanto sfortunato quanto quello fortunato. Nel tentativo di uccidersi Esaco è trasformato in uccello, come era accaduto ad Alcione (e prima ancora a Dedalione), ma mentre la metamorfosi di Alcione ristabilisce una condizione di esistenza felice, parallela a quella di Orfeo ricongiuntosi con Euridice, il modo di vivere dello smergo ne testimonia l'infelicità. Sul complesso di queste relazioni, cf. Griffin 1997, 270s., Hardie 2002, 84-86, 247-249. Ulteriori nessi individua Rosati 1994, 18; cf. anche Romeo 2012, 131ss.

⁹¹ Cf. Griffin 1997, 271, e *ad v.* 256-258. Nel nome di Esaco si apre il libro XII (v. 1-3).

⁹² La relazione è stata ovviamente notata dai commentatori (cf. Griffin 1997, *ad v.* 775-777), ma non nei termini qui indicati.

per la civilizzazione georgica del mondo, corrisponde il racconto accidentale di un narratore anonimo. Per il poeta delle *Metamorfosi* nessun mito cattura da solo l'essenza delle cose; né il frammento può caricarsi di un autonomo potere simbolico. Il mito singolo, che nella sua concezione è trama o esempio, guadagna efficacia simbolica solo nella dimensione superiore del tutto, come parte della fluente architettura narrativa⁹³.

La vicenda di Esaco, questo epilogo-preludio con cui si completa il libro XI, corona la serie delle storie che precedono la materia troiana: ora l'epos metamorfico passa dal dominio del mito a quello della Storia⁹⁴. Il racconto di Esaco adombra l'esaurimento dell'epillio romano come forma narrativa autonoma, vitale, necessaria a una certa visione della realtà e dell'arte. Questa forma è esemplificata, nella sua espressione più impegnativa e ricca di conseguenze, dal carme 64, poi 'canonizzata' da Sileno nell'*Ecloga 6* e infine rinnovata da Proteo nell'epilogo delle *Georgiche*, dove l'epillio è iscritto nel corpo di un poema più grande, di cui integra il significato. Ultima stazione di questa vicenda, almeno sul piano simbolico, è l'epillio in miniatura con cui si conclude il libro XI delle *Metamorfosi*, l'epillio di Esaco, di là dal quale ogni nuovo sviluppo – come ci conferma ancora Marco Fucecchi – non è se non variazione e maniera⁹⁵.

⁹³ Cf. Rosati 1994, 8, 23: «la forma stessa della narrazione riproduce mimeticamente i suoi contenuti, dando vita a un discorso narrativo che si dispiega con ininterrotta, proteiforme fluidità. Nella sua struttura il poema ovidiano riproduce... al tempo stesso la legge che governa il mondo da esso descritto: il senso di un'esistenza mutevole, incerta [...]. Il mito ha... perso, agli occhi di Ovidio, le sue valenze profonde, i suoi significati culturali e religiosi (ancora così vivi, per esempio, nell'*Eneide* virgiliana), per ridursi alla pura dimensione letteraria».

⁹⁴ Cf. Griffin 1997, 271. Per una più ampia riflessione sul tema, cf. in part. Feeney 1999.

⁹⁵ Cf. Fucecchi 2008.

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 possono definire come «la proiezione di sostanza virgiliana su un sostrato enniano in uno spirito affine a quello di Lucano»¹. Il sostrato enniano è dato dal tipo di epica scelto, dal suo soggetto particolare, dalla scansione tendenzialmente annalistica dei contenuti². L'*imitatio Vergilii* rende leggibile tale sequenza come azione epica, intervenendo sia sulla scelta che sulla elaborazione formale dei materiali, ma anche rimaneggiando l'ordine lineare del racconto storico. Similmente a quanto accade nell'epos retorico di Lucano, poi, ma con orientamento ideologico diverso, il sistema selettivo, la strutturazione dei contenuti, gli accenti e gli svolgimenti tipici sono al servizio di un discorso a tesi, che continuamente concreta la visione generale³. Sul piano tecnico Silio procede scegliendo, all'interno del suo tema, una serie di fatti più significativi o sensazionali, che rappresenta in blocchi ben delimitati: tali blocchi, susseguendosi, e talora opponendosi l'uno all'altro, compongono infine una unità di tipo concettuale⁴.

L'unità concettuale può definirsi entro la misura del libro o del gruppetto di libri. Qui prenderò in considerazione il libro VII. In esso demarcazioni e accenti interni che riflettono la memoria siliana dell'*Eneide* pongono in evidenza le gesta del *Cunctator*. Ciò si verifica al centro di una sezione del poema (libri VI-VIII) dedicata complessivamente a illustrare,

¹ Cf. von Albrecht 1995, 963. Considerazioni di speciale interesse sulla tecnica epica siliana in rapporto all'*imitatio* anche in von Albrecht 1964, 185ss., Manuwald 2007, e soprattutto Cowan 2010. Sul 'manierismo' di Silio, d'obbligo il rimando a Burck (1971) 2012.

² Si ammette in genere che la fonte storica principale di Silio sia Livio. Questo assunto è stato posto in discussione da Lucarini 2004, un saggio bene informato che ha il merito di porre alcuni problemi in una luce nuova, ma che non convince nella tesi generale. Sulla questione cf. ora anche Pomeroy 2010, 27-45.

³ L'epos storico di Silio ritorna conforme, dopo Lucano, alla 'norma epica' romana, cioè all'ideologia che inerisce al genere all'interno di una data cultura: cf. Conte 1980. Su Silio lettore di Lucano, cf. Marks 2010, 127-143.

⁴ Cf. ancora von Albrecht 1995, 966s.

attraverso Fabio, certi aspetti del valore romano: sopra tutti *providentia* e *virtus* guerriera.

Silio pensa per quadri chiusi, si diceva, ovvero per scene ed episodi. Questo procedere era condizionato, in partenza, da certi limiti di cui dirò; ma era d'altra parte valorizzato dalla sua idoneità alla *recitatio*, che il poeta praticava, infatti, per verificare la qualità artistica del proprio lavoro: *Scribebat carmina maiore cura quam ingenio, non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur* (Plin. Iun. ep. III 7,5)⁵.

L'episodio spesso nasce da un'idea che il racconto esemplifica, secondo la linea dei fatti storici, fino a completarne il significato o a esaurire la propria energia assertiva. La tecnica epica di Silio prevede che il grande episodio si articoli a sua volta in unità interne, sottosezioni narrative e scene. Per 'scena' intendo un segmento di un'azione, un segmento anche formalmente definito, ma che non si risolve in se stesso, e in cui l'ambientazione o il contenuto visivo – almeno di preferenza – hanno un ruolo caratteristico⁶.

In questo senso il pur breve brano di Cilnio, verso l'inizio del VII libro (v. 20-73), è un episodio piuttosto che una scena⁷; mentre la campata iniziale dell'VIII (v. 1-241)⁸ 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 nel suo insieme è un grande episodio, chiaramente demarcato agli estremi (*Ringkomposition*: v. 1-19 ~ 732-750) e internamente abbastanza ben unito grazie alla applicazione narrativa dello schema retorico somma-dettaglio: il libro si apre con l'annuncio della vittoria di Fabio (v. 1-19) e si sviluppa narrando l'azione che la realizza.

Dopo il prologo, però, Silio ci fa ascoltare quasi gli stessi pensieri, esposti quasi con lo stesso *animus*, per mezzo di una voce interna, quella di Cilnio: dapprima, dunque, la vittoria di Fabio è vista *ex post facto*, e dall'esterno dell'universo di finzione (v. 1-19), e subito dopo *ex ante facto*, e dall'interno di esso (v. 20-73)⁹. Cilnio pone l'azione di Fabio in una luce particolare, quella del valore di una *gens* romana. Dal comporsi delle due parti di questo prologo, esterno e interno (v. 1-19 + 20-73), si genera un'attesa fortemente concentrata sul 'come': come ha potuto Fabio *sistere cunctando Fortunam aduersa fouentem* (v. 10)? come si protrar-

⁵ Il punto sulla questione *cura/ingenium* in Laudizi 1989, 19-24.

⁶ Per altre utili osservazioni sulla tecnica della scena in Silio, cf. von Albrecht 1968.

⁷ Annibale, venuto a sapere che i Romani hanno nominato Fabio dittatore, si informa su di lui da un prigioniero etrusco, Cilnio: questi gli narra la storia dei 300 Fabi morti al Cremera (v. 39 «*nosces Fabios certamine ab uno*»); di costoro, stirpe di Ercole, il dittatore romano è degno erede (v. 63s. «*certauerit unus | ter centum dextris*»). Quando Cilnio ha completato il suo discorso (v. 34-68), Annibale, vedendolo avido di morte, gli dichiara una condanna a vivere (v. 70-73). Di Cilnio non si sentirà più parlare. Come vedremo più avanti, in questi versi siliani si riconosce il riflesso dell'episodio virgiliano di Sinone.

⁸ Ma i v. 44-201, com'è noto, costituiscono l'*excursus* su Anna Perenna.

⁹ In modo sottile il discorso di Cilnio si collega anche al proemio dei *Punica* (v. 7s.), come osserva Klaassen 2010, 104. Sui caratteri e le funzioni di questo episodio, e in generale sul ruolo di Fabio nell'architettura ideologica del poema, Fucecchi 1999a, 2010, spec. 219-230, Tipping 2010, 107-137.

rà, attraverso di lui, l'antico eroismo dei Fabii («*certauerit unus | ter centum dextris*», v. 63s.)?

Tale attesa è poi rinnovata per mezzo di un'invocazione interna (v. 217s.), la quale pone la vittoria del dittatore nella luce dell'iperbole e del paradosso, poiché egli ha domato in una sola campagna *bina castra*, superando l'opposizione dei concittadini e quella dei nemici:

Da fama, da, Musa, uirum cui uincere bina
concessum castra et geminos domitare furores.

Il racconto che seguirà, poi, sarà testimonianza esemplare dei due modi d'essere dell'eroismo fabiano, quello strategico del *Cunctator* (cf. il prologo d'autore) e quello guerriero della *Tirynthia proles* (cf. il 'prologo' di Cilnio). In un punto nevralgico di ciascuna delle due sezioni così formatesi – in chiusura di quella strategica e in apertura di quella guerriera – una lunga similitudine tratta dall'*Eneide* riporta alla maniera di Virgilio la materia narrata (v. 254-259: Fabio come Nettuno, dio pacificatore; v. 569-574: Fabio come i venti di burrasca). Infine, dopo aver esposto la vittoria di Fabio sui *bina castra* – l'avversario romano e quello cartaginese –, il racconto culmina con l'«inno» al trionfatore: un inno interno, pronunciato da Minucio (a Fabio-padre santo), bilancerà così l'inno dell'autore, 'esterno' (a Fabio-dio), chiudendo il grande ciclo del libro con perfetta relazione complementare (punto di vista esterno-interno) e perfetta simmetria quantitativa (due sezioni di 19 versi ciascuna: v. 1-19, 732-750).

La *Ringkomposition* e il dispositivo somma-dettaglio, assegnando al racconto confini ben marcati e interna tensione, costruiscono dunque il libro nel suo insieme 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. In *Aen.* IX troviamo infatti la composizione anulare (v. 1-24 ~ 799-818) e il rapporto complementare tra inizio e fine (Iride incita Turno all'assedio ~ Iride ne facilita la ritirata); il prologo (interno) che annuncia e prospetta interamente un'azione (v. 6-13); lo spicco di una figura-guida (Turno) e la presenza di un'invocazione interna che ne pone in risalto l'eroismo (v. 525-528)¹⁰. Vari aspetti particolari confermano, nel libro di Silio, le corrispondenze strutturali con il modello. Opposto è invece il significato cui la struttura chiusa del libro dà risalto, poiché in Virgilio il 'ritorno al

¹⁰ C'è anche una certa corrispondenza tra il brano dedicato al tentato incendio delle navi-ninfe – che un'invocazione stacca dal *continuum* narrativo (v. 77-106) – e l'*excursus* siliano delle ninfe e di Proteo (VII 409-493), su cui cf. Perutelli 1997.

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 che qui esamineremo: 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 un personaggio simile a Turno che si trova in una situazione esperita da Enea.

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 *Aen.* I e VII, libri tra 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 pericopi (I 148-153 e VII 586-590) Virgilio aveva assegnato il compito di far trasparire il sistema costruttivo del suo poema. Silio imita nel libro VII le due similitudini virgiliane, l'una complementare all'altra, ma ne adatta il rapporto alle sue particolari esigenze: in questo libro-episodio egli vuole sviluppare in racconto l'idea *par ingenium castrisque togaeque* con cui Giove aveva 'presentato' Fabio nello scorcio del libro precedente (VI 617). Le due similitudini, dunque, dimessa la funzione architettonica che avevano nel testo virgiliano in rapporto al poema tutto, ne assumono una diversa nel sistema chiuso dell'episodio siliano, dove sottolineano la completezza dell'eroismo di Fabio. La relazione tra le due immagini virgiliane, concepite e collocate studiatamente nel racconto in modo da suggerire un'idea di 'superiorità' (nella metà iliadica del poema, l'ostacolo opposto da Giunone a Enea è di molto potenziato), è rigiocata da Silio sul piano dei rapporti tra imitazione e modello: la completezza eroica di Fabio si delinea sullo sfondo dei limiti etici, ed energetici, di Latino.

La riduzione dei rapporti virgiliani di ampia portata nella dimensione chiusa del libro-episodio è caratteristica di quest'arte che sviluppa i suoi contenuti in segmenti relativamente brevi, che poi allinea in sequenza evitando modulazioni di ampio respiro e tessiture complesse¹¹. L'esempio citato ci suggerisce inoltre che certi prelievi virgiliani, da Silio distribuiti nel suo testo per marcare corrispondenze a distanza, svolte o nette delimitazioni, rappresentano un imitare gli effetti più che i principi della composizione dell'*Eneide*¹².

¹¹ Con ciò preparando la strada alla tecnica tardoantica delle 'immagini isolate': Mehmel 1940.

¹² 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.): cf. Feeny 1991, 303s. Segni solo estrinseci di parallelismo strutturale sono le simmetrie del

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. Mi occuperò qui, come annunciato, di variazioni siliane su una base epica virgiliana.

Queste variazioni, secondo lo spirito e il gusto dell'epoca, sono quasi sistematiche e hanno esiti diversi. 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 la dottrina di chi scrive o per sottolineare l'approfondimento, la trasformazione, o anche il superamento del modello)¹³: sono dunque ornamenti oppure gesti emulativi, che restano però nella dimensione artistica propria della *uariatio*, succedendosi cioè senza strutturarsi in un sistema coerente al servizio di un'idea critica. La variazione di Virgilio, nei *Punica*, ha dunque un carattere e un significato diversi da quelli che riconosciamo nella poesia esametrica di Ovidio e in Lucano, due autori che pur gli sono così familiari.

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 uariatione*, che può compiacersi del variare per sé, e del tipo più critico rappresentato dall'*oppositio in imitando*. Essa si applica naturalmente su scala diversa e varrà qui la pena di distinguere tre ambiti: la superficie del racconto; la scena o l'episodio; le unità narrative superiori.

La variazione che si realizza sul puro piano del dettato oscilla dal deliberato rinnovamento stilistico o semantico della parola imitata al centonismo, alle elaborazioni semiconse, meccaniche o preziose della memoria ritmica. Sulla casistica è ancora molto utile ciò che ci dice la vecchia dissertazione di Größt¹⁴; non me ne occuperò qui.

Un secondo ordine di variazioni riguarda la tecnica compositiva a 'blocchi' di cui già si

tipo: assedio di città (Sagunto/Troia) = II libro, con *Postquam* prima parola del libro successivo in entrambi i poemi; oppure la presenza di una 'scena di aporia' all'inizio del libro VIII dei *Punica* così come dell'*Eneide* (cf. *infra*, 153ss). Queste collocazioni in apparenza simmetriche non possono avere gli stessi compiti, data la diversa estensione e architettura dei due poemi. La 'dislocazione' della tempesta nell'ultimo libro dei *Punica*, e in riferimento ad Annibale, non solo rovescia di senso ma svuota del suo significato strutturale il modello ripreso: il «forte influsso [esercitato dall'*Eneide*] sulla struttura d'insieme» dei *Punica* (cf. von Albrecht 1995, 962, ma l'idea è abbastanza diffusa) si risolve per lo più, in Silio, nel far emergere dalla corrente dei fatti i contrassegni di una tecnica o di una maniera. Per un apprezzamento della capacità del poeta di convertire in forma epica la materia dei *Punica*, cf. Ahl-Davis-Pomeroy 1986, 2505-2511.

¹³ Cf. *supra*, 69.

¹⁴ Größt 1887, spec. 30ss.

è parlato, cioè scene o episodi ben delimitati e tendenzialmente autonomi l'uno dall'altro. La fisionomia di queste unità narrative è data da tratti esterni, come (a) il tipo e (b) la collocazione; e da tratti interni, come (c) il contenuto particolare e la sua specifica elaborazione. La variazione più semplice e classica, in questo ambito, si realizza quando una scena o un episodio del modello subiscono riduzione, ampliamento oppure modifica di particolari nell'unità siliana che li evoca in parallelo. È il caso dell'imitazione del catalogo latino di *Eneide* VII in *Punica* VIII: i due brani affini sul piano tipologico sono collocati entrambi in fine di libro. È anche il caso dell'*excursus* su Anna Perenna (Sil. VIII 44-201), in cui il contenuto particolare (la storia di Anna dalla morte di Didone alla trasformazione in ninfa laurentina) è manifestamente comune al modello (Ou. *fast.* III 545-654) e all'imitazione¹⁵, e la variazione siliana può svilupparsi liberamente grazie al sistema della cornice, che tiene separato l'*excursus* dai contenuti vivi (v. 25-43 e 202-241)¹⁶.

Un caso 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 (primo episodio del libro) sono simili nel modello (*Aen.* II 13-267) e nel testo siliano; ma a prima vista, anche per la diversità dei contenuti, la somiglianza non si lascia percepire. Con lo svilupparsi del discorso di Cilnio, però, il sostrato letterario incomincia a trasparire, finché non si rendono riconoscibili al lettore, anche retrospettivamente, le variazioni operate da Silio sulla base virgiliana e il sorprendente criterio che le ha informate.

Negli esempi sopra citati la variazione siliana si esercita sempre su un tratto di racconto continuo e in sé compiuto (il catalogo latino, la storia di Anna Perenna, l'episodio di Sinone). Nella scena iniziale del libro VIII dei *Punica*, si hanno tipo e collocazione corrispondenti rispetto a una famosa scena virgiliana, Enea sulla riva del Tevere (*Aen.* VIII 18-85), 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 relativamente 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 *Aen.* 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 'svuotata' dei suoi contenuti salienti ed è adottata 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 *uariatio*, che attrae attenzione

¹⁵ Cf. Santini 1983, 13-80, Fernandelli 2009c.

¹⁶ I v. 144-223 potrebbero però non essere siliani: cf. *infra*, nt. 42.

sul procedimento tecnico e pone in nuovi rapporti 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 all'azione, così come Enea sulla riva del Tevere, ma la sua rinascita è riportata a una situazione vissuta da Turno all'inizio di *Aen.* IX (v. 1-24), un libro che si concluderà in modo per lui inglorioso. Qui l'imitazione siliana prevede dunque una sintesi di diversi luoghi del medesimo modello, e al contempo dimostra, una volta di più, l'ottemperanza rigorosa del poeta a una sua regola: la regola del non ripetersi. Per Silio il medesimo modello può essere imitato più volte e in luoghi disparati del testo purché il racconto lo evochi sotto aspetti sempre diversi. Ma il divieto della ripetizione, dettato dallo stesso gusto che promuove, in positivo, la pratica della *uariatio*, riguarda in realtà tutti i piani dello stile, che rifugge dunque anche dalla formularità epica minima. Il rispetto di questo principio e le conseguenze che ne derivano sul piano della composizione vanno tenuti nel massimo conto dallo studioso dei *Punica*.

Il tipo di variazione più complesso, infine, è quello che coinvolge unità narrative sovraordinate all'episodio. 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. Essa però appartiene a una serie interna e richiama una similitudine 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), marca il realizzarsi di questa connessione, ad essa attribuendo un preciso valore comparativo (Fabio 'corregge' e completa Latino).

Si tratta dunque di una variazione che si forma in modo graduale, progressivamente rivelando, di concerto, la natura e le proporzioni del suo 'tema'. Silio evoca un grande argomento virgiliano, il rapporto tra la seconda e la prima metà dell'*Eneide*, ma fa sì che gli strumenti del confronto – le due similitudini complementari – operino infine all'interno di una totalità più piccola, non più il poema nel suo insieme ma il libro-episodio. Va poi notato che, di concerto con questa riduzione, l'*aemulatio* mirante a superare Virgilio con i mezzi e i contenuti di Virgilio in realtà limita responsabilmente le proprie pretese, appuntandosi su un personaggio secondario e con tratti di debolezza come Latino.

I tre esempi sopra citati rappresentano dunque aspetti diversi dell'arte imitativa di Silio in relazione al suo modello principale e dimostrano con chiarezza il nesso tra la cultura del testo e il metodo della sua composizione. Qui di séguito sottoporro questi temi a un esame più approfondito. 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 questione¹⁷.

Manca ancora uno studio complessivo sulla tecnica epica di Silio. Il presente lavoro intende porsi come un contributo in questa direzione.

I. Nosces Fabios certamine ab uno

Dopo l'‘inno’ che la voce narrante intona per il *Cunctator* (v. 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 (v. 22-25):

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

E poi ancora (v. 27s.):

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

L'impazienza di Annibale nel sollecitare un racconto è familiare al lettore dell'epos. Didone, nel passaggio dal I al II libro dell'*Eneide*, era un noto precedente¹⁸. Altri ricordi, meno familiari, 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 (v. 30-32), compare in catene (v. 32 *Libycis praebebat colla catenis*), è interrogato dal capo dell'esercito di cui è prigioniero: cf. *Aen.* II 57-59: «*Ecce, manus iuuenem interea post terga reuinctum | pastores magno ad regem clamore trahebant | Dardanidae*». L'incre-

¹⁷ Cf. 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. In relazione alla tecnica del racconto breve inserito nel corpo della narrazione principale, importante anche Fucecchi 2008.

¹⁸ *Aen.* I 748-756: cf. in part. v. 750-752, *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: cf. anche Sil. VII 23s. *quae... quodnam... | 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...*: cf. Sil. VII 22 *cognoscere auebat*, che regge appunto la serie dei quesiti.

mentarsi di queste somiglianze, qui ancora tenui, farà emergere infine una notevole 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 più larga scala nell'orazione antiannibalica tenuta da Annone nel II dei *Punica* (v. 279-326), dove una serie di buoni argomenti erano stati sostenuti in un discorso alla Drance, che conteneva una sezione alla Numano Remulo¹⁹.

Il dialogo del testo di Silio con l'episodio di Sinone continua in modo ancora vago, ma con una certa simmetria di sviluppo. Cf. Verg. *Aen.* II 61s. e Sil. VII 33:

[scil. Sinon] «in utrumque paratus,
seu uersare dolos seu certae occumbere morti».

Hic [i.e. Cilnius] ardens extrema malis et rumpere uitam.

Il parallelismo fa sentire meglio la diversità di ethos e di atteggiamento. Nel greco Sinone si uniscono la perfidia e il coraggio. Cilnio risponde con franchezza alle domande del generale nemico per ottenere così la morte agognata. Ancora le corrispondenze con il modello non affiorano però 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*» (v. 34s.). E a suggello di quanto appena affermato, aggiunge (v. 36s.):

«quam [scil. gentem] si fata tuis genuissent, Hannibal, oris,
terrarum imperium Carthagini arce uideres».

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

[Aeneas loq.] «*Et, si fata deum, si mens non laeua fuisset,
impulerat ferro Argolicas foedare latebras,
Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres*»²⁰.

¹⁹ Cf. Bruère 1971.

²⁰ *staret* M, *stares* PR; *maneret* M⁷; Servio supporta *stares... maneret*. Austin 1964, che stampa *staret... maneres*, nel suo commento *ad* v. 56 riporta comunque il riferimento a Sil. VII 563, che ha *stares* (vd. anche nt. seg.). Le parole di Enea hanno una base tragica (Eur. *Tr.* 45-47: cf. Fernandelli 1996, 108s., Horsfall 2008, 92s., *ad* v. 56, con ulteriore documentazione). Le parti qui evidenziate preparano il confronto con le successive citazioni da Silio.

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 ricchi di pathos del libro VII (v. 9-11 e 560-563):

*Ac ni sacra seni [i.e. Fabio] uis impressumque fuisset
sistere cunctando Fortunam aduersa fouentem,
ultima Dardanii transisset nominis aetas.*

[Fabius loq.] «*Pacata fuissent
ni consulta uiro [scil. Camillo] mensque impenetrabilis irae,
mutassentque solum sceptris Aeneia regna
nullaque nunc stares terrarum uertice, Roma*».

Qui le aderenze al modello virgiliano mostrano varianti complementari rispetto al passo precedentemente citato (v. 36s.)²¹. Notiamo peraltro che, nel testo dei v. 560-563, il motivo ideologico centrale, il rapporto tra *consulta* e *ira*, è condiviso con i versi del discorso di Cilnio (cf. v. 34-35 e 561): Camillo è infatti, oltre che predecessore di Fabio in quanto *dictator* nel dopo Allia, il suo modello morale²².

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 a non fidarsi dei Greci (*Aen.* II 40-53) e l'arrivo del prigioniero in catene (v. 57ss.).

Osserveremo anche che due volte il cavallo ligneo 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 (v. 52s., 242s.):

«*Stetit illa [scil. hasta] tremens, uteroque recusso
insonuere cauae gemitumque dedere cauernae*».

«*O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello*

²¹ Va osservato che in un'ultima occorrenza di questo tipo ipotetico, abbiamo ancora variazione: *Haec tum Roma fuit. Post te cui uertere mores | si stabat fatis, potius, Carthago, maneres* (X 657s.). Su questi versi conclusivi del libro, Fucecchi 1999a, 339.

²² Cf. v. 557-563, con Spaltenstein 1986, 483, *ad* v. 557 e 562. L'esempio di Camillo è invece argomento della *ferocia* nel discorso di Flaminio in Liu. 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*, cf. Danesi Marioni 1986, 47-55, un notevole contributo.

moenia Dardanidum! Quater ipso in limine portae
substitit atque utero sonitum quater arma dedere».

«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 Sinone²³.

Un doloroso commento di Enea *ex post facto* 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) all’inizio della 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 moventi ‘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 (v. 38s.):

«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 65s.):

[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 virgiliano²⁴. Ma come abbiamo visto, non si tratta affatto di una imitazione estemporanea. La voce di Cilnio continua ad assorbire quella di Enea e lo fa anzi in modo sistematico, perché i v. 65s. del testo di Virgilio rappresentano proprio la successiva occorrenza, dopo quella sopra citata (v. 54-56, lancio dell’asta), del commen-

²³ Heinze (1903) 1996, 48.

²⁴ Spaltenstein 1986, 445, *ad* v. 35.

to 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* («*breviter... 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 40s. *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 *insidiae* (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 è²⁵. Lo dimostrano il suo contegno nobile e inequivoco (egli risponde ad Annibale fieramente e secondo la sua aspirazione a morire); 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*²⁶. 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 disces | 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) *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*²⁷. L'omissione dei particolari dell'imboscata tesa dai Veienti ai Fabii – argomento solo vagamente evocato – si accorda con l'*ethos* epico di Cilnio²⁸.

²⁵ Lo è addirittura doppiamente, a causa di un gioco dotto di Silio: Cilnio è un nome gentilizio etrusco che potrebbe costituire un omaggio obliquo alla famiglia di Mecenate (cf. *clarum nomen*, v. 30; e Liu. X 3,2; scettico Spaltensein 1986, 445, *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.

²⁶ L'epifania di Ettore a Enea in *Aen.* II 268ss., spec. v. 287, contiene una serie di prescrizioni per il poeta epico in questo senso.

²⁷ Cf. anche II 3-6, VI 637s.

²⁸ Cf. Spaltenstein 1986, 446, *ad v.* 51.

Come in *Aen.* II (spec. v. 195-198) vige l'idea che solo con l'inganno si poteva vincere un avversario tanto valoroso. I fatti sono antichi, ma vivono per due motivi: poiché – come per l'impresa morale di Regolo – vive il loro valore (VI 545-50); e perché vive il discendente di quei trecento (v. 62-65):

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

Il racconto dell'antica impresa sollecita nel suo narratore un'intensa partecipazione: egli ricorda un primo segnale negativo (v. 48 «*Sed dirum egressis omen...* »), all'uscita dalla porta Carmentale²⁹; poi la grande aristia che si sarebbe risolta in trionfo (v. 52-56), senonché (v. 57s.):

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

Quel gruppo glorioso cadde: «*pariter... deorum | inuidia subitis circumuenientibus armis*» (v. 60s.).

'Contemplando' l'impresa dei Fabi 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 241s.). Qui Enea dava in un'esclamazione – lo si è visto – 'riconoscendo' nella memoria il momento della peripezia. Questa esclamazione si collocava 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 (v. 52s., 222-224, 241-243):

«Stetit illa [scil. hasta] tremens, uteroque recusso
insonuere cauae gemitumque dedere cauernae».

[scil. Laocoon] «clamores simul horrendos ad sidera tollit,

²⁹ V. 48s.; cf. Verg. *Aen.* VIII 334-441 (v. 337s. *aram |... portam*: entrambi i termini in posizione finale), con Fordyce 1977, 241, *ad* v. 335s. e nt. *ad* v. 337ss.; Liu. II 49,8, Ou. *fast.* II 201. Buona nota esplicativa e documentaria di Spaltenstein 1986, 446, *ad* v. 48.

qualis *mugitus*, fugit cum saucius *aram*
taurus et incertam excussit cervice securim».

«O patria, o divum domus Ilium et incluta bello
moenia Dardanidum! Quater ipso in limine portae
substitit atque utero sonitum quater arma dedere».

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 *mugiuit* numinis *ara*». 50

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

Nei v. 48s. dei *Punica* ritorna, sempre in clausola, l'immagine del *limen portae* (cf. *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).

L'elaborazione del v. 50 è particolarmente studiata. 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 virgiliana³⁰. 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 *taurus* cessavit flebile ad aras
immugire sono pressamque ad colla *bipennem*
incerta ceruice ferens altaria liquit³¹. 65

Va notato peraltro che l'*omen* siliano, funesto per l'immediato, è descritto in un verso capace di proiettare il proprio significato di là dai confini della situazione. Già il termine di avvio, *maxima*, insinua un duplice suggerimento: da un lato, come evocazione

³⁰ Doveroso su questo punto il richiamo al saggio magistrale di Kleinknecht 1944, spec. 73-79, dove è posta in luce, tra l'altro, la relazione tra peripezia narrativa e significato culturale negativo dell'*Opferprodigium*. Cf. anche Grassmann-Fischer 1966, 9,11,115s., Lyne 1989, 74-76, Austin 1964, 100s., *ad v.* 201, 202, 223s., e soprattutto Horsfall 2008, 200-202, *ad v.* 222s.

³¹ Cf. Liu. XXI 63,13; e Spaltenstein 1986, 340s., *ad v.* 63, 65.

archeologica (*maxima... ara*), esso ricorda la permanenza di Roma nel tempo (*Aen.* VIII 271 *hanc Aram luco statuit [scil. Hercules], quae maxuma semper | dicetur nobis et erit quae maxuma semper*), e dunque il prima e il dopo rispetto al momento critico attraversato 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 Annibale³². La presenza latente di Fabio, premessa e mèta di questo breve racconto epico-eziologico, invita il lettore a percepire secondi sensi.

Nel v. 50, dunque, una allusione orientata verso la storia futura combacia con una orientata verso il passato letterario. Il muggito della *maxima Herculei... numinis ara* fa presagire l'*Ara Maxima*, e cioè il fato 'ercoleo' di Roma. Ma 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 al sacrificio (v. 201-224). Silio legge a fondo nel suo modello, cogliendone la *ratio* costruttiva, la ricchezza semantica e il controllo degli effetti³³.

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 grazie alla rapidità di tratto e complessità del senso³⁴. 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 tratto 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 preparazio-

³² *Calembours* in Silio: Spaltenstein 1986, 317, *ad* IV 607, 446, *ad* VII 48. Stimoli al gioco di parole su *M-/maximus*: Merli 2000, 246s.

³³ 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. Nel testo di *Aen.* Il questo paradosso, di ascendenza tragica (Lyne 1989, 76), opera come fattore di una accelerazione drammatica, convertendo così l'effetto in funzione.

³⁴ Cf. Kleinknecht 1944, 73-79, 83-85.

ne di questi fatti esposta nel libro VI (v. 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*» (v. 59s.)³⁵.

Come già Maro ricordando le gesta di Regolo (VI 117-551), così anche Cilnio vede le cose 'epicamente', e cioè secondo una prospettiva che, se non è deformante, è tuttavia limitata. Silio, invece, è un narratore-filosofo; e ha letto Livio e l'Ovidio dei *Fasti*³⁶. A differenza del Fabio di Cilnio – l'*unus* che con trecento destre lotterà contro Annibale (v. 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 comunità³⁷. Egli supera in valore i suoi antenati, come i fatti hanno dimostrato: *pulcherrima quorum | cunctando Fabius superavit facta* (VI 638s.)³⁸. La sua completezza eroica è erede di quella di Enea: *quo iustior alter | nec pietate fuit nec bello maior et armis* (*Aen.* I 544s.). 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...* » (v. 737ss. [*Minucius loq.*]).

Torniamo ora al testo di *Aen.* 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* (v. 195s.). *Credita res*: fin dal primo discorso del prigioniero i Troiani avevano accantonato ogni prudenza (v. 145-149):

«His lacrimis uitam damus et miserescimus ultro.
Ipse uiro primus manicas atque arta leuari
uincla iubet Priamus 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

³⁵ Sul motivo dell'«unicità» a proposito della storia dei Fabi, Barchiesi 1994a, 139-141, Merli 2000, 231-241; cf. anche Hardie 1993, 4-6, 9s.

³⁶ Temperare la *ferocia* eroica è modello etico razionale e 'moderno': Merli 2000, 246-264; cf. anche Ahl-Davis-Pomeroy 1986, 2523-2530, Ariemma 2000b, 31, e 32-35, *ad v.* 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.

³⁷ Su questa dialettica nei *Punica*, e più complessivamente nell'epica postvirgiliana, utili osservazioni in Hardie 1993, 3-10.

³⁸ Notevole fraseggio: da *pulcherrima a facta* si sviluppa un arco al cui centro *cunctando Fabius* segna l'accento ideologico. Il beneficio della *providentia* e della *patientia* supera quello della prestantza guerriera (*ferocia* per Livio): cf. anche *infra*, 166ss.

suo discorso (Sil. VII 69-73):

Quem cernens avidum leti post talia *Poenus*
 «nequiquam nostras, demens» ait «elicit iras 70
 et captiva paras moriendo euadere uincla.
 Viuendum est. Arta seruentur colla catena».
 Haec iuuenis diuisque tumens ausisque secundis.

Alla simulazione di Sinone corrisponde, nel testo siliano, la franchezza di Cilnio; alla subdola – e riuscita – sollecitazione di *miseratio*, la aperta – e frustrata – provocazione di *ira*. Priamo aveva creduto a Sinone, Annibale intuisce l'intenzione di Cilnio. Volendo morire libero, vivrà prigioniero: così si chiude ad anello, richiamando un motivo inizialmente posto, questo episodio iniziale del libro VII.

Manifesto è in esso il metodo – che ogni episodio dell'*imitatio Vergilii* ribadisce – del parallelismo con inversione.

2. *Lacer curis*

Dopo l'episodio di Cilnio, Silio dissemina nel suo racconto reminiscenze di *Aen.* IX: 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. Si riconoscono naturalmente anche 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 (v. 143-145) e Fabio (v. 254-259).

Nel nuovo scenario italico della guerra, Annibale cerca invano, con vari stratagemmi, di attirare i Romani alla battaglia (v. 139s., similitudine del Meandro). La strategia attendista e le accorte manovre di Fabio lo inquietano (v. 141-145):

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. 145

Il modello della similitudine siliana è ovviamente *Aen.* VIII 22-25. Vi è anche una certa corrispondenza nell'*illustrandum* (cf. 141s. e *Aen.* VIII 18-30)³⁹:

³⁹ Non manca di notarlo Spaltenstein 1986, 452s., *ad* v. 141.

Talia per Latium. Quae Laomedontius heros cuncta uidens magno curarum fluctuat aestu atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc	20
in partisque rapit uarias perque omnia uersat, sicut aquae tremulum labris ubi lumen aenis sole repercussum aut radiantis imagine lunae omnia peruolitat late loca, iamque sub auras erigitur summique ferit laquearia tecti.	25
Nox erat et terras animalia fessa per omnis alituum pecudumque genus sopor altus habebat, cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe Aeneas, tristi turbatus pectora bello, procubuit seramque dedit per membra quietem.	30

Della descrizione psicologica virgiliana, Silio acquisisce i tratti caratterizzanti (cf. *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), un motivo ricorrente (cf. IV 532 *magnoque irarum fluctuat aestu*, XII 486 *uario nequiquam fluctuat aestu*), di origine lucreziana VI 34 (*curarum tristis... fluctus*)⁴⁰ o catulliana (64,62 *magnis curarum fluctuat undis*), che all'inizio di *Aen.* VIII porta una nota di pathos nella scena di aporia.

L'immagine qui omessa da Silio riaffiora però poco più avanti. In apertura del libro VIII, dopo lo scacco subito sul campo di battaglia, Annibale si trova nuovamente in uno stato di inquietudine: è *lacer curis et rerum extrema pauens* (cf. v. 25). A questo punto interviene Giunone, la quale invita Anna Perenna, ossia la sorella della regina cartaginese tramutata in ninfa laurentina, a confortare e a incitare di nuovo alla lotta il giovane generale. Nel discorso della dea compare quell'immagine virgiliana che prima (VII 141-145) il poeta aveva omesso nella sua imitazione di *Aen.* VIII 18-30, per il resto molto aderente all'originale. Cf. *Aen.* VIII 19 e *Sil.* VIII 32:

cuncta uidens magno curarum fluctuat aestu

[Iuno loq.] «perge age et insanos curarum comprime fluctus».

A differenza di Virgilio, come si è detto, Silio evita le ripetizioni di contenuto e di dettato⁴¹. Possiamo ragionevolmente immaginare che il singolo particolare omesso nella prima imitazione del testo virgiliano sia stato – per così dire – tenuto da parte per ca-

⁴⁰ Cf. in part. Dyson 1997.

⁴¹ Cf. in particolare Größt 1887, 32, 61s., che riprende una osservazione di Ernesti.

ratterizzare una successiva situazione simile. In questo modo due luoghi che presentano omologie di tipo o di contenuto, come VII 141-156 e VIII 25-43, appaiono collegati tra loro anche perché evocativi del medesimo modello (*Aen.* VIII 18-30), richiamato in sedi diverse con elementi tra loro complementari.

Il motivo dell'aporia di Annibale occorre all'interno di una scena (VIII 25-43 *Quis lacerum curis* [...]) che si completa molto più avanti, ai vv. 202-241, incorniciando l'ampia digressione sulla storia 'postvirgiliana' di Anna⁴². Giunone, come già si diceva, convoca la ninfa e le comanda di placare il giovane generale (vv. 30-38, spec. 32s. «*perge age et insanos curarum comprime fluctus. | Excute sollicito Fabium*»). Ritiratasi Giunone, Anna incontra Annibale mentre questi medita solitario sulle sorti della guerra (vv. 207-209 *ille uirum coetu tum forte remotus ab omni | incertos rerum euentus bellique uolutans | anxia ducebat uigili suspiria uoce*) e gli rivolge un discorso capace di rianimarlo (vv. 202-224)⁴³. Quindi se ne vola in cielo (v. 225), mentre Annibale, ripresa la propria baldanza, risponde alle sue parole e incita l'esercito (vv. 226-241).

I commentatori riconoscono come matrice di VIII 25-44 il colloquio tra Giunone e Giuturna in *Aen.* XII 134-160⁴⁴. Ma probabilmente le componenti virgiliane della scena dei *Punica* sono più di una e il procedimento che le combina e le rielabora è complesso.

Non di rado, nell'epos di Silio, tratti propri della storia, dell'azione o del carattere di un personaggio virgiliano sono redistribuiti su figure diverse, anche se tra loro antiteti- che. Vediamo qui attuarsi, in modo senz'altro più accentuato, un lavoro di scomposizione e nuovo montaggio già operato da Virgilio sui personaggi omerici; Enea stesso, com'è noto, contempera in sé tratti di Ettore e di Achille⁴⁵. Vediamo poi all'opera, probabilmente, quella familiarità con le tensioni del carattere che l'età argentea testimonia negli esempi del 'ritratto paradossale'⁴⁶.

In *Punica* IV 722-738, Giunone, assunte le sembianze del lago Trasimeno, appare di notte in sogno ad Annibale, per informarlo delle iniziative di Flaminio: nel suo discorso,

⁴² I vv. 144-223, il cosiddetto *Additamentum Aldinum*, rappresentano il problema più arduo che si pone alla critica testuale siliana (fa bene il punto sulla questione Ariemma 2000a, 581-584, 632s., e 2000b, 67s.). Propendo leggermente per l'autenticità di questo brano sulla base di argomenti che espongo altrove (Fernandelli 2009c) e che non è necessario richiamare in questa sede.

⁴³ I vv. 207-223 ricadono in verità all'interno dell'*Additamentum Aldinum*. Ciò non condiziona la descrizione dell'episodio, che il testo certamente autentico dimostra comunque concepito come *Rahmenerzählung*.

⁴⁴ Così Bruère 1959, 228, Santini 1983, 33, Brugnoli (1991) 1992, 153, tutti ricordati nella nota *ad* v. 30s. da Ariemma 2000b, che comunque si limita a documentare l'accostamento; nulla invece in Spaltenstein 1986.

⁴⁵ Cf. spec. Galinsky 1981, 985-1010. Klaassen 2010 esamina vari esempi di questa tecnica in Silio, diversi da quelli qui considerati; vd. anche Tipping 2010, 83-92.

⁴⁶ Silio stesso, I 56-69, ne dà un ottimo esempio già nel primo ritratto di Annibale.

la dea esorta il giovane a cogliere il momento favorevole e gli ricorda 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 *Aen.* VIII⁴⁷. 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. Manca, in Silio, per es., una preliminare scena di aporia che motivi l'intervento notturno del dio⁴⁸; e non Trasimeno in persona si rivolge all'eroe, ma Giunone che usurpa le sembianze e la voce del lago. Qui, dunque, la pur chiara evocazione del testo virgiliano non si risolve in 'dialogo' con il modello, non genera cioè, nel testo derivato, quell'arricchimento di senso che si può invece constatare analizzando l'episodio di Cilnio.

In VII 141-156, in part. 141-145, come si è visto, 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 racconto si riferisce ad Annibale, alla sua inquietudine, di nuovo causata dal valore di Fabio. Ora l'oppositore dell'Eneade trionfante si trova – per così dire – nella posizione morale di Turno (v. 1-4)⁴⁹:

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 *Aen.* XII – convoca la ninfa Anna e tra le due ha luogo il colloquio⁵⁰. La dea

⁴⁷ Cf. Größt 1887, 11s., Diaz De Bustamante 1985, 35ss., Spaltenstein 1986, 324, *ad v.* 723; e soprattutto Ariemma 2000b, *ad* 25-27 e 210-212.

⁴⁸ *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 adibire la convenzione 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 268s. Non si può dunque considerare *cura aegrescente* di VIII 212 (cf. Spaltenstein 1986, 512, *ad l.*) propriamente come una ripresa del passo del libro IV nella situazione dell'VIII.

⁴⁹ Sulla personalità etica e psicologica di Annibale nella concezione siliana, cf. spec. Tipping 2010, 51-106; per i rapporti con l'eroe negativo' virgiliano, von Albrecht 1964, 166-184, Klaassen 2010. Per la possibilità, invece, di una ideazione di Turno sulla base dell'Annibale storico, Horsfall 1974.

⁵⁰ Su Anna Perenna da Ovidio *fast.* III 545ss. a Silio, cf. Ariemma 2000b, 39s., *ad v.* 28s., Fernandelli 2009c. Utili osservazioni sul personaggio e il suo ruolo nei *Punica* anche in Dietrich 2004, 2-7, 12-17, 27-

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

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

Annibale, *furialia uota* e Giunone *elata futuris* corrispondono alla triade virgiliana Giunone, Aletto, Turno di *Aen.* VII⁵¹. Il colloquio 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 un duello il cui esito è scontato, mentre nei *Punica* ci troviamo – come sottolinea giustamente un commentatore siliano – «alla vigilia di Canne», al cuore cioè della guerra e al centro del poema⁵²: la sezione finale del libro (v. 349-621) sarà infatti dedicata – proprio come accade in *Aen.* VII 641-817 – a un catalogo militare⁵³. L'inversione di campo della parata – forze 'nostre' e non dell'aggressore – è una di quelle varianti manieriste di cui già si è parlato.

Nel dialogo che segue quasi immediatamente i tre versi sopra citati (VIII 25-27), Giunone apostrofa Anna con parole che richiamano opportunamente l'esordio del libro (v. 30-33):

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

Emergono reminiscenze precise da *Aen.* VII. Ad es., v. 30 *Sanguine cognato*: *Aen.* VII 318 *sanguine Troiano* (isometrico; inizio di periodo; *Iuno loq.*); v. 32 *insanos... fluctus*: Giunone combina, nel suo discorso, l'immagine dell'incertezza di Annibale (cf. *Aen.* VIII 19) e l'obiettivo che ha in mente, ossia che il suo protetto ritorni *ad spes armorum et furialia uota* (v. 26). In *Aen.* VII 460 ([*scil. Turnus*] *Arma amens fremit... | saeuit...*

30, Ganiban 2010, 91-96.

⁵¹ Su questi rapporti, cf. Cupaiuolo (1978) 1980², 127, Ariemma 2000b, 38s., *ad* v. 25-27. Sul ruolo di Giunone nel quadro delle 'cause', cf. Feeney 1991, 303s. (la nt. 207 tratta il debito verso Virgilio); utile anche Laudizi 1989, 71-92.

⁵² Sulla centralità di Canne nell'architettura del poema, cf. in particolare Fucecchi 1999a, 336ss., Ariemma 2000b, 42, *ad* v. 35-38, con la bibliografia ivi citata.

⁵³ Cf. anche *supra*, 142.

scelerata insania belli, | ira super), l'accesso di *insania* che infiamma il principe rutulo è illustrato dalla celebre immagine dell'acqua in ebollizione nella caldaia (v. 462-466). I v. 460-466 rappresentano la reazione di Turno alla visita della Furia inviatagli da Giunone: egli 'fa propria' la volontà di Aletto (cf. il siliano *furialia uota*, v. 26)⁵⁴. 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 visto⁵⁵ – è un procedimento imitativo prediletto da Silio. Inoltre il poeta associa altrove all'ira di Annibale la medesima immagine dell'acqua ribollente nella caldaia (V 603-606) con cui Virgilio aveva illustrato l'ira montante di Turno⁵⁶. Alla fine del suo discorso ad Anna, Giunone promette il ripetersi degli eventi: *tendat... in Iapyga campum. | Huc Trebiae rursum et Thrasymenni fata sequentur* (v. 37s.). Il motivo profetico compariva anche alla fine del monologo di Giunone in Virgilio: *funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae* (*Aen.* VII 322)⁵⁷.

Leggendo i *Punica* si attraversano continuamente questi 'campi' della memoria poetica – se così si possono 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. L'ultima somiglianza discussa sopra (Sil. VIII 38 ~ *Aen.* VII 322) appare ricercata, rappresenta il corrispondersi di due costruzioni retoriche attribuite, nei due testi, all'eloquenza del medesimo personaggio; invece il ritmemo *sanguine troiano* (*Aen.* VII 318), che affiora sul piano del dettato in Silio (*Sanguine cognato*), sembra l'effetto diretto dell'intensa presenza del modello nella mente del poeta. Considerati nella prospettiva del lettore, questi echi 'disorganici' generano una atmosfera mentale – per esempio una 'atmosfera virgiliana', 'ovidiana' o 'lucanea'⁵⁸ – in cui si producono facilmente connessioni di tipo sensoriale o subconscio che anticipano il riconoscimento razionale del 'testo nel testo'.

La presenza stabile di certi riferimenti ideali e formali nel testo dei *Punica* è comunque la condizione perché si producano, nel lettore dotto, i fenomeni di agnizione molto articolati di cui si è appena parlato.

Uno di questi riferimenti è l'associazione di Annibale a Turno, etico-psicologica e

⁵⁴ Cf. Ariemma 2000b, 38s., *ad* 25-27 per le premesse interne di questa espressione e anche di questa scena (I 55).

⁵⁵ Cf. *supra*, 139s., 142ss., 153.

⁵⁶ Tre buone note di Spaltenstein 1986, 382, *ad* v. 603, 605 e 606, offrono un quadro più ampio delle relazioni letterarie che l'immagine siliana coinvolge; cf. anche qui sotto, 183ss. Il principio del 'non ripetersi' comporta una tendenza a operare imitazioni di aspetti complementari del modello, come si vedrà *infra*, 166ss.

⁵⁷ Cf. la ricca nota di Horsfall 2000, 223s., *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, 224s., nt. *ad* v. 323-340.

⁵⁸ Cf. in particolare gli studi di Gröfzt 1887 e Bruère 1958, 1959 rispettivamente sulla presenza di Virgilio e di Ovidio nei *Punica*.

drammatica. Essa ha la sua base nei libri VII, IX, XII dell'*Eneide* e si stringe e si addensa in un punto critico del racconto – appunto l'aporia e la riscossa di *Punica* VIII –, dove sono sintetizzate le svolte che hanno luogo in ciascuno dei tre libri virgiliani. Le situazioni di *Aen.* VII e XII e il loro riflesso nel poema siliano si sono già considerate. Il libro IX, in gran parte dedicato a Turno, rappresenta il segmento mediano della parabola di questo personaggio, e più precisamente la fase in cui l'incendio furiale, psicologico, si oggettiva in azione incendiaria e in – almeno minacciato – incendio di cose⁵⁹. Questo processo, che si sviluppa lungo tutto l'arco del 'libro di Turno', ha le sue premesse in una scena che certamente fu studiata attentamente da Silio: all'inizio (!) di *Aen.* IX (v. 1-24), una dea intermediaria (!), Iride, inviata da Giunone (!), rivolge al principe rutulo, colto in un momento di solitudine (!), una *cohortatio* (!) che mira a fargli sfruttare un'occasione (!) (v. 6s.):

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

Segue una spiegazione: il momento è propizio poiché Enea si è allontanato dal campo in cerca di aiuti (v. 8-11). Dunque, conclude la dea (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 insperata⁶⁰. Anna trasferirà poi la notizia ad Annibale, direttamente in forma di *cohortatio*. Cf. Sil. VIII 33s. e 213-215:

[Iuno loq.] «Sola ille [i.e. Fabius] Latinos
sub iuga mittendi mora iam discingitur armis».

[Anna loq.] «omnis iam placata tibi manet ira deorum,
omnis Agenoridis rediit fauor. Eia age, segnes
rumpe moras, rape Marmaricas in proelia uires».

Segue una spiegazione (*Mutati fascies...*, v. 215ss.). I versi pronunciati dalla ninfa appartengono all'*Additamentum Aldinum*, e il loro valore per l'argomentazione non è

⁵⁹ Hardie 1994, 85, *ad* v. 66, 228s., *ad* v. 731-735.

⁶⁰ Le differenze rispetto al precedente di IV 722ss. (cf. *supra*, 155, nt. 92) 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 2000b, *ad* v. 210-212.

dunque certo⁶¹. È tuttavia evidente che lo schema narrativo dei due episodi (ordine di Giunone / esecuzione dell'intermediario / reazione, con discorso, dell'eroe risollevato) è il medesimo.

È invece esterno a questo brano – e quindi sicuramente autentico – un dettaglio che pare significativo rispetto al confronto tra 'Anna e Annibale' in Silio e 'Iride e Turno' in Virgilio. Conclusa la sua allocuzione allo *iuuenis* Annibale, la ninfa Anna atipicamente prende la via del cielo, proprio come aveva fatto la *aeria Iris* nella scena parallela in Virgilio. Cf. *Aen.* IX 14s. e *Sil.* VIII 225:

Dixit et in *caelum* paribus se sustulit alis
ingentemque fuga secuit *sub nubibus* arcum⁶².

Dixit et in *nubes* umentia sustulit ora.

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* (v. 22s.), rivelando con ciò, all'improvviso, che il colloquio con la dea si era svolto in riva a un fiume: particolare importante in un libro che si chiuderà con il tuffo salvifico di Turno nel Tevere⁶³. 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 particolari

⁶¹ Cf. *supra*, nt. 42. Spaltenstein 1986, 513, *ad v.* 213 e Ariemma 2000b, *ad l.*, segnalano giustamente che alle spalle dei v. 214s. ci sono *georg.* III 42s. (*En age segnis* | *rumpe moras*) e *Aen.* IV 569 ([*Mercurius loq.*] «*Heia age, rumpe moras*»), quest'ultima evidente variazione del luogo georgico. Direi che il poeta imitatore ha nella memoria due formulazioni di *rumpe moras* che contamina, e cioè il tipo preceduto da *En/heia age* e il tipo che pone *rumpe moras* in inizio di verso per affiancargli poi un altro imperativo atto a rincarare l'effetto e a specificare il significato del primo: cf. *Aen.* IX 13 *rumpe moras... et... arripe* [*castra*] e *Sil.* VIII 215 *rumpe moras, rape* [*uïres*]. La sintesi imitativa, nei versi siliani(?), fu certamente incoraggiata dal parallelismo degli intermediari, Mercurio messaggero di Giove, Iride di Giunone. Il poeta imitatore ha comunque fatto in modo che tutte le componenti virgiliane del 'dotto' discorso di Anna risultino in definitiva ben riconoscibili.

⁶² Cf. anche l'attacco della risposta di Turno: *quis te mihi nubibus actam* | *detulit in terras?* (v. 18s.). L'espressione è strana, l'immagine peregrina (cf. Hardie 1994, 72, *ad v.* 18 «riding on the clouds»): forse essa stimolò una risposta estraniante a sua volta nel testo di Silio, dove l'umida ninfa fluviale ascende in cielo traversando le nubi (vd. *infra*). Altrove Iride-arcobaleno è *roscida* (*Aen.* IV 700).

⁶³ Alla *Ringkomposition* collabora anche una nuova missione di Iride, una specie di rettifica della precedente: *aeriam caelo nam Iuppiter Irim* | *demisit* (v. 803s.). Cf. anche *supra*, 139.

celesti e quelli acquatici, ‘normalizza’ il paradosso, rammentando così al lettore un dato emerso nella scena iniziale⁶⁴. 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. Cf. *Aen.* IX 18 e Sil. VIII 227:

[Turnus loq.] «Iri, decus caeli...».

[Hannibal loq.] «Nympha, decus generis...»

Ricapitoliamo dunque i risultati di queste comparazioni:

a. Annibale, Giunone, Anna: cf. *Aen.* VII, Giunone, Aletto, Turno: cause dello scontro;

b. Giunone-Anna: cf. *Aen.* XII, Giunone-Giuturna: colloquio della dea con la ninfa;

c. Anna-Annibale: cf. *Aen.* IX, Iride-Turno: incontro della dea intermediaria con l'eroe; partenza della dea e discorso dell'eroe; funzione preparatoria delle due scene.

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

Nel libro VIII dei *Punica* troviamo esposte le cause dell'evento più drammatico della guerra, la battaglia di Canne – sono richiamate le cause psicologiche e ‘archeologiche’ dell'aggressione punica, presentate le cause della disfatta romana – e così pure i preparativi dello scontro, con il particolare rilievo accordato al radunarsi dell'armata di Roma nel grande catalogo dei vv. 349-621.

Il principale modello epico di Silio presentava, distribuiti su tre libri diversi, racconti dedicati a cause (*Aen.* VII 286-640) e ad eventi preparatori (VII 641-817, VIII, IX 1-24); la parte bellica di *Aen.* IX aveva già ispirato la composizione di vari episodi siliani, sviluppati specialmente nel libro VII, come già si è avuto modo di osservare⁶⁵. In particolare, dopo la grande parata militare del VII, il modello presentava a Silio, consecutivi, due libri di svolgimento in realtà parallelo: l'VIII dominato da Enea (Turno assente); il IX dominato da Turno (Enea assente). Nell'*Eneide* solo in questi due libri si verifica una

⁶⁴ 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*): cf. Santini 1983, 33-35.

⁶⁵ Cf. *supra*, 139ss., 153.

simmetria di questo tipo⁶⁶. Essa è in particolare marcata dalla corrispondenza delle scene iniziali, in cui all'eroe appartato (Enea, Turno) si manifesta una divinità (il dio Tiberino nell'VIII, Iride nel IX) che lo informa e lo esorta a un'azione, rispettivamente guardando alle conseguenze più lontane e all'immediata opportunità. 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 (*Romanam condere gentem*) e apparenza (*recidiua Troia*) che attraversa tutta l'*Eneide* 'iliadica'⁶⁷.

I tratti comuni fanno come sempre risaltare gli scarti formali e di senso; ma in questo caso il parallelismo interno ha una forte efficacia *per se*, poiché rappresenta il sistema costruttivo del racconto di guerra⁶⁸. 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' (spec. v. 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 (v. 26-35 + 66-78). Inoltre (c), nel breve prologo che tesse il raccordo narrativo con il libro VII (v. 1-17), è inserito per la prima volta un motivo che diverrà molto caro a Silio, quello dell'ambasceria dei Rutuli a Diomede, ora re apulo (v. 9-17)⁶⁹: 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)⁷⁰.

Verrò ora alle conclusioni di questo ragionamento.

La 'vigilia di Canne' rilancia, nei *Punica*, il racconto della guerra: le fonti storiche attinte dal poeta offrivano cause per la sconfitta, cause di tipo politico e tattico, che andavano però trasformate in motivo epico, in cause secondo l'epica⁷¹: non quin-

⁶⁶ Per gli aspetti in cui si articola questo parallelismo, Hardie 1994, 65s.

⁶⁷ Cf. spec. Anderson (1957) 1990.

⁶⁸ Cf. in part. Heinze 1903 (1996), 463s.

⁶⁹ Sul Diomede di Virgilio, cf. ora Barbara 2006.

⁷⁰ Cf. *supra*, nt. 12.

⁷¹ Nel racconto virgiliano della guerra nel Lazio la *prima causa belli* (*Aen.* VII 481s.) è un incidente di caccia, in realtà 'ingrandito' (cf. Macr. *Sat.* V 17,1-4) dalla regia della Furia che opera interventi psicologici su Amata, Turno e sulle *canes* di Ascanio: compiuta l'opera di infezione e incendio Aletto enuncia:

di – direttamente – cause di una 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 impegnativa⁷².

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 accadeva 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 141-145, in cui la sovrapposizione di Annibale all'Enea virgiliano poteva realizzarsi in modo transitorio e soprattutto non entrare in collisione con il senso morale del racconto⁷³. Ben diverso sarebbe stato l'effetto di un'operazione come questa all'inizio del libro VIII: Silio usa questa sede, in corrispondenza ordinale (VIII ~ VIII) e funzionale (inizio ~ inizio), per sottolineare la relazione tra Enea e Fabio (*Aeneadis... Fabius*, v. 2): il *genitor Fabius* discende dal *pater Romanae gentis*. Non bisogna poi dimenticare che *Aen.* VIII è il libro della visita a Pallanteo, della gloria di Ercole, dell'ara *quae maxuma semper | dicitur nobis et erit quae maxuma semper* (v. 271s.).

Un altro punto va poi considerato: la situazione di Annibale *lacer curis*, all'inizio di *Punica* VIII, si delinea all'interno un discorso di Giunone e in realtà resta priva di ambientazione anche nel segmento narrativo in cui la cornice, molto più avanti, si richiude. Non c'è veramente alcun indizio descrittivo che consenta di immaginare il dove e il quando di quel 'lacerarsi'⁷⁴.

«*En perfecta tibi bello discordia tristi*» (v. 545); dunque, conclude Giunone: «*Stant belli causae*» (v. 553). Sull'influenza della storiografia sull'epica romana in merito alle *causae*, cf. in part. Horsfall 2000, 73, *ad* v. 40, e 363, *ad* v. 553; sull'episodio virgiliano di Aletto, vd. qui sopra, 103ss.

⁷² In misura più limitata questo procedimento di recupero delle cause si era visto anche nell'apparizione di Giunone (il falso Trasimeno) ad Annibale nel IV libro: «*Quantum uouisti, cum Dardana bella parenti | iurares...*» (v. 733s.), 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 cf. Spaltenstein 1986, 15s. *ad* I 78.

⁷³ Lo stesso discorso vale, come si è visto, per IV 722-773: cf. *supra*, 155s., nt. 60.

⁷⁴ Un'immagine di Annibale travagliato si forma ai v. 207-209 *Ille uirum coetu tum forte remotus ab omni | incertos rerum euentus bellique uolutat | anxia ducebat uigili suspiria uoce*), e cioè all'interno dell'*Additamentum Aldinum*; ma nemmeno in questo caso c'è un inquadramento circostanziale della sua situazione.

Al contrario, all'inizio di *Aen.* VIII, il dio fluviale appare ad Enea, solo e travagliato, portando con sé un ben definito scenario: *Nox erat...* (v. 26ss.); *Huic deus ipse loci fluuiio Tiberinus amoeno | populeas inter senior se attollere frondes | uisus...* (v. 31ss.). Dopo aver completato il suo discorso il dio scompare, facendo così rivedere, per un momento, il paesaggio fluviale (v. 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 acque. Il testo prosegue così (v. 68-72):

Surgit et aetherii spectans orientia solis
lumina rite cauis undam de flumine palmis
sustinet ac talis effundit ad aethera uoces: 70
«Nymphae, Laurentes nymphae, genus amnibus undest,
tuque, o Thybri tuo genitor cum flumine sancto».

Colpisce il parallelismo della reazione di Enea all'apparire del dio (spec. *rite... undam...* | *sustinet*) con quella di Turno nella scena iniziale del libro successivo (cf. v. 23 *summoque hausit de gurgite lymphas*)⁷⁵.

Nel luogo del libro VIII, però, pur nella tipicità rituale della condotta di Enea, si verifica un effetto assente nel passo parallelo del libro IX: ossia il contrasto tra l'accentuato movimento verso il basso del dio (v. 66s. *lacu... se condidit alto, | ima petens*) e la tensione verso l'alto dell'eroe supplice (v. 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 e figura etimologica *genus ~ genitor* pone in primo piano il motivo del 'generare', qui inteso come espressione dell' 'origine'.

Dopo *insanos curarum comprime fluctus* (Sil. VIII 32 [*Iuno loq.*]), il secondo particolare che collega il testo siliano – nel movimento di chiusura della *Ringkomposition* – alla scena iniziale di *Aen.* VIII riguarda dunque la ninfa e il motivo del *genus*. La considerazione sinottica di *Aen.* VIII 71, IX 18 e Sil. VIII 227 lascia intravedere la *ratio* che ha guidato Silio nella sua composizione:

[*Aeneas loq.*] «Nymphae, Laurentes nymphae, genus amnibus undest»
(risposta di Enea all'apparizione e al discorso del dio Tiberino)

⁷⁵ Insiste su questa corrispondenza Hardie 1994, 63, 73, e *ad v.* 22-24.

[*Turnus loq.*] «Iri, decus caeli...».
(risposta di Turno all'apparizione e al discorso di Iride)

[*Hannibal loq.*] «*Nympha, decus generis...*».
(risposta di Annibale all'apparizione e al discorso della ninfa Anna Perenna)

Nel pronunciare la sua preghiera Enea, il futuro dio indigete, apostrofa per prime le ninfe laurentine; e con il suo gesto raccorda profondità e altezza, acqua e cielo. Silio riceve l'effetto di questi particolari e li investe, nel proprio racconto, di una diversa capacità estraniante. Il collegamento di basso e alto, acqua e cielo, è associato all'azione del dio ora apparso all'eroe: *in nubes umentia sustulit ora* (Sil. VIII 225). Ciò sottolinea, come si è detto, la recente divinizzazione di Anna, la quale ha avuto luogo in modo simile a quella di Enea: entrambi diventano *dei indigetes* inabissandosi in un fiume⁷⁶. In Sil. VIII 227, l'apostrofe con cui Annibale si rivolge ad Anna («*Nympha, decus generis...*») è convenzionale, ma, come quella di Enea in *Aen.* VIII 71 («*Nymphae, Laurentes nymphae, genus amnibus undest*»), ricca di sensi secondari. Nel modello la connotazione più importante è data dall'idea dell'origine comune (e quindi dall'implicazione del 'ritorno' a quell'origine), nel testo di Silio, invece, dalla tensione tra l'idea di *indiges nympha* e *genus nostrum*, in cui consiste il vero rinnovamento siliano della leggenda di Anna Perenna (Anna è il plausibile alleato locale di Annibale).

Si può anche facilmente comprendere però come alla scena di *Aen.* VIII si sia associata, nella memoria poetica, quella iniziale di *Aen.* IX (v. 1-24), simmetrica e simile alla precedente, anche se non caratterizzata dall'inquietudine del protagonista: verso Turno, non verso Enea, doveva orientarsi l'attenzione del lettore nel primo episodio di *Punica* VII, alla vigilia di Canne. Silio adottò, dunque, all'inizio del suo libro, la scena di aporia virgiliana (*Aen.* VIII), che gli suggeriva alcuni buoni spunti psicologici e archeologici per rigenerare il dinamismo del racconto, ma la adottò come una forma vuota, da riempire con i contenuti di *Aen.* IX. A questi particolari contenuti si aggregano motivi derivanti dagli altri libri virgiliani in cui Turno è protagonista di una situazione critica. Nel contenitore 'svuotato' della scena di aporia si compongono così il processo che porta alla guerra nel Lazio (*Aen.* VII), il colloquio tra Giunone e la ninfa (XII), il colloquio tra la dea emissaria, Iride, e l'eroe (IX).

Resta un solo tratto della 'scena' (il motivo della ninfa fluviale) e dell'aporia' (v. 32 *insanos curarum comprime fluctus*, che rimanda a VII 141-145): un segno eloquente, tuttavia, che pone sulla buona strada per comprendere il sistema dell'invenzione e composizione siliana.

⁷⁶ Cf. Spaltenstein 1986, 500s., ad VIII 28 e 39.

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 253-259):

His dictis fractus furor et rabida arma quierunt,
 ut, cum turbatis placidum caput extulit undis
 Neptunus totumque uidet totoque uidetur 255
 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.

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 *Aen.* 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 (v. 148ss.):

Ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est
 seditio saeuitque animis ignobile uulgus,
 iamque faces et saxa uolant, furor arma ministrat: 150
 tum pietate grauem ac meritis si forte uirum quem
 conspexere, silent arrectisque auribus adstant;
 ille regit dictis animos et pectora mulcet:
 sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam
 prospiciens genitor [...]

È questa la prima similitudine dell'*Eneide*. Nella *pars illustranda* l'emergere di Nettuno dalle acque è caratterizzato da un particolare descrittivo che il testo ribadisce al chiudersi della scena, tracciando così una cornice intorno alla *pars illustrans*: *alto | prospiciens summa placidum caput extulit unda* (v. 126s.) | ~ *sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam | prospiciens genitor... |... curruque uolans dat lora secundo* (v. 154-156).

Nell'*illustrans* il correlativo di questa immagine – l'emergere fisico del dio dai flutti, lo sguardo che spazia sulla distesa marina – è 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 riferito allo spazio (*Neptunus... prospiciens...*) in uno interno (*grauis pietate*) riportato al tempo (*ac meritis*)⁷⁷. Se dunque ci

⁷⁷ Cairns 1989, 93-95.

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 indotti a constatare che il racconto, l'*illustrandum*, risulta più 'scenico' della sua illustrazione: è dunque già presente nel testo virgiliano un tratto 'manieristico'.

In verità il particolare rapporto tra *illustrandum* e *illustrans*, cui si è fatto qui cenno, è poesia derivata già nel modello di Silio. Virgilio, nel suo brano, aveva capovolto le parti, e anche il senso, del suo *exemplar*, *Il. II* 142ss. Qui due similitudini successive, la prima delle quali recante l'immagine del Noto e dell'Euro che sollevano le onde del mare (v. 144-146), illustravano l'effetto del discorso provocatorio di Agamennone all'armata greca (v. 149-154). Anche nel brano di Omero c'era 'concorrenza' 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»⁷⁸. L'imitatore dotto di questo celebre passo virgiliano, si trova di fronte, dunque, a una complessa operazione di ingegneria poetica, in cui l'arte dell'imitare e quella del comporre si condizionano reciprocamente.

Nel passo dei *Punica* che ci interessa (VII 253-259), Silio inverte dunque a propria volta l'ordine virgiliano, facendo passare il *uir grauis* (Fabio) dalla parte dell'*illustrandum* e Nettuno dalla parte dell'*illustrans*. A questo particolare risultato Silio perviene dopo che l'immaginario 'marittimo' già si è instaurato nel suo racconto (v. 241-244, nel discorso del *Cunctator* ai soldati). Ma l'anticipazione più notevole di questo passaggio si trova ben più indietro, alla fine del I libro, dove la figura di Fabio è introdotta nel poema (I 685ss.)⁷⁹:

Prouidus haec ritu uatis⁸⁰ fundebat ab alto
pectore praemeditans Fabius surgentia bella,
ut saepe e celsa grandaeuus puppe magister⁸¹

⁷⁸ Martina 1987, 35, nt. ad v. 148-153.

⁷⁹ Quest'ultima similitudine del libro ha collocazione significativa anche per il suo opporsi alla prima, che illustra la *perfidia* letale di Annibale (I 324-326): lo studiato contrasto sembra segnalare la variazione rispetto al testo virgiliano.

⁸⁰ Cf. Liu. XXX 28,2 *uatem... Quintum Fabium... canere solitum*, e Sil. XVI 653, riscontri opportunamente indicati da Spaltenstein 1986, 102, ad I 685. Per il motivo della *providentia* a proposito del buon reggitore, Cairns 1989, 20, con la bibliografia ivi indicata.

⁸¹ Cf. Verg. *Aen.* I 148 *Ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est | seditio*; e nel testo dei *Punica*,

prospiciens signis uenturum in carbasa Corum
 summo iam dudum substringit lintea malo.
 Sed lacrimae atque ira mixtus dolor impulit omnes 690
 praecipitare latens fatum...

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 luogo lucaneo, VII 125-127⁸². 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?*)⁸³, si trova nella posizione di un Fabio che rinuncia a sostenere la sua linea e infine 'lascia andare le redini' alla maniera del virgiliano Latino (v. 105-107, 123-127)⁸⁴:

[Pompeius loq.] «Fortissimus ille est 105
 qui promptus metuenda pati, si comminus instent,
 et differre potest».

Sic fatur et arma
 permittit populis frenosque furentibus ira
 laxat et ut uictus uiolento nauita Coro 125
 dat regimen uentis ignauumque arte relict
 puppis onus trahitur.

È rilevante il nome del vento (v. 125): in Silio il Coro comparirà nella similitudine

XVI 602s., *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 (cf. *grandaevus 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.

⁸² Cf. von Albrecht 1964, 110; cf. anche 75.

⁸³ Narducci 1979, 126, sottolinea opportunamente come il personaggio assuma qui la medesima prospettiva del poeta, facendo riecheggiare nelle proprie parole il testo del proemio (cf. I 7). Tutto l'episodio, dunque, ha il massimo rilievo: esso drammatizza con particolare evidenza il nucleo ideologico del poema.

⁸⁴ 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 (v. 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 relative alla guida della nave o del carro: Danesi Marioni 1986, 51-54.

riferita a Fabio, sopra citata (I 687), ma anche in una di poco successiva: nel suo discorso antibellico 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 290s.). Il ricorrere di questo particolare garantisce l'importanza del modello lucaneo per Silio, un poeta che, come si è detto, non ama i ritorni delle cose e rifugge dalle ripetizioni di parole⁸⁵.

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 v. 124s. 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 descrive l'azione di guerra di Annibale con queste parole (Sil. II 292-295):

*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 realizza puntualmente l'*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* (v. 601-622), *foeda ministeria* cui Latino si sottrae (vd. *infra*). 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 a Latino, quello del *dux ferox* Annibale (ma cf. già 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.

Dicevo 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 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,

⁸⁵ Cf. *supra*, 143, 154.

ossia *Fabio... salutis habenas | credere ductori* (VI 611s.). Segue il ritratto etico-politico di Fabio – uomo integro, esperto, *par ingenium castrisque togaeque* – tracciato dal dio in persona (v. 613-618).

Risulta dunque che:

a. 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);

b. la derivazione da Lucano qualifica l'immagine siliana – ripetuta a breve distanza e in contesti di significato tra loro affini – come aderente a un tipo dottrinale stoico;

c. 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: l'originale diretto delle due immagini siliane, un *medium* certo tra il Latino dell'*Eneide* e il testo dei *Punica*, come il passo di Annone ci attesta; e un possibile motivo di ispirazione, offerto all'*inuentio* siliana, per accostamenti tra il Fabio storico e il Latino di Virgilio;

d. l'immagine qualificante di questa giustapposizione lucanea (Fabio ~ Latino), e cioè il motivo delle redini, è però adottata 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 289-291 + 292-295): ciò da un lato esemplifica un procedimento tipico dell'*imitatio* siliana, che illumina se stessa e ricerca l'apprezzamento del lettore per mezzo di spostamento referenziale e inversione (lo stesso contenuto associato a Latino nell'originale può qualificare l'azione e il carattere di Annibale); dall'altro l'*usus* di Silio ci garantisce che nel séguito del racconto, in luogo affini per situazione o significato a quello di *Aen.* VII, questa locuzione caratteristica, in quanto già imitata, non ricorrerà.

Al *dossier* dei luoghi in cui la *providentia* fabiana è illustrata dall'immagine del timoniere appartiene 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 605-616, 623s.):

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!

610

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

615

His dictis sedere minae et conuersa repente
pectora⁸⁶.

Torniamo ora al passo dal quale eravamo partiti, la comparazione di *Punica* VII 253-259. La rassegna dei confronti fin qui condotti ci porta a due considerazioni. La prima: la comparazione virgiliana *Neptunus prospiciens ~ uir grauis* è alla base di un complesso di immagini siliane legate a Fabio. Egli è il *uir grauis* che governa gli animi o educa i singoli, il modello morale cui ci si conforma o ci si oppone⁸⁷. Con questa base virgiliana si rapporta, nella mente di Silio, lo spunto lucaeo⁸⁸. La seconda considerazione è questa: 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 stesso⁸⁹; o per entrambe queste ragioni più una terza: perché Silio ha compreso che nel suo modello la reversibilità del rapporto tra *illustrandum* e *illustrans*, subito predisposta dalla 'gara' tra le due parti⁹⁰, è la chiave di volta di una costruzione ben più complessa, la quale pone in rapporto tra loro idee e immagini all'interno di un organismo unitario di vaste proporzioni. Si tratta del noto rapporto di parallelismo e contrasto tra le strutture di *Aen.* I e VII⁹¹.

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 i caratteri strutturali del suo originale, nonché i valori di pensiero, le modulazioni di tono, gli effetti espressivi che ne dipendono. L'arte imitativa e compositiva di Silio presuppongono un'analisi formale dell'*Eneide* che anticipa sotto diversi aspetti i risultati della critica virgiliana del Novecento. Ma procediamo per gradi.

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*

⁸⁶ Cf. 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 anche Flaminio era stato un cattivo timoniere: cf. IV 711-717.

⁸⁷ Kißel 1979, 116ss.

⁸⁸ Cf. *supra*, 168.

⁸⁹ Cf. *supra*, 167.

⁹⁰ *Illustrandum* e *illustrans* rivaleggiano sul piano dell'efficacia rappresentativa: cf. *supra*, 167.

⁹¹ La definizione di questi rapporti rappresenta uno dei risultati affidabili ottenuti dalla cosiddetta 'critica simbolica' dell'*Eneide*: cf. qui sopra, 39ss., in part. 40, nt. 5, 7. Uno studio eccellente sul ruolo delle similitudini in questo sistema di rapporti è von Albrecht 1974. Una sintesi di Nettuno e Latino si nota con chiarezza nell'*Adrasto* di Stazio, in *Tb.* III 440ss.

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 crescendo⁹²: dapprima una figurazione della violenza marina montante (*Aen.* VII 528-530 *fluctus uti primo coepit cum albescere uento...*); poi un quadro di tempesta al centro del quale è collocata un'immagine di isolata, ma tenace, resistenza (v. 586-590):

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 similitudine qui sopra riportata dialoga con una ricca tradizione letteraria⁹³: essa trae però il suo *color* da Omero (*spec. Il.* VII 63s.) e il suo particolare significato, invece, dalla conformità a un tipo dell'immaginario morale stoico, forse di ascendenza tragica (*Soph. OC* 1240ss.)⁹⁴.

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 séguito (v. 594-599a), 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 (v. 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 virgiliano che, collegato da Silio con la similitudine della *Pharsalia* sopra considerata (VII 125-127), forma la base di *Punica* II 289-295 (Annone-timoniere, Annibale-auriga)⁹⁵. Le *habenae* appartengono a un *Leitmotiv* ideologico, concretando in immagine l'idea

⁹² 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, 348, *ad v.* 528-530.

⁹³ Cf. l'ottima nota di Horsfall 2000, 381s., *ad v.* 586-590.

⁹⁴ Pohlenz (1959) 1967, 70s., Horsfall 2000, 381s., *ad v.* 586-590.

⁹⁵ Cf. *supra*, 168.

del controllo su una potenza irrazionale e, se lasciata a se stessa, distruttiva. In Virgilio esso è testimoniato dalla serie *georg.* I 511-14 (auriga trascinato; cf. anche III 103-107, *Aen.* V 144-147), *Aen.* I 65 (Eolo) e 156 (Nettuno: cf. anche V 818)⁹⁶. Latino è un *rex bonus*, ma non riesce a imporsi sulla furia di coloro che dovrebbe governare⁹⁷. 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 sedarla⁹⁸.

Poco dopo la secessione di Latino (v. 599s.) si presenta il tema delle *Belli portae* (v. 601-622; vd. *infra*). Seguono poi il quadro dei preparativi di guerra (*Ardet inexcitata Ausonia atque immobilis ante...*, v. 623-640), quindi l’invocazione alle Muse (v. 641-646) e il catalogo degli eroi latini e delle schiere che sfilano attraverso la città (v. 647-817). Quest’ultimo quadro si apre con le parole: *Primus init bellum* [...] (v. 647).

Dunque dopo il montare della ‘tempesta’, che richiama la scena ad essa complementare del I libro, si sviluppa una sequenza a tre tempi: (a) Latino si chiude nella reggia, scomparendo alla vista; (b) Giunone apre le porte della guerra; (c) si dispiega, sotto gli occhi dei cittadini, lo spettacolo della parata eroica⁹⁹. La secessione di Latino è perciò trattata come immagine antitetica sia all’operare di Giunone sia alla marcia di guerra. È poi importante notare, ai nostri fini, che questi tre momenti, immediatamente consecutivi l’uno all’altro nel testo virgiliano, continuano la progressione prima delineata¹⁰⁰; solo l’accento della rappresentazione si sposta, prevalendo gli effetti visivi su altri valori.

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 tattica attendista per attaccare Annibale in campo aperto. Il dittatore osserva la mala parata e comprende di dover intervenire. Prima, però, ha luogo il suo colloquio con il figlio (v. 539-546 + 547-565), il quale aveva commentato in modo impulsivo lo spettacolo della rotta romana. A lui il padre risponde richiamandosi ai valori di fedeltà alla patria e fratellanza tra concittadini, valori antichissimi che devono 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*»). Di tali valori egli stesso, *longaeuus parens* (v. 553), si fa ora interprete. I due discorsi ‘pedagogici’ del *Cunctator* nel libro VII

⁹⁶ Altri riferimenti in Danesi Marioni 1986, 49-55.

⁹⁷ Cairns 1989, 62-66, mette bene in luce i limiti etici della condotta di Latino (mancanza di *constantia*), riportandoli al quadro ideologico del *rex bonus*.

⁹⁸ Su questo incremento dell’ostacolo epico nell’*Eneide* ‘iliadica’, cf. Heinze (1903) 1996, 218s.

⁹⁹ Sulla dialettica di queste immagini, cf. in part. Fowler 1998.

¹⁰⁰ Cf. p. prec.

[Fabius loq.] «Pone iras, o nate, meas. Socia arma feramus
 et celeremus opem». Iamque intermixta sonabant 565
 classica, procursusque uiros colliserat acer.
 Primus claustra manu portae dictator et altos
 disiecit postes rupitque in proelia cursum.
 Non grauiore mouent uenti certamina mole
 Odrysius Boreas et Syrtim tollere pollens 570
 Africus, obnixa 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.
 Haud prorsus daret ullus honos tellusque subacta 575
 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.

Primus in posizione iniziale (v. 567) sottolinea l'iniziativa personale del *dux* che finora si era distinto come *sollers cunctandi* (v. 126); il termine, così adoperato, evoca poi l'idea di 'séguito'¹⁰³. Viene in mente la movenza *Primus inicit bellum* (*Aen.* VII 647, il soggetto è Turno) 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 *uir grauis* 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 suo discorso alle truppe impazienti, Fabio aveva detto (*Sil.* VII 236-38):

«Non est, mihi credite, non est
 arduus in pugnās ferri labor. Vna reclusis
 omnes iam portis in campum effuderit hora»¹⁰⁴.

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 (v. 247-250):

«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!» 250

¹⁰³ *Primus*, riferito a Fabio, è anche la prima parola del libro VIII: cf. Spaltenstein 1986, 499, *ad l.*

¹⁰⁴ Ritorna qui il motivo dell'unicità così strettamente connesso con l'identità storica dei Fabi: esso rimanda direttamente la memoria alla *clades Cremerensis* (VII 46ss.). In contrasto con questo sventurato episodio si sviluppa, nei *Punica*, il ritratto morale del *Cunctator*.

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 in 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). Qui Silio allude certamente a *Aen.* VII 601-617 e 620-622. Il primo di questi due luoghi è incorniciato dai due gesti 'secessionisti' di Latino (v. 600 *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas* + 618s. *Abstinuit tactu pater... |... caecis se condidit umbris*) e riporta ai costumi del Lazio antico l'apertura di *Ianus geminus* in tempo di guerra¹⁰⁵. Latino rifiuta di inaugurare di propria mano una guerra tra 'consanguinei' (v. 619 *foeda ministeria*). Se ne incarica allora Giunone stessa (v. 620-622):

Tum regina deum caelo delapsa morantis impulit ipsa manu portas et cardine uerso belli ferratos rumpit Saturnia postis.	620
---	-----

A propria volta qui Virgilio presupponeva e ormeggiava, come si sa, un noto luogo enniano, probabilmente riferito agli esordi della seconda Punica, dove era la Discordia che apriva le porte della guerra¹⁰⁶: anche questo testo doveva essere presente a Silio. Ancora si dimostrano qui, e in modo eclatante, la qualità analitica della sua *doctrina* e la volontà di comporre, nelle sintesi del suo testo, termini originariamente in tensione (qui Latino e Giunone/Discordia), o al fine di ampliare i significati ideologici o di realizzare effetti di $\xi\kappa\pi\lambda\eta\xi\varsigma$, in entrambi i casi emulando una base classica. Si noterà altresì come l'ideologia dei *Punica* non favorisca, nelle composizioni dei contrari operate dal poeta, il risultato paradossale, che testimonia l'inspiegabile e rimanda a tensioni essenziali, quanto piuttosto integrazioni e amplificazioni che rinforzino la positività della cultura quiritaria.

Veniamo ora al punto cruciale, la similitudine siliana dei v. 569-574, che per comodità del lettore riportiamo una seconda volta:

Non grauiore mouent uenti certamina mole Odrysius Borea et Syrtim tollere pollens Africus, obnixa cum bella furentia torquent;	570
--	-----

¹⁰⁵ Cf. in part. 607-615 *Sunt geminae Belli portae [...] nec custos absistit limine Ianus: | has [scil. portas]... | ipse... | insignis reserat stridentia limina consul, | ipse uocat pugnas: sequitur tum cetera pubes | aeraeque adsensu conspirant cornua rauco;* e qui sopra, 103ss.

¹⁰⁶ *Enn. ann.* VII fr. XIII,225s. Skutsch, *postquam Discordia taetra | Belli ferratos postes portasque refregit:* la pseudo-endiadi *postes portasque* è evidente matrice delle coppie *portas ~ postis* e *portae ~ postes* che poi ritroveremo in Virgilio e in Silio.

distraxere fretum ac diuersa ad litora uoluunt
 aequor quisque suum; sequitur stridente procella
 nunc huc, nunc illuc raptum mare et intonat undis.

L'impeto dell'ingresso in battaglia di Fabio è pari a quello con cui si scontrano due venti di provenienza opposta (cf. v. 570s. *Odrysius Boreas et Syrtim tollere pollens | Africus*). Si è prima osservato che nel contesto parallelo di *Aen.* VII due successive similitudini (v. 528-530, 586-590) 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 – è seguito invece dal 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 *Aen.* VII, ovvero la tempesta del libro I. Dunque in un passo che insiste sull'episodio di *Aen.* VII, Silio incastona un ricordo di *Aen.* I: e lo fa in modo particolarmente accorto, evocando il suo modello secondario con puntualità grazie alla corrispondenza di tema (cf. *Aen.* I 82 *uelut agmine facto, 84-86 totumque [scil. mare] a sedibus imis | una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis | Africus*), grazie all'allusione geografica (*Syrtim*) e all'eco verbale e ritmica (*Africus*, iniziale in entrambi i testi).

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

Si impone qui 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:

a. la reversibilità tra *illustrans* e *illustrandum*, suggerita nel testo di *Aen.* I e poi valorizzata, in termini strutturali, grazie alla diffusione dell'immaginario della tempesta (libri I-VII)

b. il rapporto di parallelismo e opposizione tra le due figure del *uir grauis*, e cioè il 'tipo' della similitudine (libro I) e l'individuo dell'azione vissuta (libro VII)

c. in genere il ruolo cruciale assegnato da Virgilio alle due similitudini per segnalare simmetrie a distanza e ispessire il senso.

In Silio stesso il senso si connota grazie all'evocazione del modello. Il Latino virgiliano si specchia nel Fabio di Silio in modo fisicamente 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 arricchimento del significato in sedi che la struttura del libro, così come accade in *Aen.* VII, pone in risalto.

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 peripezia¹⁰⁷. Il 'rovesciamento' che ha luogo nel libro VII ripete, ingigantendolo e aggravandolo, quello parallelo del libro I. 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, presumibilmente, 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, espansioni, progressioni. All'interno di questa crescita lineare, evidente soprattutto sulla scala ampia, si formano campate narrative che corrispondono spesso all'alternarsi degli àmbiti d'azione (Romani / Cartaginesi etc.). Questi blocchi hanno in genere un centro emotivo, un'occasione di sviluppo retorico che opera anche come accumulatore di tensione, una tensione che deflagrerà in un certo punto culminante, significativo su scala più ampia. Lo si è visto considerando la struttura del VII libro, un macro-episodio in sé concluso e insieme introduttivo alla svolta di Canne.

Questo sistema compositivo comporta soprattutto una tecnica scaltrita del delimitare, abilità nei discorsi, una elaborazione retorica della sintassi narrativa intesa come successione di toni e durate relative, e la necessità di coordinare la storia epicamente interpretata – e cioè la visione grande, cosmica e a tesi – con un procedimento costruttivo dal respiro limitato.

¹⁰⁷ Heinze (1903) 1996, 354ss.

In Silio la dilatazione celebrativa o critica degli eventi, e il proliferare delle variazioni (come per es. innesti narrativi o descrittivi tratti da generi all'altro, saggi di narrazione retrospettiva, ecfrasi virtuosistiche, *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 virgiliana¹⁰⁸. Il rapporto tra l'insieme già dato e la composizione a blocchi 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 o retoriche, 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 assai di 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 particolare 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. Virgilio aveva compreso, anche come lettore attento di Apollonio, i vantaggi che potevano venire al poeta epico moderno, interessato alla concisione e alla coesione strutturale del suo racconto, da un uso meditato della formula epica come motivo conduttore o, quantomeno, come strumento di connessione sovrasintattica. Ma la memoria interna, in Silio, ha una funzione quasi contraria a questa. 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, costitutivo di una serie legata; l'insistere dei concetti esprime direttamente la visione d'insieme ed è un tipo di ripetizione non strutturante, non rappresentativa, in senso proprio, di una tecnica.

Silio, dunque, ascolta il suo *auctor* principale con indefessa attenzione e con orecchio

¹⁰⁸ Cf. *supra*, nt. 9.

quasi assoluto, senza per questo dividerne i principi artistici essenziali¹⁰⁹.

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

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

Una *propositio*-inno apre il libro (v. 1-19) che si chiuderà – come si è detto – con un inno interno (v. 732-750, di nuovo 19 versi), intonato da Minucio e dai suoi, salvati dal dittatore valoroso 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 (cf., con lieve variazione di senso, v. 1 *Interea trepidis Fabius spes unica rebus*), mettendo in luce piena le due anime del suo eroismo, quella strategica del *Cunctator* e quella guerriera della *Tirynthia proles* (VI 637-640, 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* (v. 575-577).

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 (v. 254-259), occorre 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 arista (cf. *Aen.* IX 525-528)¹¹⁰, mentre in questo caso l’impresa eroica consiste nell’impedire l’azione guerriera.

La seconda similitudine (v. 569-574) è invece appropriata a illustrare l’altra anima dell’eroismo fabiano, quella ‘tirinzia’; essa occorre però in apertura e non in chiusura di sezione. Il rovesciamento del modello (Fabio ‘capovolge’ la condotta di Latino) raggiunge in realtà il suo scopo finale completando un’immagine formatasi all’interno del testo (Nettuno *pacator* dei venti marini ~ Borea e Africo scatenati sul mare), in conformità con la tendenza di tutto il libro VII a saldare il significato ideale della figura di

¹⁰⁹ Per altre considerazioni sulla tecnica epica di Silio, di notevole originalità, acutezza, e per certi versi complementari a queste, rimando a Cowan 2010.

¹¹⁰ Con Hardie 1994, 171, *ad l.*

Fabio. Similmente a Enea nel poema virgiliano¹¹¹, egli appare come paradigma completo del valore romano.

In Silio, la completezza eroica di Fabio è conseguita nel libro che coincide con il racconto della sua dittatura: essa è dunque trattata, almeno esternamente, come un'azione unitaria e compiuta in se stessa. Il libro VII, così come *Aen.* IX, è un libro-episodio, demarcato alle due estremità da una cornice e articolato per mezzo di un'invocazione (v. 217s., cf. *Aen.* IX 525-528). L'invocazione, nel libro siliano, rinforza l'assetto interno (somma-dettaglio) definendo con più precisione le prospettive del racconto. Di qui in avanti i materiali virgiliani (le due similitudini), prelevati con intelligenza analitica dai loro contesti e piegati a una nuova funzione, formano la piena immagine della grandezza fabiana mostrandola come superamento eroico del *uir grauis pietate ac meritis* dell'*Eneide* 'iliadica' (Latino), e forse anche – più a distanza – del Pompeo remissivo di Lucano.

In questo sistema chiuso e internamente dinamico, il motivo innico iniziale «*Summe ducum...*», introdotto dalla voce poetica (v. 16ss.), è portato alla piena realizzazione narrativa nel punto in cui, grazie all'«inno» intonato da Minucio, la vittoria si trasforma in trionfo: «*Sancte... o genitor...*» (v. 737ss.). La completa immagine eroica così ottenuta nella dimensione del racconto – Fabio pacificatore e guerriero – si iscrive così nella cornice dei due 'inni', ai quali è affidato il compito di raccordare l'eroismo fabiano alla totalità della storia di Roma.

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

¹¹¹ Cf. *supra*, 156, 163.

La similitudine della caldaia in Virgilio, Omero e Quinto Smirneo

1. Verg. Aen. VII 460-466 e i suoi modelli

Arma [Turnus] amens fremit, arma toro tectisque requirit;
saeuit amor ferri et sclerata insania belli,
ira super: magno ueluti cum flamma sonore
uirgea suggeritur costis undantis aeni
exsultantque aestu latices, furit intus aquai
fumidus atque alte spumis exuberat amnis, 465
nec iam se capit unda, uolat uapor ater ad auras.

I commentatori virgiliani hanno indicato per questa nota similitudine di *Aen.* VII due modelli principali: *Il.* XXI 361-365 (ribolle la corrente dello Xanto, aggredito da Efesto, come bolle e gorgoglia l'acqua in un bacile in cui si cucina della carne di maiale)¹; e *Lucr.* III 288-306, spec. 294-298 (fisiologia dell'ira²; dettagli provengono anche da VI 840-842, 1044-1046)³.

¹ Cf. anche XVIII 343ss., *Od.* XII 237ss. (con breve similitudine e ricchezza di immagini auditive): analizza attentamente la cultura e la tecnica del passo virgiliano Horsfall 2000, 310-315; si veda anche Richardson, 1993, 83, *ad v.* 362-365. All'immagine omerica aveva attinto già Call. *Hec. fr.* 244 Pfeiffer [= 33 Hollis²] αἰψα δὲ κυμαίνουσαν ἀπαινυτο χυτρίδα κοίλην: cf. Hollis (1990) 2009², 169s.

² V. 294-298: *Sed calidi plus est illis quibus acria corda | iracundaque mens facile effervescent in ira. | Quo genere in primis uis est uiolenta leonum, | pectora qui fremitu rumpunt plerumque gementes | nec capere irarum fluctus in pectore possunt*; ma l'intero contesto didascalico, in cui si parla di passioni 'calde' (ira) e 'fredde' (paura), sembra ricevere una 'traduzione' drammatica nella scena di Aletto e Turno (prima agghiacciato per il terrore, poi ribollente d'ira) in *Aen.* VII: cf. Horsfall 2000, spec. 301s., *ad v.* 446, 447, e 307s., *ad v.* 458, 459, 460. Il passo lucreziano sopra citato è poi imitato da Virgilio anche in VII 15 (*gemitus iraeque leonum*), XII 527s. (*fluctuat ira intus, rumpuntur nescia uinci | pectora*: Enea e Turno in battaglia) e 831 (*irarum tantos uoluis sub pectore fluctus*: Giove a Giunone); per i dettagli, cf. spec. le note *ad l.* di Heinze 1897, 88ss., Ernout-Robin (1925) 1962², 48ss.; e Dyson 1997, Tarrant 2012, 226, *ad v.* 527; *infra*, 200. Vd. anche sopra, 154ss.

³ Cf. spec. Hardie 1986, 228-231, Horsfall 1995, 158-160. Ha significato psicologico, così come la similitudine virgiliana, anche A.Rh. III 291ss. (la filatrice alimenta il fuoco nella notte così come Eros arde segretamente nel cuore di Medea), dove manca però l'immagine del λέβης. Altresì ai v. 760-765 Apollonio inserisce una descrizione scientifica nel racconto delle sofferenze di Medea ferita dal dio. La giustapposizione di scienza e mito è nel gusto della poesia ellenistica (Hunter 1989, 180, *ad v.* 762s.); Apollonio, divenuto classico, autorizza scelte affini a questa, scelte che Virgilio effettivamente opera nel suo testo, come si è detto, attingendo però all'*epos* scientifico latino di

L'immagine dell'acqua che bolle nella caldaia, nel passo omerico, è parte di una similitudine ma non ha alcun rapporto con l'insorgere di passioni. Il testo lucreziano, invece, espone le cause e le manifestazioni dell'ira⁴: esso è tramato di immagini cui Virgilio attinge per comporre la propria similitudine e 'riconduurre' il divampare della passione al sistema delle cause mitologiche (intervento psichico della dea)⁵. I due modelli sono cioè, in una certa misura, complementari tra loro. Virgilio sembra essere stato il primo a collegare, in una similitudine epica, ira insorgente e *undans aenum*.

2. La similitudine del λέβης in Quinto Smirneo

Lo stesso farà successivamente Quinto Smirneo, in un passaggio segnalato nei commenti virgiliani di La Cerda e Heyne. Nel libro V dei *Posthomerica*, dedicato all'*armorum iudicium* e alle sue conseguenze, Quinto tratta il tema dell'ira di Aiace (v. 322ss.). Il turbamento che coglie l'eroe, dopo il confronto oratorio con Odisseo e la decisione degli Achei, è narrato in due fasi, disposte in crescendo ed elaborate con tecniche diverse. Dapprima è presentata la reazione di Aiace con la tecnica della *προαναφώνησις*⁶: la profezia del narratore (v. 322 αἶψα δ' ἄρ' αὐτῶι | ἄτη ἀνηρῆ περικάππεσε e 331 ὁ δ' ὕστατιν ποσὶν οἶμον | ἦεν...) ⁷ circonda la descrizione 'scientifica' dell'ira dell'eroe (v. 323-329), uno sconvolgimento fisico che, procedendo internamente come un'infezione, produce il turbamento psichico (v. 328 [ἄλγος] σὺν δ' ἔχεεν νόον ἀνδρός) e il comportamento che ne segnala la gravità (v. 329 ἔστη ἀκινήτωι ἐναλιγκίος). È importante sottolineare come il primo stadio di questo processo che sviluppa il furore rovinoso di Aiace sia costituito dal surriscaldamento e dall'ebollizione del suo sangue, la cui prima conseguenza è una 'tracimazione' di liquido biliare (v. 323ss.):

πᾶν δέ οἱ εἶσω
ἔζεσε φοίνιον αἶμα, χολή δ' ὑπερέβλυσεν αἰνή,
ἦπατι δ' ἐγκατέμικτο· περι κραδίην <v> δ' ἀλεγεινὸν
ἔξεν ἄχος⁸.

Lucrezio. Sul passo apolloniano, vd. anche *infra*, 193, nt. 35.

⁴ Cf. spec. Heinze 1897, 91-93, Ernout-Robin (1925) 1962², 48s., Kenney 1971, 115, *ad* v. 295; e *infra*, nt. 8.

⁵ Per questo caratteristico orientamento dell'imitazione di Lucrezio nell'*Eneide*, vd. qui sopra, 33.

⁶ Procedimenti ed effetti di questo tipo di anticipazioni (e di richiami) sono ben discussi da Duckworth 1931, Richardson 1980, Nünlist 2009, spec. 34-45; cf. anche Muecke 1983. Per quanto riguarda Quinto specificamente, Duckworth 1936, James-Lee 2000, 18s., Schmitz 2007.

⁷ Tutte le citazioni del testo dei *Posthomerica* sono tolte dall'edizione Vian 1963-1969.

⁸ Per la dottrina medica e il linguaggio scientifico presenti in questa descrizione è di particolare interesse il confronto con Hp. *Ep.* 23 (*Democrito a Ippocrate sulla natura dell'uomo*): dopo aver elencato una serie di

A questo primo turbamento dell'eroe, rappresentato, come detto, in termini fisiologici, segue l'inaspirarsi della sua passione, dovuto al trascorrere delle ore, alla solitudine, al sopravvenire della notte. Ad un certo punto, quando l'ira di Aiace diviene pericolosa per Odisseo e per gli altri Achei, Atena stessa decide di intervenire. Il poeta dei *Posthomerica* tiene dunque separati patologia scientifica (processo interno) e schema mitologico-letterario (sovradeterminazione divina), motivando questa compresenza secondo la logica del proprio racconto (da ira a furore allucinatorio; il pericolo portato dalla reazione naturale è stornato grazie alla degenerazione indotta dall'esterno)⁹. Cf. v. 352-360:

Αἴας δ' Ἀργείοισι χολούμενος οὔτ' ἄρα δόρπου
 μνήσατ' ἐνὶ κλισίῃ μελιηδέος, οὔτέ μιν ὕπνος
 ἄμπεχεν· ἀλλ' ὁ γ' εἰοῖσιν ἐν ἔντεσι δύσετο θύων,
 εἶλετο δὲ ξίφος ὄξυν καὶ ἄσπετα πορφύρεσκεν, 355
 ἢ ὁ γε νῆας ἐνιπρήσῃ καὶ πάντας ὀλέσσει
 Ἀργείους, ἢ μούνον ὑπὸ ξίφεϊ στονόνεντι
 δηιώσῃ μελείσσι θοῶς δολόεντ' Ὀδυσῆα.
 Καὶ τὰ μὲν ὡς ὤρμαινε, τὰ δὴ τάχα πάντ' ἐτέλεσεν,
 εἰ μὴ οἱ Τριτωνὶς ἀσχετον ἔμβαλε Λύσσαν. 360

L'azione della dea esaspera la collera di Aiace e la porta a un grado di furore così avanzato e impressionante che il poeta ricorre a quattro similitudini consecutive per illustrarne la forza: nella prima di esse il furioso vagare dell'eroe è paragonato a una tempesta marina che impazza (v. 364-370); nella seconda al movimento di una belva

organi con le loro funzioni fisico-psichiche (il cuore, ὀργγῆς τιθήνος; i polmoni, trasformatori del sangue; il fegato, causa del desiderio) il passaggio si conclude osservando che χλωρῆ δὲ χολῆ, πρὸς ἥπατι μένουσα, καὶ διαφθορῆ ἀνθρωπιῶου ὑπερβλύσασα γίνεται, con ὑπερβλύζω, 'traboccare', termine raro, non poetico, e quindi significativamente presente in questo passo di Quinto (cf. anche XI 192). La passione dell'ira è fisiologicamente spiegata come ebollizione di liquidi corporei – e in particolare del sangue vicino al cuore – in molti testi scientifico-filosofici, da Platone (*R.* IV 440c, *Cra.* 419c-e, *Ti.* 70b) ad Aristotele (*Pr.* 869a6; *de An.* 403a30ss.; *PA* 651ass.) a Lucrezio (III 289) a Filodemo (*It.*) a Seneca (*dial.* 4, 19,1-3) a Galeno (*Placit.* 577, 579) e oltre; parallelamente, l'ira pensata come ribollimento interiore si afferma diffusamente nell'immaginario poetico e popolare (testimonianze a partire da Aesch. *Pr.* 370; frequenti occorrenze successive spec. nei tragici e nella commedia): raccolte di passi utili e discussioni nei commenti citati di Heinze 1897 e Ernout-Robin (1925) 1962², *ad* III 288ss.; quindi O'Brien-Moore 1924, 11-52, Müri (1953) 1971, 21-38, spec. 33-38 [= 1971, 165-191, spec. 183-91], su χολή-μελαγχολία-χόλος; vd. inoltre Taillardat 1962, 186ss., spec. 191-193, Horsfall 1971, 142-143, Viansino 1988, 119ss., spec. 125s., 134s., Setaioli 1988, 141-152, Padel 1995, spec. 47-54. Per la fisiologia dell'ira nell'*Eneide*, con particolare riferimento a VII 462ss., cf. Rieks 1989, 175-195, spec. 187s.; per Virgilio e le teorie mediche antiche, Borzsák 1971, 41-55, Stok 1987, 417-420; cf. anche Dion 1993, 66-80. Sulla dottrina medica di Quinto, van Krevelen 1964, Ozbeck 2007.

⁹ Cf. Garcia Romero 1986, James-Lee 2000, 111s., nt. *ad* 352-394, e 113, *ad* 359s.

che febbrilmente ricerca i rapitori dei suoi cuccioli (v. 371-379); nella quarta ancora a una tempesta di mare o a un incendio che, alimentato dalla forza dei venti, devasta le selve montane (v. 386-391)¹⁰. La terza similitudine, che accosta il furore di Aiace all'ebollizione dell'acqua in una caldaia, merita di essere riportata per intero (v. 379-385):

Μέλαν δέ οἱ ἔζειεν ἦτορ, εὐτε λέβης ἀλίσστον ἐπ' ἐσχάρῃ Ἡφαίστοιο ῥοιβδῆδὸν μαινῆται ὑπαὶ πυρὸς αἰθομένοιο, γάστρην ἀμφὶς ἀπασαν ὅτε ξύλα πολλὰ θέρηται ἐννεσίης δρηστήρος ἐπειγομένου ἐνὶ θυμῶι, εὐτρεφέος σιάλοιο περὶ τρίχας ὡς κεν ἀμέρσηι ὡς τοῦ ὑπὸ στέρνοισι πελώριος ἔζειε θυμός.	380 385
---	--------------------------------

Anche in questo testo, dunque, come in *Aen.* VII, (a) un intervento divino operato sul personaggio centrale dell'episodio (Turno; Aiace) spinge una passione latente alla degenerazione¹¹; e (b) questo effetto psichico è confrontato con l'ebollizione dell'acqua in una caldaia. L'insorgere del furore e le immagini che ne illustrano lo sviluppo sono poi iscritte, da Quinto, in un corso narrativo che presenta, nel quadro generale della sconfitta disonorante di Aiace, una serie di motivi particolari (v. 352-358) comuni al racconto di Virgilio, come la scena notturna, nell'alloggio dell'eroe (cf. *Aen.* VII 413ss.), il sonno (cf. v. 413s. e 458s.), la febbrile vestizione delle armi (cf. v. 460-462), il progetto di aggressione (cf. v. 426-434, 467-474; in particolare per l'incendio delle navi, v. 431). *Ira* e *χόλος* compaiono rispettivamente nel medesimo verso in cui si inizia la similitudine della caldaia (*Aen.* VII 462 *ira super: magno ueluti cum...*) e in inizio di sezione (Q.S. V 352 *Αἶας δ' Ἀργεῖοισι χολοῦμενος...*). Ci sono però anche differenze che richiedono di essere valutate. Molto più evidente, anzitutto, è l'aderenza di Quinto alla forma, al dettato, ai contenuti di *Il.* XXI 361ss. (nel testo dei *Posthomerica* ritornano la struttura

¹⁰ Per l'origine letteraria di queste tre similitudini (per lo più mosaici di immagini omeriche), cf. le note di Vian 1963-1969, II, 33, *ad l.* Per la funzione poetica della serie considerata nel suo insieme, vd. *infra*, 192s. James-Lee 2000, 19s., hanno un efficace paragrafo sulla frequenza e le tecniche della similitudine nei *Posthomerica*, con bibliografia ragionata. Nel libro V (663 versi) ci sono 20 similitudini (di cui 16 riferite ad Aiace), cioè una ogni 33 versi (una ogni 77 in Omero): è uno di quei caratteri che fanno apparire Quinto «plus homérique qu'Homère» (Sainte-Beuve).

¹¹ Nel caso di Aiace in Quinto è chiara la transizione da ira latente a manifesto furore; nel testo virgiliano, invece, il passaggio non è svolto, ma mi pare indubitabile che Aletto intervenga su una predisposizione di Turno: l'audacia che qualifica l'eroe in apertura della scena (v. 409 *audacis Rutuli*: significativa anche la formulazione antonomastica) ricorre quando il processo è completato e il *furor* individuale (v. 461s. *saeuit amor ferri et scelerata insania belli, | ira super*) si irradia sulla collettività (v. 475ss. *Dum Turnus Rutulos animis audacibus implet...*); *audax* ha inoltre una pregnanza etico-politica negativa, un valore certamente qui attivato: cf. Traina 1990, 327s.; altre posizioni richiamate e discusse da Horsfall 1995, 158-160.

a cornice, elementi di stile e linguaggio e, rappresentati in modo più ampio e dettagliato, il λέβης, la cottura della carne, lo scenario domestico che caratterizzavano l'immagine omerica). La sua riscrittura di Omero evoca inconfondibilmente l'originale, emulandolo sotto alcuni aspetti. Per chiarezza converrà riportare qui di seguito il testo omerico (*Il.* XXI 361-367):

Φῆ πυρὶ καιόμενος, ἀνὰ δ' ἔφλυε καλὰ ῥέεθρα.
 ὡς δὲ λέβης ζεῖ ἔνδον ἐπειγόμενος πυρὶ πολλῶι,
 κνίσσην μελδόμενος ἀπαλοτρεφέος σιάλοιο,
 πάντοθεν ἀμβολάδην, ὑπὸ δὲ ξύλα κάγκανα κείται,
 ὡς τοῦ καλὰ ῥέεθρα πυρὶ φλέγετο, ζέε δ' ὕδωρ
 οὐδ' ἔθελε προρέειν, ἀλλ' ἴσχετο· τείρε δ' ἀϋτμή,
 Ἥφαιστοιο βίηφι πολύφρονος.

365

Quinto dunque imita il suo modello primario variandolo e cercando di 'superarlo'¹². Nella sua similitudine egli opera uno spostamento referenziale dell'immagine della caldaia, la quale non illustra più un dato esterno, come in Omero (acqua del fiume che bolle al calore di Efesto ~ acqua che bolle nel bacile al calore del fuoco), ma si motiva quale *analogon* visibile di un processo interiore (insorgere dell'ira furiosa indotta da un dio ~ acqua che bolle nel bacile ἐννεσίης δρηστῆρος). Questo mutamento di funzione, rispetto al modello, condiziona il modo in cui l'*illustrans* si lega all'*illustrandum* e incide sui particolari dell'immagine. Più specificamente:

a) la cornice formata da *Il.* XXI 362 e 365 (ὡς δὲ λέβης ζεῖ ἔνδον ἐπειγόμενος πυρὶ πολλῶι ~ ὡς τοῦ καλὰ ῥέεθρα πυρὶ φλέγετο, ζέε δ' ὕδωρ) è riproposta in Q.S. V 379 e 385 (Μέλαν δὲ οἱ ἔζεεν ἦτορ ~ ὡς τοῦ ὑπὸ στέρνοισι πελώριος ἔζεε θυμός), ma nel testo dei *Posthomeric* il nesso tra la cornice e il quadro, il tema narrativo e la sua illustrazione, si stringe su un piano più profondo grazie allo 'scambio' dei predicati (ἔζεεν ἦτορ | εὔτε λέβης... μαινιηται... ἔζεε θυμός): l'incrocio metaforico così istituito ('bolle il cuore', 'impazza il lebete'), rimanda alla coesenzialità dei fenomeni, quello celato e quello visibile¹³;

b) variazioni verbali e di contenuto: in Quinto ricompare Efesto (cf. *Il.* XXI 367 Ἥφαιστοιο βίηφι πολύφρονος), ma all'interno dell'immagine (v. 380 ἐπ' ἔσχάρη Ἥφαιστοιο)¹⁴. La funzione allusiva della ripresa è così non solo evidente ma anche

¹² Su questa marca di stile dotto nei *Posthomeric* insiste, con fini rilievi, Giangrande 1989, 41-50.

¹³ Non troppo incisivo, qui come altrove, il commento di James-Lee 2000, 117, nt. *ad v.* 380-384 («The comparison in H. is with the boiling water of a river, quite different from Q's bold development of a metaphor»).

¹⁴ In Omero il dio, che figura ovviamente nella dimensione narrativa del testo, è nominato al v. 357 (appello del fiume) e poi nel movimento di rientro della similitudine (v. 367): cf. Rieks 1980, 1042s., con la bibliografia ivi citata.

tecnicamente caratterizzata¹⁵. In secondo luogo, Q.S. V 383 ἐννεσίηις δρηστήρης ἐπειγομένου ἐνὶ θυμῷ richiama palesemente *Il.* XXI 362 ὡς δὲ λέβης ζεῖ ἔνδον ἐπειγόμενος πυρὶ πολλῶι: l'azione incalzante del fuoco si ripropone, nel testo di Quinto, in chiave psicologica (industria ministri magno studio properantis, La Cerda). In entrambi i casi si sta bollendo della carne di maiale (*Il.* XXI 362s.: «come bolle un calderone incalzato da fiamma possente | sciogliendo il grasso di un maiale ben nutrito»; cf. Q.S. V 384): la variazione di Quinto offre un completamento realistico della scena omerica, ma il proposito del poeta tardo potrebbe anche essere più ambizioso, poiché nel suo testo il motivo dell'ira-fuoco si irradia, contagia tutti gli aspetti dell'immagine, la quale si collega al racconto nei modi di una «multiple-correspondence simile»¹⁶. All'intervento interiore di Atena (la dea invia ad Aiace ἀσχετον... Λύσαν) risponde, nello spazio della similitudine, l'azione visibile del δρηστήρ ἐπειγόμενος, il manipolatore del fuoco (ἐπεῖγον è il fuoco in Omero). Tutte le componenti del dramma (agente psichico, strumento, vittima) trovano così un referente all'interno dell'immagine.

Alcune di queste variazioni sulla traccia del modello possono essere state ispirate dal modo come la similitudine virgiliana aveva rielaborato il testo omerico, accostandolo e insieme staccandosi da esso secondo un disegno suo proprio. Questa possibilità di regolare la distanza dall'*auctor* principale si basa largamente sulla capacità di Virgilio di fondere nella composizione i suoi modelli o di combinarli lasciandoli distintamente percepibili attraverso il tessuto del racconto. In questo secondo caso il lettore esperto era particolarmente sollecitato a cogliere la complessità del testo e a riconoscerne la *ratio* artistica. *Aen.* VII 460-466 è un esempio notevole di questa tecnica. Quinto, nella sua similitudine, segue un metodo affine. Egli aderisce al testo omerico in modo più netto di quanto non faccia Virgilio, già lo si è visto, ma se ne distanzia con mosse simmetriche a quelle del poeta latino. Ciò accade sul piano macroscopico, in accordo con il contesto d'azione diverso e più simile a quello virgiliano, così come in certe specifiche variazioni. Vediamone qui di seguito alcuni esempi.

Alla base omerica Quinto aggiunge alcuni dettagli: v. 380-382 εὔτε λέβης ἀλίσστον ἐπ' ἐσχάρηι Ἡφαίστοιο | ῥοιβιδηδὸν μαίνηται ὑπαὶ πυρὸς αἰθομένοιο, | γάστρην ἀμφὶς ἄπασαν ὅτε ζύλα πολλὰ θέρηται: cf. Verg. *Aen.* VII 462-464: *magno ueluti cum flamma sonore | uirgea suggeritur costis undantis aeni |... furit intus aquai [amnis]*.

Manca in Quinto qualsiasi accenno all'acqua contenuta nel λέβης (cf. invece *Il.* XXI 362-365 ὡς δὲ λέβης ζεῖ ἔνδον... | πάντοθεν ἀμβολάδην... | ὡς τοῦ καλὰ ῥέεθρα πυρὶ φλέγετο, ζεε δ' ὕδωρ) e quindi anche il motivo della tracimazione, che invece ha

¹⁵ Per questo tipo di procedimento allusivo (indicazione del modello attraverso un dato mitologico caratterizzante), cf. Ehwald 1894, 729-744, Vian 1959, 52-54, 74, 96s.

¹⁶ Quasi superfluo richiamare, per questa terminologia, West (1969) 1990.

in Virgilio la massima importanza (*undantis aeni; exsultant aestu latices; aquai spumis exuberat amnis; nec iam se capit unda*). Ribollimento e tracimazione di liquido collegati con l'accesso d'ira si trovano tuttavia in Quinto, anche se all'interno di un'immagine precedentemente elaborata (v. 324 ἔζεσε φοίνιον αἶμα, χολή δ' ὑπερέβλυσεν αἰνῆ)¹⁷.

Nonostante la sua aderenza puntuale a *Il. XXI* 361ss., la similitudine del λέβης è, tra le quattro che illustrano l'ira di Aiace nel testo tardo, la meno omerica in senso tecnico; essa è anche l'unica che presenta affinità evidenti con il testo di Virgilio, sia in termini di contenuto (*ira/aenum; χόλος / λέβης*) che di forma (elaborazione strutturale; tendenza alla compenetrazione fra *illustrans* e *illustrandum*; tendenza a realizzare la corrispondenza multipla; uso dell'*imitatio cum uariatione* all'interno della similitudine). L'immagine della caldaia, inoltre, ha spicco particolare nella serie dei *Posthomeric* perché è la sola, come si è detto, a riprendere la prima descrizione del turbamento di Aiace, condotta 'scientificamente' (v. 323s.) e costitutiva nello σχῆμα προληπτικόν¹⁸: nel testo di *Aen. VII* la componente 'scientifica', di ascendenza lucreziana, coesiste con la rappresentazione mitologica dell'accesso d'ira (intervento psichico di Aletto su Turno) e presenta tratti che, dall'interno della similitudine, suggeriscono la catastrofe imminente¹⁹. La differenza più sensibile tra i due testi, in questo caso, è nella disposizione dei dati rilevanti: in Quinto si trovano separati in due scene ben distinte ed elaborati secondo diverse modalità narrative materiali che Virgilio ha fuso in una serrata unità drammatica ed espressiva.

3. Il problema dei rapporti generativi

Quanto sopra considerato indica che ci troviamo davanti a un caso di particolare interesse rispetto alla questione dei rapporti fra i *Posthomeric* e l'*Eneide*²⁰.

¹⁷ Cf. *supra*, 184.

¹⁸ Cf. *supra*, 184 e nt. 6.

¹⁹ Cf. *infra*, 199s.

²⁰ Il problema è ben noto: le somiglianze fra Quinto e Virgilio si riscontrano in parti del racconto che si corrispondono nel tema (per es. Iliouperis) o nella tipologia di scene, figure etc., e riguardano a volte anche la forma dell'espressione. Tali somiglianze possono discendere dal ricorso indipendente dei due poeti a una medesima fonte o a un medesimo modello; possono derivare altresì dall'imitazione diretta di Virgilio in Quinto; oppure dalla ripresa, nei *Posthomeric*, di testi che contengono imitazioni virgiliane, come per es. le *Metamorfosi* di Ovidio (in part. su Q.S. V e *met. XIII*, cf. James-Lee 2000, 11, *infra*, nt. 21) o le *Troiane* di Seneca; o infine da una semplice familiarità, più o meno consapevole, del poeta tardo con il capolavoro dell'epica romana. Gli studiosi si dividono perciò tra coloro che vedono un uso significativo dell'*Eneide* e di altri testi latini nei *Posthomeric* (in part. Robert, Noack, Paschal, Becker, Castiglioni, Funaioli, Weinrich, Keydell, Erbse, Kleinknecht, Mondino, Buchheit, D'Ippolito, James-Lee) e coloro che negano o limitano a un ruolo minimo la cultura latina di Quinto (Köchly, Norden, Kroll, Heinze,

In primo luogo abbiamo un tema – *l'ira Aiakis* – il cui racconto ricorda nel tipo (intervento divino – ira furibonda della vittima) quello di *Aen.* VII, al testo virgiliano avvicinandosi, però, in un dettaglio caratteristico qual è la similitudine della caldaia. Se il modello primario di Quinto è Virgilio, come somiglianze di situazione e di caratterizzazione suggeriscono, allora emergono tre conseguenze notevoli: (a) Quinto, riconoscendo l'*exemplar* omerico alle spalle della similitudine virgiliana, avrebbe restaurato nel suo testo l'immagine originale seguendo però un criterio di 'correzione' di entrambi i referenti (approfondire e modernizzare Omero; ristrutturare e riorientare l'*imitatio* virgiliana di Omero). (b) In conformità con questa operazione, il poeta tardo ha anche scomposto dati scientifici e epico-mitologici del testo virgiliano, dislocando in sedi separate fisiologia 'scientifica' dell'ira (improntata a nozioni mediche di antica ascendenza greca) e intervento divino (riportato anch'esso a un modo di rappresentazione greco, ispirato verosimilmente all'*Aiace* di Sofocle)²¹. (c) Ma si profila anche una terza possibile implicazione di queste somiglianze: se Quinto si serve del *μηχάνημα* virgiliano (Aletto accende l'ira di Turno e la fa degenerare in follia autodistruttiva) per realizzare in termini narrativi il passaggio dalla prima parte del suo racconto (*armorum iudicium*) alla seconda, di ispirazione prevalentemente sofoclea (ira indotta da Atena e suicidio di Aiace)²², allora il v. 360 (οἱ Τριτωνίς ἀάσχετον ἔμβαλε Λύσσαν) potrebbe riflettere un'intuizione acuta, e molto sottilmente espressa, dell'identità letteraria di Aletto, erede almeno in parte, come si sa, della Lyssa di Euripide²³; oppure, ancora una volta, il v. 360

Knight, Schott, Vian, Campbell, Clausen). La questione è ben sintetizzata da Vian 1959, 95-101, 108s.; e 1963, I, XXXII-XXXV; cf. anche D'Ippolito 1988, 376-380, e soprattutto James 2007. Gärtner 2005, nell'unica monografia dedicata ai rapporti tra Quinto e Virgilio, si affilia alla prima tendenza interpretativa e concorda con me (cioè con la tesi esposta nella versione precedente di questo studio) nell'attribuire la massima importanza al confronto tra Q.S. V 379-385 e *Aen.* VII 461-466 (cf. in part. p. 96-100). Tra i lavori recenti che meglio hanno indagato la dottrina e la tecnica imitativa di Quinto va segnalato anche Bär 2009, spec. 36ss.

²¹ Su Quinto Smirneo e Sofocle, cf. Vian 1959, 41, 43, 94; e 1963, II, 12-14. James-Lee 2000, 14, osservano che nel libro V «Ajax... virtually fulfils the role of tragic hero», ma sottolineano anche l'aderenza del testo di Quinto a Ou. *met.* XIII nella scena dell'*armorum iudicium* (p. 80-82, nt. *ad* v. 180-317, 180-236, p. 91-93, nt. *ad* v. 237-290) e lo spostamento della follia di Aiace, rispetto a Sofocle, dalla notte al giorno successivo, per accrescere la tensione e attirare l'interesse sulla forza devastante dell'eroe, espressa attraverso la serie delle quattro similitudini (p. 112, nt. *ad* v. 352-394).

²² Cf. Vian 1959, 40-44; e 1963, II, 3s., 12-14. Giustamente, però, O'Brien-Moore 1924, 191s., obietta che Quinto non comprende l'importanza del carattere illusorio della follia di Aiace, che egli tratta in modo ambiguo fra degenerazione fisica e illusione; ma per le ragioni di questa incertezza, cf. *infra*, 194s.

²³ Cf. qui sopra, 107, nt. 15, 108. A una reminiscenza di questo dramma nella scena della follia di Aiace in Quinto (cf. anche v. 405 e 451-455) hanno pensato ancora O'Brien-Moore 1924, 125, 192, quindi Kakridis 1962, 170, Vian 1963, II, 15, 32, nt. 2, 36, nt. 2, James-Lee 2000, 113, *ad* v. 359s.: nell'*Aiace* di Sofocle, infatti, non compaiono né una Λύσσα né il termine λύσσα (l'eroe è però detto λυσσώδης al v. 452;

potrebbe testimoniare la ‘traduzione’ e risistemazione dell’originale latino secondo un ordine di valori mitologico-letterari greci. Ma sono davvero pensabili, in un poema come i *Posthomerica*, operazioni così complesse e sofisticate di analisi letteraria (= riconoscimento della componente scientifico-filosofica nella similitudine virgiliana; intuizione del modello greco di Aletto), risistemazione compositiva (= sviluppo del motivo scientifico-filosofico in sede distaccata; ‘assimilazione’ degli spunti latini a paradigmi letterari greci) e, soprattutto, combinazione interlinguistica di modelli alloglotti e di genere diverso (essenzialmente: Virgilio [testo e contesto], Omero [testo], Sofocle [contesto])? Anche se vanno riconosciute a Quinto attitudini di *poeta doctus* nella selezione dei suoi referenti²⁴, nella capacità di combinare le fonti e, in parte almeno, anche i modelli²⁵, e infine nella volontà di rinnovare e talora ‘correggere’ Omero²⁶, specialmente la seconda delle operazioni imitative sopra elencate sembra impossibile per le risorse artistiche di questo autore («il ne pouvait isoler dans le récit certaines composantes que l’art de Virgile avait intimement fondues»)²⁷, mentre per la terza, e in parte per la prima, vale un’altra obiezione tecnica, di ordine più generale: «La Mimesis a ses lois et Quintus, moins que tout autre, était capable de s’en écarter: les ‘canons’ de modèles, même les plus ‘modernistes’, ne mentionnent jamais que des auteurs grecs. Assurément, on ne saurait affirmer que Quintus ignorait les Latins; mais, même si par endroit ces lectures ont laissé des traces, la mise en œuvre a été opérée avec des matériaux grecs et d’après la technique traditionnelle de l’imitation»²⁸.

Si aggiunga inoltre che nel passo dei *Posthomerica* è esilissimo quel dispositivo del racconto che rappresenta invece il nucleo centrale della scena virgiliana, ossia l’intervento dell’agente divino che provoca la follia (un verso in Quinto; cinquantadue in Virgilio per la sola scena di Ardea)²⁹, mentre un tratto molto caratteristico della

c’è qualche traccia di Lyssa e Aiace nella tragedia e nelle arti figurative: Kossatz-Deissmann 1992, 328). Ἀληκτώ, da ἄλ(λ)ηκτος (ἀ-λήγω), vale ‘incessante’, ‘implacabile’; in Quinto, ἀσχετος (ἀ-εχω, con il valore di ‘trattenere’), attributo di Λύσσα, significa invece ‘irresistibile’, ‘indomito’, ‘terribile’.

²⁴ Cf. Vian 1959, 108: «QS ne s’est pas contenté de choisir entre les modèles qui s’offraient à lui; il a su aussi soumettre à un examen critique ceux qu’il retenait, faire le départ entre ce qu’ils contenaient d’ancien et ce qui portait la marque propre d’un auteur»; più in generale, 86ss., spec. 94-109; Id. 1963-1969, I, spec. XXIVs., spec. XXXII-XXXV.

²⁵ Cf. in particolare Vian 1959, spec. 47s., 68s., 78s., 101-103, e 1963-1969, I, spec. XXIX-XXX, Campbell 1981, 195, index A, II.

²⁶ Vian 1963-1969, I, XXIV-XXVII, spec. XXVII, D’Ippolito 1988, spec. 378; segni particolarmente tipici di consapevolezza critica alessandrina sono registrati da Giangrande 1989, passim; un esempio interessante, che chiama in causa Virgilio, è discusso da Knox 1989, 265.

²⁷ Vian 1963-1969, I, XXXIII: questa osservazione riguarda un caso specifico (confronti fra *Aen.* II e Q.S. XIII), ma è svolta con intento metodologico.

²⁸ Vian 1963-1969, I, XXXIV.

²⁹ Vian 1963-1969, II, 15-16.

narrazione di Quinto, come l'accumulo delle similitudini e il relativo 'oscuramento' del motivo dell'ira³⁰ non facilita certo il riconoscimento della somiglianza con la scena e con i dettagli testuali di *Aen.* VII³¹.

4. Un'ipotesi: Quinto imitatore di Virgilio

In verità proprio queste ultime considerazioni, come vedremo subito, consigliano di non scartare l'ipotesi dell'imitazione di Virgilio in Quinto e permettono altresì di orientare il ragionamento nel senso più coerente e produttivo.

Quanto finora osservato chiarisce innanzitutto che il 'contatto' fra il passo dei *Posthomericæ* e quello dell'*Eneide* non rientra nella casistica fissata da Heinze secondo cui, in un quadro generale di somiglianze fra un luogo dell'*Eneide* e uno di Quinto, l'assenza o l'insufficiente presenza di uno svolgimento virgiliano caratteristico nel poema tardo nega la possibilità di un influsso diretto del testo latino su quello greco e suggerisce piuttosto la derivazione dei due luoghi da un medesimo originale³². La particolarità assoluta del caso qui analizzato consiste (a) nel fatto che è certa l'indipendenza, sul piano della *res*, dei due racconti (mito di Enea; mito di Aiace), cosicché non si può ipotizzare l'esistenza di una fonte comune; (b) non può d'altra parte reggere neppure l'ipotesi di un ignoto modello comune, poiché i testi che Virgilio rielaborò nella similitudine della caldaia sono ben noti (il passo omerico e quelli lucreziani). (c) È poi indiscutibile, come si è visto, che Quinto condivide con Virgilio il riferimento a *Il.* XXI 361-367. Quinto rende ben chiara la sua relazione con il modello più antico; e le trasformazioni da lui operate sulla base omerica (particolarmente l'adattamento in senso psicologico dell'immagine del λῆβης), trasformazioni simili, nel criterio, a quelle virgiliane, finiscono per esercitare il loro effetto più specifico ed incisivo proprio all'interno del dialogo con Omero. Occorrendo solo per terza nella serie delle quattro similitudini, l'immagine del λῆβης perde infatti sia in risalto individuale sia in efficacia caratterizzante rispetto allo svolgersi dell'azione, mentre cultura omerica e originalità di svolgimento prendono risalto proprio sullo sfondo del luogo dell'*Iliade*. Il tratto 'virgiliano' della similitudine di Quinto si iscrive bene, cioè, nella poetica dell'*imitatio cum uariatione* che caratterizza questo tipo di epica. Qualora la similitudine di Quinto

³⁰ Un «soui d'idéalisation préside à la peinture de la folie d'Ajax», Vian 1963, II, 15.

³¹ In Quinto vi è asimmetria rispetto a *Aen.* VII a proposito dell'intervento divino, che è concepito in funzione difensiva (lo scopo di Atena è proteggere Odisseo e gli Achei dall'ira di Aiace). La similitudine della caldaia, inserita nella serie dei vv. 364-393, perde ovviamente in percepibilità ed effetto caratterizzante, assumendo tuttavia un'altra funzione, come si vedrà *infra*.

³² Heinze (1903) 1996, 83-96; cf. anche Clausen 1987, spec. 137, nt. 28.

riflettesse la conoscenza diretta del testo virgiliano – una probabilità, questa, ormai ammessa in linea generale anche dai negatori dell'imitazione latina nei *Posthomericæ*³³ –, proprio con il suo particolare svolgimento il poeta non avrebbe contravenuto a quella disciplina greca della mimesi cui Vian giustamente si riferisce. Quinto, dunque, poteva ben conoscere l'*Eneide*, ed essere rimasto colpito dalla scena di Aletto e Turno, o più in particolare ancora dalla versione virgiliana della similitudine del λέβης, e tanto più a causa della sua competenza eccezionale del testo omerico, che in questo passo di *Aen.* VII egli trovava così ingegnosamente variato. Ma queste conoscenze e impressioni potevano aver lasciato una traccia nei contenuti del suo racconto senza per questo rientrare in un programma imitativo³⁴. Al contrario è vero che la letterarietà del testo di Quinto, la sua qualità dotta e 'dialogica', riporta quasi sempre il lettore al modello canonico greco, completandone i contenuti, variandolo sul piano tecnico, dello stile, delle emozioni, e comunque omaggiandolo con la continuità e l'efficacia analitica dei richiami (in questa chiave potrebbe essere letta la 'restaurata' egemonia dei materiali omerici rispetto alla versione virgiliana della similitudine)³⁵.

Se dunque la somiglianza fra il testo latino e quello greco tardo, nella similitudine della caldaia, segnala una presenza diretta di Virgilio nei *Posthomericæ*, è anche vero che la ripresa virgiliana è esclusa dalla funzione allusiva, ed anzi quasi nascosta dall'esplicito dialogo di Quinto con Omero e dall'andamento stesso del racconto. Questo ultimo dato — l'accumulo delle similitudini — dissimula l'eventuale derivazione da Virgilio e certamente non è virgiliano nel criterio.

Quanto alle altre obiezioni sopra affacciate (a proposito della capacità di analisi dei modelli, della dislocazione dei materiali, dell'asimmetria degli svolgimenti), immagino che le cose siano andate come segue. La composizione di *Posthomericæ* V comportava al suo centro il passaggio dall'*armorum iudicium*, causa naturale dell'ira di Aiace, alla morte dell'eroe, che conseguiva nella tradizione, e in particolare nella variante sofoclea,

³³ In part. da Vian 1963-1969, I, VIII-IX, XXXII; cf. inoltre D'Ippolito 1988, 377b e 379b. I principali interventi successivi sulla questione riconoscono una più approfondita conoscenza della poesia latina da parte di Quinto.

³⁴ Cf. D'Ippolito 1988, 379b: «anche se i canoni greci dell'imitazione impedivano che un poeta dialogasse esplicitamente con un romano, tuttavia la suggestione del capolavoro non poteva non farsi sentire, tanto più che questo capolavoro era diffuso e studiato in ambiente greco, ed era scritto in una lingua ormai conosciuta nelle varie province... di fronte all'opera d'arte eccezionale, che rompe il codice letterario di un'epoca, com'è il caso dell'*Eneide*, il livello della pura e semplice conoscenza è impossibile a mantenersi da parte degli artisti successivi, che sempre sono costretti più o meno consapevolmente, più o meno esplicitamente, a fare i conti con essa».

³⁵ In genere Quinto dissimula la natura derivata del suo testo quando il modello non sia un luogo omerico, anche se greco (così egli si comporta non di rado, per es., nei confronti di Apollonio: cf. James-Lee 2000, 10, e 106, *ad* v. 322-329, Vian 2001, 285-294).

all'intervento psichico di Atena³⁶. Quinto non aveva bisogno di conoscere il VII libro dell'*Eneide* per sviluppare in due fasi successive e separate il turbamento psichico di Aiace: non necessariamente la descrizione fisiologica dell'ira e la scena dell'intervento di Atena-Lyssa sono esito della analisi di un modello. Vediamo ora che cosa poteva effettivamente provenire a Quinto da una sua familiarità, diciamo così, non sistematica con il testo dell'*Eneide*.

Innanzitutto un supporto all'invenzione in vista di un duplice problema, rispetto al quale egli non poteva trovare appoggio né nel suo modello generale (Omero) né in quello prescelto per sviluppare localmente il racconto (Sofocle): ossia il collegamento fra i due nuclei del mito di Aiace³⁷; e la realizzazione narrativa del motivo della follia, che certo non poteva essere direttamente tolto dal testo drammatico né, si presume, direttamente sviluppato da una ὑπόθεσις di esso³⁸. Il passaggio dall'una all'altra fase del mito e lo svolgimento del motivo della follia sono in effetti fra le parti più artificiose e meno riuscite nel racconto del V libro³⁹. In Virgilio si trovava il meccanismo narrativo adatto a trasformare la situazione drammatica – di necessità presentata da Sofocle *post factum* – in una scena epica, sviluppata in divenire, ambientata in modo conveniente alle ragioni dell'intreccio e alla dignità del genere, proposta in modo da rappresentare l'evoluzione interiore del πᾶθος nel personaggio-vittima; e anche una similitudine, strettamente integrata nella scena dell'intervento divino, che addirittura sostituisce per un tratto la rappresentazione del decorso interno della follia⁴⁰.

Quinto aveva sviluppato narrativamente il motivo dell'ira insorgente in chiusura della prima sezione⁴¹; nella scena della follia indotta da Atena egli sembra proprio adottare questa tecnica 'sostitutiva', realizzata per mezzo delle similitudini: «l'abus des comparaisons ne parvient pas à masquer la pauvreté de l'invention: si on les supprime dans les trente et un vers de la crise nocturne, il ne reste que dix vers de notations exsangues et l'action est pratiquement nulle»⁴². Questa analisi è inoppugnabile: l'accumulo delle similitudini rimpiazza lo svolgimento narrativo, ovvero serve a far scorrere il tempo

³⁶ Per la netta bipartizione interna dei materiali narrativi, cf. Vian 1963-1969, II, 3s. Sulla variazione della base sofoclea, *supra*, nt. 21.

³⁷ Cf. *supra*, 184s., 189.

³⁸ In quella che abbiamo conservata si dice semplicemente che all'inizio del dramma Atena rivela a Odisseo, presso la tenda, la condizione di Aiace (προκαλείται εἰς τὸ ἐμφανὲς τὸν Αἴαντα ἔτι ἐμμανῆ ὄντα).

³⁹ Lo sottolinea giustamente Vian 1963-1969, II, 15s.

⁴⁰ Su questa tecnica, perfezionata dagli alessandrini, cf. Fernandelli 2012, 12-14; e sopra, 122.

⁴¹ Cf. *supra*, 184.

⁴² Vian 1963-1969, II, 16; cf. anche Campbell 1981, *ad v.* 353-359: «Q. tells his story in the manner of a crude summariser». Trattandosi di una tendenza generalizzata, non regge la difesa di James-Lee 2000, 20 (dati i contenuti noti la resa breve è virtuosa), e 112, nt. *ad v.* 352-394 (il cumulo delle similitudini è stile omerico).

dell'azione senza che essa venga propriamente rappresentata. In Virgilio, nel contesto della scena di Aletto e Turno, Quinto trovava un esempio di «narrative through imagery» che faceva al caso suo⁴³; nella serie delle quattro similitudini che servono a far passare il tempo drammatico, quella del λέβης, dove è rappresentato un processo e non un effetto, ha importanza particolare⁴⁴; e l'elaborazione interna dell'immagine, con il dispositivo della corrispondenza multipla (tecnica virgiliana: significativamente, però, tutti gli ingredienti sono omerici)⁴⁵, mira ad accentuare questo aspetto dinamico. La similitudine della caldaia in *Aen.* VII attirò dunque l'interesse di Quinto, io credo, perché gli offriva la soluzione di un problema che non si poteva eludere e nemmeno superare con le sue capacità di narratore. Nel racconto dei *Posthomeric* la similitudine del λέβης allude all'azione in corso (la corrispondenza multipla mira a suggerire l'intervento occulto di Lyssa e il suo progressivo effetto su Aiace), ma anche getta un ponte attraverso le due metà dell'episodio: come rappresentazione *through imagery* di un processo psichico, il paragone riaggancia il primo insorgere dell'ira di Aiace, descritto nel suo farsi ai v. 323ss.

Così appaiono chiari, insieme con i criteri, anche i limiti di questo procedimento imitativo, sia sul piano dei propositi artistici che sul piano della tecnica. Una volta stabilito che l'azione narrata da Quinto porta autonomamente a due successive e separate rappresentazioni del motivo dell'ira, allora le somiglianze fra i v. 323ss. e la similitudine del λέβης non saranno derivate dall'analisi del modello virgiliano, ma da un impiego dei dettagli di esso mirato a costruire un rapporto interno a distanza⁴⁶. Tali dettagli, inoltre, non devono ritenersi mutuati di sana pianta dal testo latino: i motivi dell'ebollizione (del sangue) e della tracimazione (della bile), che ai v. 323s. preparano il rapporto con l'immagine del λέβης, sono ben saldi nella tradizione scientifico-filosofica e poetica greca⁴⁷, e cioè non derivano sul piano dell'invenzione dallo svolgimento virgiliano. Quinto trae un suggerimento espressivo dal testo di *Aen.* VII e se ne serve per i suoi specifici fini interni. D'altra parte, per quanto concerne la scena dell'intervento

⁴³ Per il concetto critico e le applicazioni di esso, cf. Lyne 1989, 63ss.

⁴⁴ La serie delle quattro similitudini nel suo insieme mira a realizzare un ciclo (cf. James-Lee 2000, 19s., 112), con affinità di funzione tra i primi due elementi (illustrazione del movimento esterno) e i secondi due (illustrazione della turbolenza interiore), e con corrispondenza tematica tra il primo e l'ultimo (*Ringkomposition*): rispetto a questa complessiva aspirazione artistica, la terza similitudine assume dunque una pregnanza particolare.

⁴⁵ Cf. *supra*, 188s.

⁴⁶ Quinto pratica la tecnica del raccordo tematico o linguistico tra luoghi separati del racconto, anche se in genere entro i confini dell'episodio, cioè dell'unità che riesce a controllare e organizzare in modo artistico (cf. Appel 1994; riconosce a questo poeta capacità di pianificazione e tessitura superiori Schenk 1997; su prolessi e analessi nei *Posthomeric*, cf. *supra*, nt. 6).

⁴⁷ Cf. *supra*, nt. 8.

divino, egli non necessariamente doveva passare per una sofisticata analisi letteraria della figura di Aletto. Poiché non voleva evidentemente far intervenire in modo diretto Atena su Aiace, gli bastava trovare un equivalente greco del personaggio virgiliano e della sua funzione; la provata familiarità di Quinto con la tragedia di Euripide e con l'*Eracle furente* in particolare può aver naturalmente incoraggiato la soluzione dei vv. 360, 404ss. e 455ss.⁴⁸.

Se dunque, come sono portato a credere, l'*imitatio* di Virgilio ha avuto effettivamente luogo in questo passo dei *Posthomericæ*, essa si è realizzata con i seguenti caratteri e limiti:

1. il punto di partenza dell'imitazione è un problema compositivo rispetto al quale modelli principali non potevano offrire efficace supporto;

2. nell'accostarsi all'*Eneide*, Quinto non segue un 'programma imitativo', non dispone cioè di un sistema di tecniche fondato sulla familiarità linguistica, stilistica e compositiva con il modello: il suo testo sembra derivare dall'*Eneide* solo contributi parziali (effetti di caratterizzazione)⁴⁹ o superficiali, che non risolvono le difficoltà di invenzione e svolgimento (scena dell'intervento divino e rappresentazione della follia); è vero d'altra parte che l'episodio della furia in *Aen.* VII si era posto a Virgilio stesso come un problema compositivo particolarmente delicato e complesso⁵⁰;

3. il poeta tardo riporta tutte le derivazioni dal modello latino a una fisionomia formale, contenutistica, letteraria greca: lo spunto imitativo è dissimulato e sistematicamente ricondotto ai principi della mimesi greca, e ciò in particolare nel punto chiave del rapporto di Quinto con il testo di Virgilio, ossia all'interno della similitudine del λέβης.

Resta naturalmente sempre aperta la possibilità che Quinto avesse rielaborato un testo postvirgiliano a noi ignoto, un'imitazione del passo di *Aen.* VII⁵¹ o anche un testo in cui si fosse prodotta indipendentemente la sintesi fra riflessione scientifico-filosofica sull'ira e immagine della caldaia. Egli avrebbe potuto attingervi indipendentemente dalla sua conoscenza dell'*Eneide*; e in linea di principio, data la diffusione del motivo scientifico e poetico dell'ira-ribollimento, non è neppure da escludere la possibilità di

⁴⁸ Cf. *supra*, 184s. e nt. 8 (spec. O'Brien-Moore 1924, 192); anche Campbell 1981, *ad v.* 495, James-Lee 2000, 113, *ad v.* 359s.

⁴⁹ Cf. *supra*, 186ss.

⁵⁰ Cf. *Macr. Sat.* V 17,1-4; e sopra, 107, nt. 14.

⁵¹ Non sono infatti significative in questo senso versioni postvirgiliane del motivo come *Luc.* IX 798 (*Spumeus accenso non sic exundat aeno | undarum cumulus*) o *Sil.* V 604-606 (*iraque [scil. Hannibalis] anhelatum proturbat pectore murmur; | ut multo accensis feruore exuberat undis, | clausus ubi exusto liquor indignatur aeno*). Altri testi di norma additati come possibili tramiti tra l'*Eneide* e i *Posthomericæ*, ovvero le *Metamorfosi* di Ovidio (cf. *supra*, nt. 20s.) e il teatro senecano (cf. D'Ippolito 1988, 377b), non offrono riscontri utili. Ricordo che nel racconto ovidiano (*met.* XIII 384ss.) la degenerazione dell'ira di Aiace in follia è studiamente evitata: cf. Hershkovitz 1998, 162s., Hopkinson 2000, 160, *ad v.* 385.

una sintesi autonoma da parte del poeta dei *Posthomerica*. Per le ragioni sopra dette è invece da scartare l'ipotesi di un modello comune a Virgilio e Quinto⁵².

5. *Virgilio imitatore di Omero*

Dal confronto fra *Aen.* VII 462ss. e Q.S. V 379ss. viene infine un contributo positivo per l'interpretazione diretta del testo di Virgilio. Esso consiste in uno stimolo a riconsiderare la precisa funzione, nella similitudine di *Aen.* VII, del modello omerico, in fondo trascurato dagli interpreti che negli ultimi tempi hanno privilegiato l'importanza degli apporti lucreziani.

Il contrasto fra le due applicazioni psicologiche del motivo del λέβης, in Virgilio e in Quinto, mostra innanzitutto come proprio i tratti della versione omerica che nell'epico tardo risultano scartati, vale a dire le immagini dell'acqua, in Virgilio trovano la massima valorizzazione. Eustazio, in *Macr. Sat.* V 11,24s. si dimostra colpito da questo aspetto del rifacimento virgiliano di *Il.* XXI 362-365 e ne rintraccia acutamente lo spunto cruciale, pur mantenendo il proprio esame nel campo delle valutazioni stilistico-compositive:

[24] Graeci uersus aeni continent mentionem multo igne ebullientis, et totum ipsum locum haec uerba ornant: «πάντοθεν ἀμβολάδην»; nam scaturigines ex omni parte emergentes sic eleganter expressit. [25] In Latinis uersibus tota rei pompa descripta est: sonus flammae et pro hoc quod ille dixerat πάντοθεν ἀμβολάδην “exsultantes aestu latices” et “amnem fumidum exuberantem spumis atque intus furentem”; unius enim uerbi non reperiens similem dignitatem compensauit quod deerat copiae uarietate descriptionis. Adiecit post omnia «nec iam se capit unda»; quo expressit quod semper usu euenit suppositi nimietate caloris. Bene ergo se habet poeticae tubae cultus, omnia quae in hac re eueniunt comprehendens.

L'effetto della rielaborazione di Omero in Virgilio non si riduce però alla piacevolezza di una resa *locupletior*. Non solo l'abbondanza e la varietà con cui è trattata l'immagine dell'acqua colpiscono, ma anche la sua caratterizzazione come 'fiume' (spec. v. 465-467), un fiume esondante: *aquai* |... *exuberat amnis* | *nec iam se capit unda*. Queste due immagini successive non sono semplicemente il risultato di una scomposizione dell'*ornatus* omerico (πάντοθεν ἀμβολάδην)⁵³, secondo quanto dice Eustazio, ma rappresentano il coronamento di un processo, in cui l'ultimo movimento dell'acqua, la

⁵² Cf. *supra*, 192.

⁵³ Cf. *schol.* **b** (BCE³E⁴) **T**, **b** (BE³E⁴) **T**, **T** *ad Il.* XXI 362-364 [= Erbse V, 1977, 209 e 213], Richardson 1993, 83, *ad v.* 364.

tracimazione, è da una parte associato allo straripare di un fiume, dall'altra strettamente collegato con il contesto narrativo: in *ira super* (v. 462) e *nec iam se capit unda* (v. 466) culminano due descrizioni parallele⁵⁴. La collocazione iconica dei sintagmi nei due versi sottolinea la simmetria.

Questa evidenza di dettagli che si aggiungono quasi come appendici al processo rappresentato nell'*illustrandum* e nell'*illustrans* si spiega nel quadro dell'uso nuovo che Virgilio fa della prolessi epica e più largamente nel quadro della tecnica funzionale che egli ha mutuato dal linguaggio della tragedia. L'*abundare* di Virgilio rispetto al suo modello omerico è infatti icona del contenuto narrativo: il fiume d'acqua che tracima dalla caldaia prefigura il destino di Turno, proprio come l'immagine della cerva ferita a morte, in IV 68-73, aveva prefigurato il destino di Didone. Il tratto apparentemente più ornamentale dell'immagine virgiliana esprime, in realtà, la logica segreta delle cose, si fa strumento dell'ironia tragica. Nel punto in cui l'ira si impadronisce di Turno per opera della Furia è già troppo tardi per una eventuale, futura respiscenza. Il significato profetico della tracimazione (cf. spec. *iam*), che suggerisce il raggiunto dominio della passione sulla ragione (cf. *ira super*)⁵⁵, sarà presto riscontrato dalle parole del re Latino: «*Te, Turne, nefas, te triste manebit | supplicium, uotisque deos uenerabere seris*» (v. 596s.)⁵⁶.

Affacciare bruscamente il punto culminante di una parabola tragica nel momento iniziale del suo corso è un procedimento patetico caro a Virgilio⁵⁷, che dunque costruisce con molta cura la movenza 'profetica' della sua similitudine. *Nec iam se capit unda* discende senz'altro dall'espressione *nec capere irarum fluctus in pectore possunt* con cui Lucr. III 298 dipinge l'incapacità dei leoni di contrastare l'impulso dell'ira⁵⁸; ma l'uso riflessivo del verbo *capere* realizza in Virgilio una variante preziosa, che tanto più colpisce in quanto esso necessariamente anima il soggetto del verbo⁵⁹. Qui il

⁵⁴ Ma ha ragione Horsfall 2000, 311s., nt. ad v. 462-466, nel sottolineare che la tracimazione dell'acqua non è effettivamente descritta bensì implicata (e dunque affidata all'immaginazione del lettore) nell'*illustrans* della similitudine.

⁵⁵ Cf. Horsfall 2000, 310, ad v. 462: «climatic, not merely additional».

⁵⁶ Sulla pregnanza simbolica e sui valori prospettici della similitudine dell'*aenum*, cf. in part. von Duhn 1957, spec. 67ss., Horsfall 1971, 142s., e 2000, 310-312, nt. ad v. 462-466 (con ricca bibl.), Rieks 1980, 1043, Schenk, 1984, 192-195, Harrison 1985. Sui v. 596s., cf. Duckworth 1933, 58, e ancora Horsfall 2000, 388s. («[r]arely is the sense of 'too late' quite so strong»). Queste analisi tuttavia non valutano sul piano psicologico il significato della tracimazione e non ne colgono perciò del tutto la funzione di *σχῆμα προληπτικόν*. Elementi profetici anche nella resa dello Xanto in Omero: cf. Richardson 1993, 84, ad v. 373-376.

⁵⁷ Cf. spec. Muecke 1983.

⁵⁸ Diluito l'effetto delle componenti virgiliane in Ou. *met.* VI 466s. *nec capiunt inclusas pectore flammis. | Iamque moras [Tereus] male fert.*

⁵⁹ L'uso riflessivo di *capere* è attestato qui per la prima volta; ricorre poi in testi tardi e solo raramente. La scelta

soggetto è *unda*, che riprende *aquai amnis*; e proprio queste parole conclusive della similitudine riportano alla memoria il nesso omerico fra le acque del fiume Xanto incalzato dall'azione di Efesto e l'acqua riscaldata nella caldaia (cf. *Il.* XXI 362-365 ὡς δὲ λέβητος ζεῖ ἔνδον... ὡς τοῦ καλὰ ῥέεθρα πυρὶ φλέγετο, ζέει δ' ὕδωρ). Il richiamo è appropriato e rivelatore: il dio che tormenta i ῥέεθρα del fiume è stato inviato da Era (cf. Giunone-Aletto-Turno). Era gli raccomanda di perseverare fintanto che non gli darà l'ordine di trattenersi (v. 340s.). Per tutto l'episodio che segue, l'idea del 'trattenersi' o del 'fermarsi' diviene poi un *Leitmotiv* (v. 340s., 345, 359, 366, 372, 379), sottolineato dal contrasto con l'instancabile azione del fuoco (v. 341 ἀκάματος πῦρ: cf. v. 362 λέβητος... ἐπειγόμενος πυρὶ πολλῶι); e alle voci del verbo ἔχω / ἔχομαι con il significato di 'trattenere' (v. 341) o 'trattenersi' (v. 345, 366, 379) è assegnato rilievo espressivo e drammatico. La dea fa intervenire Efesto perché lo Xanto, straripato dagli argini, minaccia con la sua onda Achille; quando il dio manda in ebollizione le acque, allora il fiume si arresta: οὐδ' ἔθελε προρέειν, ἀλλ' ἴσχετο (v. 366). Era allora dà a Efesto l'ordine di fermarsi (σχέο, v. 379). Questi spegne subito l'incendio, mentre il fiume ritira le proprie correnti: ἄψορρον δ' ἄρα κύμα κατέσσυτο καλὰ ῥέεθρα (v. 382)⁶⁰.

Dunque l'episodio omerico, dal ricorso ad Efesto da parte di Era fino alla ritirata del dio, presenta in miniatura uno schema che si riproporrà, pur con alcune differenze, nell'azione di Aletto in *Aen.* VII. Era-Efesto-Xanto e Giunone-Aletto-Turno si corrispondono nei ruoli rispettivi, cosicché le somiglianze più puntuali che la ripresa della similitudine omerica da parte di Virgilio propone acquistano in percepibilità e in profondità di significato⁶¹. In particolare risulta evidente, dopo questa analisi, la volontà di Virgilio di contrapporre all'arresto e al ritiro delle acque dello Xanto in *Il.* XXI la tracimazione ormai irrimediabile dell'acqua della caldaia in *Aen.* VII (*Nequit aqua iam consistere intra naturae suae cancellos*, commenta La Cerda). Il confronto con Omero, visto in questa chiave, spiega pertanto anche la *nouitas* espressiva di *se capere*: la base lucreziana, contenutistica (l'idea del 'traboccare' della passione dal petto) e linguistica (*nec capere irarum fluctus... possunt*), è trasformata da Virgilio in accordo con la sua rielaborazione della scena omerica. Sottoposto all'intervento del fuoco-Efesto inviato da Era, il fiume Xanto non vuole più avanzare (οὐδ' ἔθελε προρέειν) e si trattiene (ἴσχετο): solo per questa ragione l'onda sarà poi libera di scorrere di nuovo nel letto del fiume (ἄψορρον δ' ἄρα κύμα κατέσσυτο καλὰ ῥέεθρα). L'onda dell'ira di Turno, invece, non si

virgiliana è ben analizzata sotto il profilo stilistico (espressionismo) da Perutelli 1972, 46.

⁶⁰ Per il testo, cf. Richardson 1993, 84s., ad v. 382.

⁶¹ Similmente von Duhn 1957, 65s.; anche Rieks 1980, 1043, Schenk 1984, 192, nt. 2.

trattiene (*nec... se capit*) e straripa irrimediabilmente (*iam*) dalla caldaia⁶².

Questo complesso di immagini, che il discorso di Latino (VII 596s.) interpreta una prima volta, è poi riscontrato nella scena della ritirata di Turno (IX 789ss.), dove Lucrezio e Omero nuovamente si fondono (v. 789-798)⁶³:

Turnus paulatim excedere pugnae	
et fluium petere ac partem quae cingitur unda;	790
acrius hoc Teucri clamore incumbere magno	
et glomerare manum, ceu saeuum turba leonem	
cum telis premit infensis; at territus ille,	
asper, acerba tuens, retro redit et neque terga	
ira dare aut uirtus patitur, nec tendere contra	795
ille quidem hoc cupiens potis est per tela uirosque.	
Haud aliter retro dubius uestigia Turnus	
inproperata refert et mens exaestuat ira.	

Non è certo senza interesse, per i fini di questo studio, che il modello primario di Virgilio sia qui una similitudine omerica (*Il.* XI 548-555) in cui proprio Aiace si ritira dalla mischia così come un leone rincula sotto la minaccia di contadini e cani, ἐσσυμένως περ⁶⁴. Soverchiato dalla reazione dei Troiani, Turno retrocede e poi si getta nel fiume, così salvandosi. Ma la sua sorte è segnata: si ha qui «a foreshadowing of the ultimate collapse of his strength at 12.903-12; there he will finally be brought down by Aen.'s thunderbolt-like spear (12.922-3); here he escape from *fulmineus Mnestheus*»⁶⁵.

Possiamo ora ritornare al punto dal quale eravamo partiti. Certi elementi del pensiero o del linguaggio lucreziani sono 'riconvertiti' in mito nell'*Eneide*⁶⁶. Agli occhi di Virgilio è chiara l'origine letteraria, omerica in ultima analisi, dei leoni descritti da *Lucr.* III 294-298:

⁶² I due versi omerici cui Virgilio guarda con più interesse hanno collocazione significativa: il v. 366 in cui è descritto il *se capere* del fiume è il primo dopo la similitudine (v. 362-365) e svolge l'espressione che ci interessa (οὐδ' ... ἀλλ' ἴσχητο) nel primo emistichio, come accade in *Aen.* VII 466; il v. 382, invece, chiude l'intero episodio (che in Virgilio resta aperto proprio per l'incontenibilità dell'onda-ira nel petto di Turno) con l'immagine del ritiro delle acque da parte del fiume: è notevole che solo in questo punto compaia, a variare il formulare καλὰ βέεθρα (5 occorrenze, di cui 2 a incorniciare la similitudine) il termine κύμα, in funzione di soggetto: significativamente Virgilio contrasta *nec iam se capit unda*, in chiusura del suo paragone, con ἀψορρον δ' ἄρα κύμα κατέσσυτο καλὰ βέεθρα che sigilla l'episodio omerico.

⁶³ Cf. Hardie 1994, 242s., *ad v.* 792-796.

⁶⁴ Cf. anche *Il.* XVII 109-112, 657-664 (dove il *primum comparationis* è un'azione di Menelao); e Schenk 1984, 206-208, Hardie 1994, 242, *ad v.* 792-786.

⁶⁵ Cf. Hardie 1994, 242s., *ad v.* 806-814.

⁶⁶ Su questo procedimento vd. sopra, 33, 184.

Sed calidi plus est illis quibus acria corda
 iracundaque mens facile efferu escit in ira. 295
 Quo genere in primis uis est uiolenta leonum,
 pectora qui fremitu rumpunt plerumque gementes
 nec capere irarum fluctus in pectore possunt.

Ma si veda anche v. 302-307:

At natura boum placido magis aere uiuit,
 nec nimis irai fax umquam subdita percit
 fumida, suffundens caecae caliginis umbram,
 nec gelidis torpet telis perfixa pauoris: 305
 interutrasque sitast, ceruos saeuosque leones.
 Sic hominum genus est.

Per tre volte, nell'*Eneide* iliadica, Turno è paragonato a un leone (IX 792-796, X 454-456, XII 4-8); e la prima similitudine che lo riguarda, *Aen.* VII 460-466, illustra proprio il divampare dell'ira nel suo animo, prefigurando di concerto quella catastrofe che le successive similitudini 'leonine' a loro volta annunciano.

Se Virgilio qui come altrove 'mitologizza' Lucrezio, è vero d'altra parte che l'organicità di pensiero e la penetrazione di sguardo di Lucrezio gli offrono strumenti utili a trasformare Omero, e in particolare a rinnovare l'epos nella direzione dell'economia, della tensione e della pregnanza di significato che sono proprie del linguaggio drammatico⁶⁷.

⁶⁷ Su questo utilizzo del testo lucreziano da parte di Virgilio, vd. anche qui sopra, 11ss., spec. 16ss.

III

Fortuna moderna di Virgilio

Pascoli, *Alexandros*, e il canto di Circe

I miei poeti preferiti:
Omero, Virgilio, Dante, Leopardi¹

Lungo la via maestra dei 'poeti preferiti' il tema di Circe raggiunge la pagina pascoliana. Fin dall'inizio, fino – addirittura – dalla sua prima menzione nell'*Odissea* (IX 29-32), il significato del personaggio trascende i limiti della sua funzione nel racconto², cosicché Circe si sottopone con particolare docilità, nell'opera di Pascoli, al «solito processo... di destoricizzazione e simbolizzazione»³. Ma qui ho parlato di un 'tema di Circe': con ciò intendo il modo come il personaggio compare nelle opere di poesia che ne hanno ricercato l'essenza. In verità in questi testi il personaggio non 'compare', perché sempre Circe è già presente e mai la sua presenza è percepita, in prima istanza, dalla vista.

Virgilio ha trovato la perfetta espressione formale della 'presenza' di Circe, e Leopardi ha riconosciuto, nello schema virgiliano, la formula della creazione lirica. Le componenti della situazione virgiliana (*Aen.* VII 10-24) sono queste:

- un suono che viene da una sorgente non vista;
- una compresenza, in questo suono, di un canto melodioso e di una voce con esso discordante, che può turbare;
- una risonanza nell'ambiente, nel paesaggio, un'impressione – o un'illusione – nella mente di chi ascolta.

Definisco 'tema di Circe' il vincolo che unisce il personaggio del mito a questo schema lirico. Il tema è tale in quanto formula non solo pratica ma evocativa e in quanto ricorre nella tradizione o nell'opera di un singolo autore, anche se in modo astratto, cioè in forma pura. La presenza invisibile e sentita di Circe non fa che ribadirne l'essenza e la vita come simbolo nell'arte.

Circe si intitola il carme VII del *Catullo calvos* (completato nel 1897), dove Pascoli dà breve espressione narrativa a un motivo della tradizione allegorica (Circe è trasformata in cerva e Ulisse, esempio di forza, la conduce con la verga magica per i boschi)⁴. Suc-

¹ Parole di Giovanni Pascoli nell'intervista del 1907 in Pascoli 1961, 866. Cita e sottolinea questa affermazione Traina 1987, 998.

² Cf. però Bettini-Franco 2010, 153-156, 320.

³ Traina 1987, 998.

⁴ Ringrazio Alfonso Traina per aver attirato la mia attenzione anche su questo testo. Sulle interpretazio-

cessivamente, a partire dall'antologia scolastica *Sul limitare*, del 1899, per arrivare fino all'*Ultimo viaggio*, del 1903-1904, Pascoli diviene interprete assiduo del 'tema di Circe' così come esso è stato qui definito. Nell'*Ultimo viaggio* il tema si presenta congiunto alla figura del mito strettamente, ma ciò accade all'interno di un testo che drammatizza proprio la perdita psicologica e culturale del mito⁵. Qui concentrerò l'attenzione su un poema conviviale, *Alexandros*, dove Circe non è nominata, mentre il tema di Circe è presente nella rappresentazione, quale schema organizzativo di significati che a lei si collegano e che il lettore colto riconosce come permanenti nella tradizione⁶.

Procederò ricostruendo i passaggi essenziali della formazione di questo tema caro a Pascoli, ma solo dopo aver adombrato il punto di vista da cui egli guardava, sul finire del secolo, al personaggio del mito letterario. Converterà prendere le mosse da quanto il poeta osserva nella prefazione all'antologia *Sul limitare* nominata poco fa⁷:

La storia di Circe voi la conoscete, e sapete che cosa significa. Ma che volete? Le favole, o almeno certe favole sono di così mirabile natura, che prendono il significato della nostra anima: come certi animali prendono il colore di ciò che li circonda: il grigio della pietra, il verde della foglia, il vitreo dell'acqua.

Circe dunque è la protagonista di una 'favola' celebre, ma insieme è simbolo dell'anima, in particolare – è lecito intendere – dell'anima di chi sta parlando.

Sempre il tema di Circe, nell'opera pascoliana, media un distacco tra cose lontane e vicine. Esso rispecchia e oggettiva in una forma – cioè in una occasione permanente di

ni allegoriche di Circe dal IV sec. a.C. fino al basso Medioevo italiano fanno bene il punto Bettini-Franco 2010, 90-120, 310-314, con bibl.; cf. anche Kyriakidis 1998, 91-117.

⁵ «In questo dissolversi e rimpiccolirsi di tutto quello che parve un tempo miracoloso tremendo; in questo scendere dei miti... alla misura ordinaria, è una tristezza di cui io non saprei sentire altra più grande e tragica» scriveva Renato Serra sui *Conviviali* in certi suoi appunti del 1904, e così concludeva: «Io non so esempio di cosa più moderna di questa poesia». Un utile inquadramento storico-culturale della raccolta si trova in Nava 2008, VII-XLIX (con ricca bibl.); cf. anche Debenedetti 1979, 197-306, Soldani 1993, 1-15, Bàrberi Squarotti 1997.

⁶ La memoria della tradizione 'vivifica' la lettura: sul concetto di vivificazione in rapporto all'estetica di Pascoli, cf. Perugi 1982, 42-48, Bazzocchi 1993, 31-40. Sul «piacere complesso, fatto di novità e di ricordo» che deriva dalla lettura consapevole del testo colto, cf. in part. Traina 1989², 243 (la citazione è tolta dal saggio *Eco di una notte mitica*, del 1896, dove è esplorato il sottofondo virgiliano di un episodio dei *Promessi sposi*). Cf. anche Nava 1983, 506-523, spec. 514: per Pascoli «il particolare non è mai il puro doppio mimetico dell'oggetto, ma un frammento della sua essenza celata, che la tradizione classica e moderna arricchisce di vibrazioni memoriali... come se quel particolare affiorasse non già dalla realtà immediatamente circostante ma dall'infanzia dell'umanità non meno che del singolo uomo».

⁷ Cito dall'edizione Perugi 1980-1981; su questo paragrafo cf. Bazzocchi 1993, 4-6.

esperienza e conoscenza – il processo psichico dell'evocazione⁸: il tema di Circe ricorre, in Pascoli, rendendo presente, sensibile, immediatamente significativo ciò che appare remoto nell'esperienza comune – il mondo dei morti, l'ombra degli oggetti, la poesia del passato. Ma la mediazione agisce in entrambi i sensi: mentre la Circe invisibile – il puro tema, senza figura e senza mito – rivela l'immanenza del lontano nel vicino, la Circe visibile – la figura del mito – segnala l'inconsistenza, e anche la perdita irrevocabile, di cose sentite come presenti⁹.

Così prosegue il poeta nel suo discorso didattico del 1899:

Ora questa Circe che significa per me? Ascoltate: Circe non è più, per me, la maga che imbestia gli uomini, ma la dea che ammansa le fiere... Essa è la figlia del Sole: la luce, dunque. Tesse una gran tela... E questa tela che sarà? Quella del pensiero umano: la tela in cui l'ordito è il noto e il ripieno è il nuovo; la tela che non si sa quando ella fu piegata sul subbio, ma si sa bene che non ne sarà spanata mai¹⁰.

«L'ordito è il noto»: il «ripieno», nel tempo, lo hanno ricamato i poeti preferiti, Omero, Virgilio, Dante, Leopardi.

All'interno di questa tradizione, il tema di Circe compare nella sua forma piena solo nella variante latina che trasfigura liricamente l'episodio dell'*Odissea*: di esso Virgilio trattiene il potenziale psicologico per tradurlo in atmosfera, vibrazione emotiva, complessità di significato. Con questo ripensamento selettivo e con questo mutamento di registro – da epico a lirico – è operata sulla 'favola di Circe' la prima modernizzazione, che però è anche quella cruciale. Senz'altro si può dire che gli sviluppi leopardiani e poi pascoliani sono solo modulazioni – pur geniali – del valore espressivo e di senso che Virgilio ha estratto dal prototipo omerico.

Le considerazioni di Pascoli su Circe sopra riportate sono, come si è visto, del 1899. I *Poemi conviviali* nel loro insieme non sono ancora stati composti, ma *Alexandros* – la cui elaborazione data già dal 1893 – era uscito isolatamente su un numero del *Convito* nel 1895, subito dopo *Gog e Magog*, un altro futuro poema conviviale con cui, come si sa, *Alexandros* forma una specie di dittico¹¹. Nell'ambito dei *Poemi conviviali*, la coppia dei carmi dedicati ad Alessandro – in cui Circe compare nella forma del 'tema' – e *L'ultimo viaggio* – in cui Circe compare anche come figura, per quanto solo mentale – rispettivamente apre (1893-1895) e chiude (1903-1904) la storia compositiva della raccolta¹².

⁸ 'Evocare' è termine-chiave del vocabolario critico di Pascoli, specie negli scritti di età matura: cf. Capovilla 2000, 12s.

⁹ Sempre nell'*Ultimo viaggio*: cf. *infra*, 229ss.

¹⁰ Cf. Perugi 1980-1981, II, 2094, e *infra*, 210, 217, nt. 29.

¹¹ Cf. su questo punto spec. Livi 1979.

¹² Cf. Nava 1997a, 233-248.

I. Omero

Il luogo più lontano da Itaca, nell'*Odissea*, è l'isola di Circe. Ad Eea nasce il Sole, da Eea, con un solo giorno di navigazione, si raggiunge l'Oltremondo (XI 12-19, XII 1-7).

Tutto il giorno restarono tese le vele, mentre [la nave] correva sul mare.
 Il sole calò e tutte le strade s'ombravano:
 ed essa giunse ai confini dell'Oceano profondo.
 Laggiù sono il popolo e la città dei Cimmerii,
 avvolti da nebbie e da nuvole: mai
 il Sole splendente li guarda con i suoi raggi,
 né quando sale nel cielo stellato,
 né quando volge dal cielo al tramonto,
 ma sugli infelici mortali si stende una notte funesta¹³.

Dopoché la nave lasciò la corrente del fiume
 Oceano e giunse sull'onda del vasto mare
 e all'isola Eea, dove sono la casa e i cori
 della mattutina Aurora e l'oriente del Sole,
 spingemmo sulla sabbia la nave, appena arrivati,
 e noi stessi sbarcammo sulla riva del mare:
 e lì, immersi nel sonno, aspettammo la chiara Aurora.

Tra il recedere e il rinascere della luce si svolge l'incontro di Odisseo con i morti, tutto raccolto in un tempo notturno: ma la notte e il giorno, in questa sfera di esistenza così remota, si toccano anche nello spazio, come mondo dell'ombra e mondo della luce. L'isola di Eea è un luogo geografico, mitologico, psicologico dove gli opposti coesistono in una enigmatica contiguità. Ciò che appare massimamente lontano può rivelarsi imprevedibilmente vicino. Quando i compagni si ricongiungono dopo la metamorfosi, la stessa dea che li aveva imbestiati si unisce all'abbraccio: θεὰ δ' ἐλέαιρε καὶ αὐτῇ (*Od.* X 399s.). In Circe questa duplicità è incarnata. Ella è δεινὴ θεὸς ἀδύησσα (v. 136)¹⁴. La voce l'avvicina agli uomini, quando ella tocca il cuore con il canto o quando rivela cose vitali da presso («E standomi accanto mi disse, chiara tra le dee», v. 400 e 455), ma la voce è anche ciò che più agli uomini la oppone quando agisce come Κίρκη πολυφάρμακος (v. 276): gli uomini che ha attratto nel suo dominio di dea che canta con dolce voce (v. 221) regrediscono alla natura e alla voce di animali, di

¹³ Tutte le traduzioni dell'*Odissea* sono di G.A.Privitera, salvo specifica indicazione di altri autori.

¹⁴ Su questo carattere della dea, cf. in part. Bettini-Franco 2010, 144-153, 318-320.

porci in particolare (v. 239-240). La metamorfosi, si sa, paralizza il suo soggetto in una condizione senza divenire: gli uomini sono trasformati in animali, ma non umana è in sé questa immobilità anticulturale, che la permanenza del canto – un canto di cui non importano i contenuti – accompagna nella surreale quotidianità delle occupazioni divine: Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδοῦσης ὅπτι καλήι | ἴστων ἐπιχομένης μέγαν ἄμβροτον, οἴα θεάων | λεπτά τε καὶ χαριέντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται (v. 221-223). Nel bosco di Eea sempre si potrebbe sentire, mettendosi in ascolto, il coro dissonante di melos divino e versi selvaggi. Così accade infatti al visitatore moderno dell'isola – qui l'Ulisse pascoliano – anche ora che essa è disabitata¹⁵:

E sopra loro alta stormia la selva.
Ed ecco il cuore dell'Eroe leoni
udì ruggire. Avean dormito il giorno,
certo, e l'eccelsa casa era vicina.
Invero intese anche la voce arguta,
in lontananza, della dea, che, sola,
non prendea sonno e ancor tessea notturna.

Ma torniamo all'*Odissea* omerica. Nella dimensione dell'esperienza regolata dalla cultura c'è confronto, superamento, progresso. Nel mondo e nella persona di Circe ciò che è opposto coesiste in una magica unità preculturale. A Eea il tempo è immobile, è un presente favolistico che assimila a sé ogni diversità: i maiali conservano la mente di uomini, ma non si parla di lamenti o di furore; e le belve che presidiano il palazzo della dea – lupi e leoni – sono mansuete. La possibilità di sviluppare in senso infernale, dantesco, questi 'prigionieri' – uomini doppiamente imprigionati dalla sembianza ferina e dalla nostalgia di sé – resta latente.

Da questa stazione, nell'esotica immobilità di Eea, si rigenera il *nostos*: Circe, δεινὴ θεὸς ἀυδήεσσα, media il compimento del viaggio di Odisseo, inteso sia come 'conoscenza' che come 'ritorno'. Per i fini di questo discorso è importante notare che in entrambi i casi – nella partenza verso l'isola dei morti e nella partenza verso Itaca – la dea sia presente come οὔρος, come 'vento propizio' (XI 6-8 = XII 148-150):

Poi dietro la nave dalla prora turchina
Circe dai riccioli belli, dea tremenda con voce umana,
ci inviò il vento propizio che gonfia la vela, valente compagno.

¹⁵ *Poemi conviviali, Ultimo viaggio*, XVI. "L'isola di Eea", 48-54: il canto che Ulisse ode è in realtà una fantasia: l'isola è vuota e la sua mente trasfigura lo stormire delle fronde nei suoni del passato: vd. anche sotto, 238.

L'incontro di Odisseo con Circe realizza un contatto tra piani e modi di esistenza diversi o opposti. Ma la dea è mediatrice, misteriosamente. In lei stessa coesistono il divino e l'umano. Circe avvia e guida verso il regno dei morti e verso l'origine, Itaca, che è rigenerazione: ma entrambi i viaggi sono 'ritorni', ritorni verso una mèta che contiene l'ignoto. In termini di psicologia del profondo, e junghiani in particolare, Circe rappresenta quel tipo di funzione psichica che prende il nome di Anima, figura mediatrice che insieme suscita dal «mondo degli spiriti» – dall'inconscio – le immagini minacciose e da esse protegge l'integrità della coscienza¹⁶.

Pascoli pensava a Circe con mente moderna quando, nella sua introduzione a *Sul limitare*, invitava gli scolari alla lettura della poesia:

Entrate dunque, non rimanete sul limitare... ella [*i.e.* Circe] vi insegnerà persino come vedere il regno dei morti e rivedere quelli che amaste, e sentire tuttora grandi e sapienti parole da bocche suggellate per sempre.

2. *Virgilio*

È notte, la luna splende sul mare, soffia una brezza che rende spedita la navigazione. La flotta sfiora un erto promontorio, coperto di boschi. Viene da quelle selve un'incessante melodia, sembra il canto di una donna. Si odono anche sordi, laceranti gemiti di fiere. Soffia il vento, il tempo scorre, le navi sono passate (*Aen.* VII 8-24).

Adspirant aerae in noctem nec candida cursus	
luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.	
Proxima Circaeae raduntur litora terrae,	10
diues inaccessos ubi Solis filia lucos	
adsiduo resonat cantu tectisque superbis	
urit odoratam nocturna in lumina cedrum	
arguto tenuis percurrrens pectine telas.	
Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum	15
uincla recusantum et sera sub nocte rudentum,	
saetigerique sues atque in praesepibus ursi	
saeuire ac formae magnorum ululare luporum,	
quos hominum ex facie dea saeua potentibus herbis	

¹⁶ Anima «è un contenuto che, da un lato, appartiene al soggetto, mentre dall'altro appartiene al mondo degli spiriti, cioè all'inconscio: per questo ha in sé sempre qualcosa di terreno e qualcosa di soprannaturale... Essa va quindi interpretata come funzione tra il soggetto cosciente e le profondità dell'inconscio inaccessibili al soggetto...»: cf. Jung 1969, 255, citato da Bazzocchi 1993, 26.

come indicazione di tempo, si piega subito a comporre l'immagine del notturno marino nella coordinazione con il sintagma che segue (*nec candida cursus | luna negat*). L'*enjambement* forte fissa il termine *luna* al centro della visione. *Splendet tremulo* è sequenza che assorbe e fissa tra le due cesure, nel baricentro sonoro del distico, le note atmosferiche (/l/, /t/, /u/), che mediano la distanza fra *luna* e *pontus* (*luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus*). La luce e la musica verbale legano i fattori spaziali dell'immagine: cielo e mare si uniscono in uno scenario compiuto, totale, immobile. Uno scenario notturno pronto ad accogliere, e a condizionare con la sua atmosfera, il verificarsi di un'esperienza.

Il secondo passaggio: v. 10 *Proxima Circaeae raduntur litora terrae*, verso aureo. Al centro *raduntur* – verbo raro e *hapax* morfologico in Virgilio – eredita la sonorità notturna del distico precedente, incupendola. La cornice della *Sperrung* (*Circaeae... terrae*) accoglie così una serie ecolalica esasperata (*aeae... u... .u... .ae*) e caratterizzata da un vocalismo straniero.

Il terzo passaggio: da presenze non viste giungono versi ferini (v. 15-20), notati da segni verbali che evocano senza definire, legati in combinazione sintattica rara ed estraniante¹⁸. Virgilio adotta qui con particolare perizia un procedimento tipico della sua lirizzazione dell'epos, quello di scivolare impercettibilmente dalla posizione esterna e contemplativa del narratore a quella interna del personaggio immerso nel vivo dell'esperienza. Qui, inoltre, è sollecitata la memoria interna del lettore, grazie all'eco di un luogo che precede questo di poco. Enea e la Sibilla si trovano davanti alle porte del Tartaro (VI 557-560):

Hinc exaudiri gemitus et saeua sonare
uerbera, tum stridor ferri tractaeque catenae.
Constitit Aeneas strepitumque exterritus hausit:
«Quae scelerum facies? [...]».

I suoni sono percepiti all'interno dell'azione narrata (*Aeneas strepitum... hausit*), producono emozioni (*exterritus*), sollecitano il bisogno di vedere («*Quae... facies?*»)¹⁹. La memoria interna sovrappone per un momento i mostri circei gementi ai dannati del Tartaro. Nel passo del libro VII si ha un catalogo di quattro gruppi di fiere, introdotto da un verbo di percezione (*Hinc exaudiri...*) che lascia fluida la determinazione del soggetto percipiente; il catalogo si chiude con i lupi: *ursi | saeuire ac formae magnorum ululare luporum* (v. 18). Nessuna spiegazione stilistica o narratologica può dar conto in modo convincente del dato visivo ribadito (*formae magnorum*) e della sua particola-

¹⁸ La serie degli infiniti descrittivi: *exaudiri* etc.

¹⁹ Ammirabili per dottrina e penetrazione critica le considerazioni di ordine psicologico che Norden (1903) 1957⁴, 273-278, dedica a questo momento della catabasi.

re formulazione in questo verso conclusivo dell'elenco²⁰. *Magni lupi* non si spiega con il tono formulare (che si potrebbe forse invocare per *saetigeri... sues* del v. 17) e ancor meno *formae... luporum*: non c'è dubbio che qui il dato visivo è un prodotto psicologico interno, dei Troiani in viaggio, un effetto del suono che nell'oscurità forma il fantasma mentale del suo agente. Di qui la scomposizione dell'idea (*formae... luporum*) e il suo ingigantimento (*magnorum*), che notano rispettivamente l'incertezza percettiva dei sensi nel buio e l'emozione angosciosa suscitata dall'ululato. Il clima lirico e la velocità del racconto rendono possibili queste macchie impressionistiche.

La mente del poeta dunque, nel clima indeterminato e di forte intensità psicologica di questo passaggio, si cala dal piano registico della descrizione al piano dell'esperienza interna, facendo prova – per empatia – dell'attività illusionistica che il suono stimola quando la vista, il senso determinante per eccellenza, è impedita. E ciò tanto più se anche le emozioni sono sollecitate. Nel passaggio dalla sezione precedente (v. 10-14) a questa (v. 15-20), l'atmosfera si è trasformata da condizione esterna di esperienze in contenuto interiore. Questa condizione di sensibilità e tensione immaginativa che accomuna il lettore ai Troiani in viaggio è la calibrata premessa dell'esperienza verso cui tutta questa parte del racconto tende, la visione del Tevere al sorgere del sole.

Immagini e suoni. Cinque versi sono dedicati specificamente a Circe. Dal v. 10 al v. 15 si assiste a una progressiva restrizione di campo, dalle coste del Circeo, al bosco, al palazzo, al telaio fino alle *tenues telae* e al pettine. Con questa progressione descrittiva, dal grande al piccolo, coopera un altro principio di costruzione del quadro di Circe, rivolto non tanto all'occhio interno del lettore quanto alla sua sensibilità ritmico-musicale. L'iperbato è lo strumento stilistico che genera ripetutamente, dalla sforzata sintassi, preziosi effetti di ordine, offerti all'orecchio dell'ascoltatore o all'occhio del lettore: è resa così la mimesi del magico. Due versi aurei (10 e 14) incorniciano la pericope, al centro geometrico della quale, nel v. 12, si trova la parola dominante: *cantu*. Il v. 14, con il quale si completa l'*anticlimax* visiva (dal grande al piccolo), riprende nella sonorità e nel tema questo nucleo: *arguto tenuis percurrens pectine telas*²¹. I due luoghi sensibili di questi organismi concentrici – la pericope intera e il suo verso finale – si trovano così in una significativa corrispondenza: *cantu* e *percurrens* rappresentano suono e immagine, ma anche le due espressioni caratteristiche dell'operosità della dea. Non fa meraviglia perciò che nell'imitazione leopardiana

²⁰ Il dettato virgiliano tende a realizzare qui, con l'aiuto dell'ipallage, l'inversione del rapporto logico tra sostanza e qualità: *luporum* è adoperato come determinante di *formae* (l'espressione equivale a *lupi magna forma*). Procedimenti del genere sono abbastanza frequenti in Virgilio e prediletti da Pascoli: cf. Contini 1958, 242s.

²¹ Sul motivo della 'spola canora', Rosati 2011, spec. 79s. Cf. anche Soldani 1993, 139 (s.v. «ARGUTO»).

di questo luogo, in *A Silvia*, proprio la ricca relazione sonora e tematica fra *cantu* e *percurrrens* sia stata particolarmente produttiva: «perpetuo canto» (v. 9), «percorrea la faticosa tela» (v. 22).

Un'ultima osservazione. Si ode cantare Silvia, ma non la si vede. Il contenuto visivo del passo virgiliano, se ben si considera, è costituito dai profili di un ambiente e da frammenti di immagine. Circe è celata all'esterno – alla prospettiva dei Troiani in viaggio – dalla barriera dei boschi (v. 11 *inaccessos... lucos*); ma anche lo sguardo del lettore, pur condotto all'interno del palazzo (v. 12-13 *tectis... superbis | urit odoratam... cedrum*) e accompagnato a seguire le minuzie del gesto (v. 14 *percurrrens pectine telas*), non può coglierla come figura. Circe è una presenza mentale: un idolo sinestetico per i Troiani che sfiorano il suo mondo, un'immagine o un personaggio evocato dalla memoria per il lettore. Le stesse perifrasi che Virgilio adotta per nominare Circe (v. 10-11 *Circaeae... terrae, | diues... Solis filia*) sono inviti a richiamare dall'interno di noi stessi la figura del mito epico e la sua azione. Non presente come immagine, la Circe del lettore virgiliano (e dei personaggi che agiscono all'interno del racconto) è una figura dell'immaginazione e della memoria; un prodotto interiore di chi le si avvicina.

Così, in questo modo squisitamente lirico, il poeta latino suscita un profondo passato – letterario ed esistenziale, richiamato dall'esterno e dall'interno del suo racconto – per marcarne il superamento nell'ora della rinascita.

3. Dante

Dante concorre a tramandare la fama di Circe in pochi versi di un canto fra i più celebri dell'*Inferno*, il XXVI. Ulisse comincia così il suo discorso (v. 90ss.):

«Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pièta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta
vincer potero dentro a me l'ardore
ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore».

Questo canto, come si sa, fu tra i motivi ispiratori dell'*Ultimo viaggio* di Pascoli²². È

²² Su cui vd. più ampiamente qui sotto, 229, 239, nt. 34, 250.

molto probabile però che anche in *Alexandros*, composto alcuni anni prima, egli guardasse allo stesso modello. Certe qualità da ‘fanciullino’ che egli attribuisce a Dante, e cioè «contemplazione dell’invisibile, peregrinazione per il mistero»²³, si incarnano grandiosamente in Ulisse, ma sono proprie anche dell’Alessandro pascoliano. E anche in *Alexandros* incontriamo, in situazione simmetrica e complementare a quella del testo di Dante, un discorso al séguito che forma il centro drammatico della narrazione²⁴.

La Circe dantesca è un’eredità dell’allegoresi tardoantica²⁵: essa esercita il fascino del falso piacere che conduce alla bestialità, e si contrappone alla brama di conoscenza dei magnanimi. Il luogo del canto XXVI va letto insieme con *Purg.* XIV 37ss. e con *Conv.* II, VII, 3s.: «chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia».

C’è poi un altro punto notevole da registrare. Nel III canto dell’*Inferno* il primo contatto di Dante con il regno del dolore si verifica attraverso il senso dell’udito (v. 22s. e 25-28):

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l’aere senza stelle...

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d’ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto[...]

Nella tradizione letteraria familiare a Pascoli, questi versi si trovano intermedi tra due luoghi di Virgilio, sopra citati (*Aen.* VI 557ss., VII 15ss.)²⁶, e uno di Ariosto (*OF* XXXIV 4,5-8):

L’orecchie attente allo spiraglio tenne,
e l’aria ne sentì percossa e rotta
da pianti e d’urli e da lamento eterno:
segno evidente quivi esser lo ‘nferno.

Il soggetto che percepisce questi suoni è Astolfo, giunto ai piedi dei monti della

²³ Citazione tratta da *Il Fanciullino*, in Vicinelli (1946) 1956², 39, in nota.

²⁴ Ha una base dantesca anche la struttura metrica di *Alexandros*. Ciascuna delle sei parti del poemetto è costituita da tre terzine a rima incatenata cui si aggiunge un endecasillabo di chiusa. Il discorso di Alessandro al suo séguito occupa le prime quattro parti.

²⁵ Cf. *supra*, nt. 4.

²⁶ Cf. *supra*, 210-212.

Luna, da cui nasce il fiume Nilo. Sul significato di questa serie nella memoria poetica di Pascoli tornerò tra poco.

4. Leopardi

Pascoli era tentato di considerare le due reminiscenze del passo virgiliano in *A Silvia*, sopra citate, come casi di memoria involontaria²⁷: interpretazione inaccettabile, data la frequenza del ‘tema di Circe’ attraverso tutta l’opera di Leopardi, dalla lirica alle lettere personali²⁸, dai saggi letterari allo *Zibaldone*. In tre casi il passo di *Aen.* VII è citato esplicitamente. Un appunto dei *Ricordi di infanzia e di adolescenza*, forse databile al 1819, recita: «Lettura di Virgilio e suoi effetti, notato quel passo del canto di Circe come pugno di fanciullesco mirabile e da me amato già da scolare...». In un luogo del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (ed. Flora, II, 515), del 1818, i versi virgiliani 8-16 sono riportati per esteso a dimostrazione dell’«impressione sentimentale» che i poeti antichi sanno produrre nelle loro imitazioni degli «spettacoli sentimentali» della natura. Ma più significativo è *Zibaldone* 1928-1930, che riporta un ragionamento del 16 ottobre 1821:

È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un’idea vaga ed indefinita che desta, un canto... udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada a poco a poco allontanando... un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte... massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né

²⁷ Così nella lezione del 2 maggio 1907 tenuta da Pascoli all’Università di Bologna nell’ambito del «Corso pedagogico per i maestri». Se ne può leggere il testo in Castoldi 1994, 161-185, in part. 179-181.

²⁸ *La vita solitaria*, estate-autunno 1821, v. 63-66: «... e di fanciulla | che all’opre di sua man la notte aggiunge | odo sonar nelle romite stanze | l’arguto canto... ». Lettera al fratello Carlo, Roma 20 febbraio 1823: «Anche la strada che conduce a quel luogo [*i.e.* alla tomba di Torquato Tasso] prepara lo spirito alle impressioni del sentimento. È tutta costeggiata di case destinate alle manifatture, e risuona dello strepito de’ telai e d’altri tali istrumenti, e del canto delle donne e degli operai occupati al lavoro». *Il canto della fanciulla*, aprile 1828, v. 1-7: «Canto di verginella, assiduo canto, | che da chiuso ricetto errando vieni | per le quiete vie; come sì tristo | suoni agli orecchi miei? perché mi stringi | sì forte il cor, che a lagrimar m’induci? | E pur lieto sei tu; voce festiva | de la speranza: ogni tua nota il tempo | aspettato risuona... ». *A Silvia*, 19-20 aprile 1828, v. 7-11: «Sonavan le quiete | stanze, e le vie dintorno, | al tuo perpetuo canto, | allor che all’opre femminili intenta | sedevi... »; v. 15-22: «Io gli studi leggiadri | talor lasciando e le sudate carte, | ove il tempo mio primo | e di me si spendea la miglior parte, | d’in su i veroni del paterno ostello | porgea gli orecchi al suon della tua voce, | ed alla man veloce | che percorrea la faticosa tela... ». E più in generale: «All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d’una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose» (*Zibaldone*, 4418, 30 novembre 1828).

l'udito né gli altri sensi arrivano a determinare né a circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono... che largamente e vastamente si diffonda... A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà... il fragore del tuono... lo stormire del vento... Perocché oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce, giacché il tuono e il vento non si vedono. È piacevole un luogo echeggiante, un appartamento ec. che ripeta il calpestio de' piedi o la voce ec. Perocché l'eco non si vede ec... E tutte queste immagini in poesia ec. sono sempre bellissime, e tanto più in quanto più neglimentemente son messe, e toccando il soggetto, senza mostrar l'intenzione per cui ciò si fa... Vedi in questo proposito Virgilio, Eneide, VII, v. 8 ss. La notte, o l'immagine della notte è la più propria ad aiutare, o anche a cagionare, i detti effetti del suono. Virgilio da maestro l'ha adoperata.

La lettura leopardiana di *Aen.* VII 8ss. concorre dunque a formare le idee portanti della poetica dell'indefinito. Se ne riconosce facilmente l'applicazione in *A Silvia*, e specialmente nei luoghi in cui è sensibile la presenza del testo latino: «È piacevole... per un'idea... indefinita che desta, un canto... udito da lungi... in modo che non si veda il luogo da cui parte...». Ma altri due punti vanno registrati.

Il primo: nella sua imitazione in *A Silvia*, Leopardi varia il virgiliano *tenuis percurrens... telas* in «percorrea la faticosa tela». La modifica dell'originale sembra tenere conto di un dato omerico da Virgilio in buona parte abolito, quello della immortalità dell'opera della dea «intenta a un ordito grande, immortale, come le dee sanno farli, sottili e pieni di grazia e di luce» (*Od.* X 222s.)²⁹. L'aggettivo 'faticosa' in *A Silvia* rappresenta proprio il grande tema della «vita mortale» (v. 2), che comunica dunque con il passo odissiaco *κατ' ἀντιφρασιν*. È frequente nel pensiero greco arcaico sviluppare l'antitesi fra divino e umano invocando le categorie opposte della fatica e della facilità³⁰. È notevole che Pascoli apprezzi la variazione leopardiana del modello classico³¹ e che a propria volta restauri, nella sua Circe pur ricca di tratti virgiliani, il dato omerico: «e v'udirono il canto della Maga [...] l'altra tessea cantando l'immortale | sua tela così grande come il mare» (*L'ultimo viaggio*, XIII,4-8). La breve similitudine finale («la sua tela così grande come il mare») aggiunge poi un particolare che non c'è altrove, suggerendo una contaminazione tra il punto di vista del narratore e quello di Odisseo: premessa adeguata allo svolgimento dell'episodio.

Secondo punto. In *A Silvia* il passo dello *Zibaldone* sopra citato trova riscontro anche a

²⁹ Poco filologico Pascoli, nella già citata introduzione a *Sul limitare*: «una grande sua tela immortale: | lucida, morbida, bella, di quelle che tessono in cielo».

³⁰ Un buon esempio in *H.Hom.* 3,189-193, 532-534.

³¹ Nella lezione citata *supra*, alla nt. 27: «Opportunamente però il Leopardi avrebbe variato l'epiteto *tenuis* in *faticosa*» (p. 181).

proposito del suono che «largamente e vastamente» si diffonde e del «luogo echeggiate»: «Sonavan le quiete | stanze, e le vie dintorno, | al tuo perpetuo canto» (v. 7-9). Anche in questo caso l'*Odissea* offre un apporto evidente, in genere trascurato dai commentatori: «O cari, qui dentro, intenta a un grande ordito, | canta in modo perfetto – ne risuona tutta la casa – | una dea o una donna (X 226-228)». Ma l'operazione compositiva di Leopardi è complessa e perviene a risultati ben più sottili. Per Emilio Peruzzi «sono le stanze che suonano come se, per un'arcana rispondenza al canto di Silvia, l'ambiente acquistasse una propria virtù musicale»³². Il punto è particolarmente delicato. Il canto può essere pensato in stretta relazione con la voce, o con il suono di una voce, oppure come arte musicale (*Zibaldone* 155-158, 1722) oppure ancora come carme lirico. Il suono delle stanze e il canto di Silvia sono muti ora, ma vivi nella memoria; essi danno così origine al *Canto* di Leopardi, che renderà perenne l'assiduità del canto di Silvia con le sue fisiche risonanze. Virgilio dunque è presente, attraverso lo 'schema di Circe', nella nascita dei *Canti* dal canto di Silvia³³. E anche il dettaglio su cui si sofferma Peruzzi rappresenta la variazione di uno spunto già raffinatissimo nel modello latino: se fossimo parte viva della scena virgiliana dei v. 10-14, come i Troiani in viaggio, non sentiremmo il canto puro della dea (come accade invece ai compagni di Odisseo in Omero) ma voci della natura impregnate di canto: v. 11s. [*Circe*] *inaccessos... lucos | adsiduo resonat cantu*. Anche qui un «luogo echeggiante». *Lucos*, che designa il vettore materiale del canto all'esterno dell'ambiente di Circe, diffonde soprattutto la sonorità delle sibilanti, il che significa malia, soggiogamento psichico³⁴. L'aspetto magico di questa azione del canto è – mi pare – suggerito anche dalla peculiarità del verbo *resonat* usato causativamente, *hapax* semantico in Virgilio. Il presente fissa poi l'esito psicologico della ripetizione, sdoppiando il proprio effetto su due piani di ascolto, quello del lettore, come presente di abitudine, e quello interno, nella prosecuzione del presente narrativo *raduntur*. Che le cose si impregnino del suono dei canti, che risuonino nel tempo, spesso investite di illusioni umane, è poi un motivo prediletto da Pascoli – nell'intenzione il più aurale dei poeti –, in vari componimenti, ma soprattutto nell'*Ultimo viaggio*. Credo che la stesura del poemetto si sia svolta sotto un forte influsso dei versi che Virgilio dedica agli scogli abbandonati delle Sirene nel finale di *Eneide* V: su questi scogli vuoti aleggiavano ancora gli antichi suoni; o forse è solo un'illusione (V 866)³⁵:

tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant.

³² Peruzzi 1956, 94-163, in part. 145. Cf. anche Blasucci 2003.

³³ Su tutto questo si veda l'ormai classico studio di Lonardi 1969, spec. 55-58 (anche 2005, 173s.); e, con qualche cautela, Ferrucci 2003, 393-404, in part. 395-399.

³⁴ Cf. e.g. *Aen.* II 9 *suadentique cadentia sidera somnos* (con Horsfall 2008, 53, *ad* v. 8s.) e quanto osservato su *Aen.* V 827ss. sotto, 234.

³⁵ Tratto l'argomento ampiamente sotto, 241ss.

È questa una sonorità che si rimodula nella tessitura verbale di VII 11s.: *diues inaccessos ubi Solis filia lucos | adsiduo resonat cantu*. Elementi di corrispondenza tra Circe e le Sirene a proposito della pericolosità del canto c'erano del resto già nell'*Odissea*, anche se lì le Sirene seguivano e non precedevano l'ingresso di Circe nel racconto.

La sequenza odissiacca è conservata da Pascoli nell'*Ultimo viaggio* (Circe/Sirene/Calypso), dove però il motivo di un 'miraggio del canto' è tutto virgiliano. In Pascoli il canto di Circe è una visione nella veglia (XV,36 ss.) un sogno suscitato dallo stormire della selva (XVI,49 ss., sotto l'evidente suggestione di *inaccessos... lucos | adsiduo resonat cantu*), cui segue l'illusorio ascolto della cetra di Femio, che 'canta', non vista, sotto il soffio del vento (XVII,35ss.)³⁶: ma qui c'è anche il passaggio in cui meglio traspare il portato 'moderno' delle variazioni liriche virgiliane sulla base odissiacca (XVII,19-25):

e nulla
 udì l'Eroe, se non ruggir le quercie
 a qualche rara raffica, e cantare
 lontan lontano eternamente il mare.
 E non vide la casa, né i leoni
 ...
 né la sua dea.

Nel 'ruggito' delle quercie e nel 'canto eterno' del mare in lontananza si ascolta la fusione di due idee virgiliane – il vuoto canoro sull'isola delle Sirene, boschi che mandano ruggiti dalla sede di Circe –, il cui legame è affidato, con fiducia di poeta lirico, all'orecchio interno di chi legge. E Pascoli, lo si è già ricordato, è veramente un lettore 'aurale'. La serie delle illusioni e disillusioni culmina proprio con lo schianto della nave di Odisseo contro le rocce dell'isola muta delle Sirene, nella sezione penultima (XXIII), denominata *Il Vero*³⁷.

Le letture pascoliane di Leopardi sono spesso critiche, che si tratti di ragionamenti sulla poesia o di imitazioni nella poesia: *Nebbia* e *L'ora di Barga* sono due noti casi di anti-*Infinito*³⁸; *La tessitrice* è un desolante ripensamento di *A Silvia*³⁹. Eppure, come è stato giustamente detto, non di rado accade che i due poeti affrontino il medesimo tema «in modo antitetico ma internamente comunicante»⁴⁰. È un caso in cui la critica evolve dalla congenialità, anzi dall'ammirazione. Nel famoso discorso intitolato *Il Sabato*, del

³⁶ Il motivo figura, con rilievo narrativo, anche in *Gog e Magog*, spec. VII, XVIII.

³⁷ Su questo punto cf. specialmente Chiummo 1997, 71-83.

³⁸ Cf. Ebani 1974, 373-381.

³⁹ Cf. Perugi 1981, I, 681-695, Bazzocchi 1993, 89-92.

⁴⁰ Così Nava 1983, 507.

1896 (cioè un anno dopo la prima pubblicazione di *Alexandros*), così Pascoli riconosceva certi meriti del suo modello:

E nessuno dirà meglio mai la sensazione⁴¹ d'un canto di donna, udito di notte, in una passeggiata, dentro una casa serrata, a cui ci si soffermò per caso; o di giorno, nel maggio odoroso, misto al cadenzato rumore delle calcole e del pettine⁴².

Proprio mentre egli attira verso di sé il merito di Leopardi, ammirando nella poesia di lui la presenza delle cose, la vita delle circostanze – e cioè la capacità di superare le insidie dell'indeterminato – traspare come in filigrana lo schema che apparenta i due elogi: il 'tema di Circe' in Pascoli è quasi una forma della mente.

5. *Alexandros*

Tutte le poesie hanno un legame tra loro. È l'*enfant du siècle* che si è perduto nella notte dei secoli: sente voci strane e terribili e ad ora ad ora una melodia di lire eolie e di leuti. Tutto gli si vivifica attorno: le nuvole sembrano guerrieri, gli alberi sembrano dèi. Le memorie del passato brulicano per dove passa e le ombre conversano con lui. Egli è oppresso da tanta vitalità esteriore e si lascia trascinare fuori del presente: egli si trova tra il sogno e la visione, tra il passato e l'avvenire: ma la visione è incerta e vaporosa⁴³.

Alexandros nasce da uno spunto storiografico variamente esteso e deformato, nel tempo, da interventi mitopoietici⁴⁴. Pascoli riassume così la questione delle sue fonti: «ALEXANDROS che dispera di conquistare la luna, è nota tradizione»⁴⁵. Il poemetto – credo si debba intendere – è del tutto sufficiente a se stesso. La critica pascoliana, specie in contributi recenti di notevole puntualità e dottrina⁴⁶, ha comunque reso esplicito il sottinteso. Ma non abbastanza si è fatto, mi pare, nella ricerca e nell'analisi delle com-

⁴¹ Spazieggiato mio.

⁴² La citazione è riportata da Vicinelli (1946) 1956², 61s.

⁴³ Questo testo è parte di una introduzione a una raccolta progettata e mai attuata, negli anni tra il 1877 e il 1879, il cui titolo sarebbe dovuto essere *Voci del passato* o *Voci crepuscolari* o *Foglie gialle*: cf. Capovilla 1988, 178.

⁴⁴ Tutta la questione è ben riassunta da Braccesi 1982, 94-100, nell'ambito di un intervento che, in modo convincente, attribuisce alla prima *suasoria* di Seneca il Vecchio (*Deliberat Alexander an Oceanum nauiget*) il primato tra le fonti rielaborate da Pascoli nella stesura di *Alexandros*. Altre segnalazioni in Traina 1987, 1003-1004; cf. anche Girardi 1990, 13-22. Più in generale sul ruolo dell'antico nei *Conviviali*, si vedano le buone sintesi di Elli 1996, 281-306, Citti 1997, 99-131.

⁴⁵ Così nella *Prefazione* alla prima edizione dei *Conviviali*: cf. Leonelli 1980, 274.

⁴⁶ Tra gli ultimi cf. in part. Nava 2008, 317-326.

ponenti letterarie – antiche e moderne – estranee al tema di Alessandro. Qui indicherò la presenza di tre ‘correnti’ poetiche, che convergono con le fonti storiche e leggendarie nell’invenzione e nella formazione di *Alexandros*.

Sospinto dal *πῶθος*, Alessandro giunge al confine della Terra, al limite estremo di ciò che può conquistare e conoscere: ha davanti a sé l’invisibile, un mare d’ombra in cui terra, acqua e cielo si fondono. Questo mare ha un nome che viene dalla memoria poetica più che dalla dottrina geografica: Oceano, come il mare che nell’*Odisea* circonda il mondo dei morti. Con l’indistinto confina l’attimo vissuto, che si dilata in discorso (I-IV). Questo arresto fisico genera un riflesso interiore, un movimento nella memoria, finché, come lo sguardo in avanti, così anche lo sguardo all’indietro si satura. Allora, chiusasi l’*oratio recta*, seguono due quadri statici (V-VI), in cui l’immobilità fisica è causa di un febbrile movimento psichico (le voci udite da Alessandro, le voci udite da Olympias). Ciò accade alla fine (davanti all’Oceano) e all’origine (nella casa epirota): i limiti nel tempo coincidono con i limiti nello spazio. L’eroe distante da casa – come l’Ulisse dantesco, come l’Alessandro di *Gog e Magog*, come l’Ulisse di *Ultimo viaggio*, come Pascoli stesso⁴⁷ – è alla fine, davanti alla morte; all’origine, in Epiro, le donne signoreggiano il tempo, le sorelle come Parche, la madre come Sibilla sognante⁴⁸.

Cesare Garboli insiste sull’importanza documentaria dei lavori giovanili di Pascoli, in cui egli appare «già segnato dall’esperienza di un tempo che non ritorna», e l’urgenza del passato come ‘sogno’ di cose perdute coincide con la volontà di poesia, che è slancio in avanti⁴⁹. Questo antico tema personale è ‘sospinto’ verso *Alexandros* – dicevo prima – da tre diverse correnti. In primo luogo dalla corrente ‘cavalleresca’ che si può rappresentare con due componimenti-chiave: il sonetto *Lo so*, del 1877, poi accolto in *Myricae* con il titolo *Rio Salto*; e l’incompiuto poemetto *Astolfo*, che guida esplicitamente al canto XXXIV dell’*Orlando furioso*⁵⁰. Qui si trovano raccolte, tutte tranne una, le componenti principali del futuro *Alexandros*: l’accesso all’inferno rivelato da voci gementi (XXXIV, 4)⁵¹; la visita alla luna (67ss.); la presenza, nel finale, delle Parche (88ss.) e del tempo (91s.)⁵².

⁴⁷ Cf. le ottime considerazioni di Boaglio (1982) 1984, 75-82, sul motivo della distanza e del ritorno nelle liriche di tema onirico in *Myricae*.

⁴⁸ Sull’identificazione delle sorelle con le Parche, cf. spec. Barberi Squarotti 1974, 31-32, Livi 1979, 30-33, Girardi 1990, 20-22.

⁴⁹ Garboli 1979, 3-40.

⁵⁰ Con una citazione in esergo: «Come la luna questa notte sia | sopra noi giunta, ci porremo in via. OF 34,67».

⁵¹ Cf. anche *supra*, 215s.

⁵² Cf. *supra*, nt. 48. Altre connessioni notevoli: nel poemetto giovanile *Astolfo*, il viaggio dell’eroe tocca il suo ‘Fine’ nell’estremo occidente: «Crescono l’ombre e il silenzio sulla | terra, nel ciel, nel cuore | mio per tutto. Che grigia landa brulla | questa dove il sol muore», v. 109-112; il corsiero si arresta; si odono il

In secondo luogo dalla corrente tematica del 'nido', che prende avvio con la giovanile figura onirica di Iole e raggiunge l'onirica *Tessitrice* del *Ritorno a San Mauro*, passando per i gruppi di *Myricae* dedicati alle sorelle tessitrici e alla madre (soprattutto *La cucitrice*, *Anniversario* [II], *Sorella*, *Ida e Maria*). Alla figura sognata di Iole, *medium* verso il passato perduto, si lega un appunto illuminante per l'intendimento dei particolari del quadro di Olympias in *Alexandros*: «Sibilla dammi la ventura, narrami la mia storia colle foglie dodonee»⁵³. In *Anniversario* [II] gli sdoppiamenti che riguardano il pianto immaginario della madre preparano il terreno per il pianto di Alessandro⁵⁴. Un vettore del tema del 'nido' verso *Alexandros* va poi certamente riconosciuto nel gruppo dei carmi sul sogno in *Myricae*, in particolare *Sogno*, *Patria*, *Dalla spiaggia*, ma soprattutto *Ultimo sogno*, la lirica-sigillo che chiude la raccolta⁵⁵.

La lettura sensibile dei componimenti di questi due gruppi – quello 'cavalleresco' e quello del 'nido' – offre dunque un supporto efficace per l'analisi tematica e strutturale di *Alexandros*.

Resta la terza corrente. Le sorelle tessitrici, prototipo delle sorelle-Parce di *Alexandros*, collegano la corrente del 'nido' al 'tema di Circe'. Al contatto con l'anima di Pascoli – leggevamo prima – Circe si colora di quell'intimo colore: la favola si fa linguaggio di significati profondi, personali e moderni⁵⁶. Ciò comporta adattamenti: Pascoli in-

lamento della rana e del grillo; all'orizzonte la luce del tramonto «in un vallo basso ora si cangia | di livida montagna. || E il vallo basso e plumbeo mi serra | il cielo intorno via | più, quanto più la desolata terra | s'apre alla vista mia» (v. 131-36): a questo punto insorge all'improvviso il pensiero del nido e della madre: «O patria! o casa piena di bisbigli | e d'ombre rosee» (v. 137-38: nel 'nido' epirota Olympia, sognante, ascolta «le grandi quercie bisbigliar sul monte», ed è l'ultimo verso di *Alexandros*). Nel *Libro dei Re* di Firdusi, Alessandro raggiunge l'estremo Occidente ed entra in una valle oscura, dove a nessun uomo è consentito andare: è l'accesso al regno dei morti: cf. Girardi 1990, 14s. e nt. 6. Compare anche in *Rio Salto* la valle oscura (v. 1), insieme con altri particolari di più evidente somiglianza con *Astolfo* (la gronda sonora, l'illusione di scene cavalleresche, la 'corsa' dei pioppi): i motivi simili, in questo sonetto che è uno degli antefatti più notevoli di *Alexandros*, sono declinati secondo una poetica di tipo leopardiano (oggetti 'raddoppiati' dall'immaginazione: cf. *supra*, nt. 28, la citazione da *Zibaldone* 4418). Giustamente Nava 1978, 49, nella nota introduttiva al sonetto, sottolinea l'«alternanza tipicamente pascoliana tra illusione e disillusione nella rappresentazione visionaria dei fenomeni naturali» (citando, tra l'altro, *Sul limitare*, 12, esempio di mito interpretato dal poeta naturalisticamente): è il tema fondante della poesia dei *Conviviali*.

⁵³ Spazieggiato mio. Cf. Capovilla 1988, 77s.; anche Bazzocchi 1993, 15-19.

⁵⁴ Sulle ricorrenze di motivi poetici in Pascoli, orienta utilmente Mengaldo 1981, nella *Nota introduttiva*: lo studioso intende come «una forma di allegorismo» il proliferare nel tempo di realizzazioni liriche che declinano e sviluppano un tema-archetipo. Cf. inoltre, in una prospettiva anche psicanalitica, le considerazioni di Bazzocchi 1993, 85-95. Il tema esistenziale di *Alexandros* si riproporrà, senza poggiare più sulla «compassata architettura alessandrina» dei *Conviviali*, nel carme del 1908 *La vertigine*: cf. Livi 1979, 34s.

⁵⁵ Su questo gruppo lirico e sul suo significato nell'opera di Pascoli, si veda l'ottimo saggio di Boaglio (1982) 1984, 75-88.

⁵⁶ Cf. *supra*, 206.

grandisce un particolare della Circe omerica, la vede ora come «la dea che ammansa le fiere», e dimentica la maga che trasforma gli uomini in porci. Le ‘fiere’ si ridurranno poi a una specie sola – i leoni –, come si è visto commentando il quadro dell’*Ultimo viaggio* dedicato a Eea: qui la ragion d’essere della coppia Circe-leoni è la formazione di un tema acustico insistente, canto-ruggito, che ritorna anche altrove (*Poemi del Risorgimento, Napoleone*, II,68-72):

Ed ella [*scil.* la Terra] intese il nome
dove la fiera si mesceva al dio,
dove sonava l’inno dell’eterna
cetra del cielo puro ed il ruggito
della deserta immensità.

Napoleone, l’*alter ego* moderno di Alessandro, abita a Sant’Elena, in mezzo all’Oceano, nell’«invisibile isola dei morti» (III,97)⁵⁷.

In Pascoli, dunque, il gruppo magico dell’*Odissea* (belve ammansite e uomini imbestiati), che non forma in modo significativo una unità sonora con la maga, si semplifica nella coppia Circe-leone: e questa coppia scioglie la propria identità narrativa nella realtà lirica canto-ruggito, che, là dove compare, ha forza di suggestione e di evocazione: «l’*enfant du siècle* che si è perduto nella notte dei secoli... sente voci strane e terribili e ad ora ad ora una melodia di lire eolie e di leuti».

Ora, il ‘tema acustico di Circe’ è una invenzione di Virgilio, cui la Silvia leopardiana aggiunge il motivo della voce della morta, della voce del passato nella coscienza. Ma è Virgilio, il ‘protagonista’ di *Epos*, il maestro del Pascoli latino, è lui che trova e apre la via moderna alla perennità di Circe.

Prima di affermarsi in modo esplicito nel racconto lirico dell’*Ultimo viaggio*, il ‘tema di Circe’, nella sua versione virgiliana, compare in modo significativo in *Alexandros*. Il primo segnale, notevolissimo, si manifesta ai v. 4s. della prima strofe, là dove la luna è definita:

errante e solitaria
terra, inaccessa.

«Inaccessa», che i commentatori descrivono come scelta lessicale preziosa o, al più, come latinismo efficace alla resa atmosferica⁵⁸, è in realtà una reminiscenza spe-

⁵⁷ Il confronto è opportunamente segnalato da Treves 1980, nel commento alla strofe V di *Alexandros*, ma nel quadro di una interpretazione poco convincente.

⁵⁸ Cf. per es. Treves 1980, 590, *ad l.*: «*inaccessa*: latinismo per ‘inaccessibile’. Intenzionalmente il Pascoli abbonda di termini e locuzioni che rendano l’atmosfera e il ‘color locale’». Oppure, con Livi

cifica, entrata nel testo con una funzione precisa. La studiata collocazione – dopo il soggetto in *enjambement*, in iperbato, prima di una pausa forte nell’articolazione del verso – dà risalto a una parola che rimanda proprio al quadro virgiliano di Circe. A sua volta nel testo latino, *inaccessos* (*lucos*) è voce ricercata, prima occorrenza a noi nota dell’aggettivo e probabile neoformazione virgiliana (così già Servio): il segno stilistico tipico di questo conio è la sua prefissazione privativa⁵⁹. Ora, nel testo di Pascoli, da questo aggettivo di così forte incidenza espressiva e pregnanza psicologica, si libera una cellula privativa che circola come motivo lungo tutto l’arco del componimento per concentrarsi finalmente in un punto preciso⁶⁰. Alessandro è immobile, impedito a proseguire e il soffio del nomo che fin lì lo aveva sospinto, sempre risuonando nella sua mente, lo supera (IV). Nella stasi allora si forma un silenzio che subito si popola di voci remote e minacciose (V,7-10)⁶¹:

Egli ode belve fremere lontano,
 egli ode forze incognite, incessanti,
 passargli a fronte nell’immenso piano,
 come trotto di mandre d’elefanti.

L’idea di fine notata da «inaccessa» è confermata e completata poco dopo dalle percezioni particolari dello sguardo (I,9s. «ecco, la terra sfuma e si profonda | dentro la notte fulgida del cielo»). L’Oceano è il Niente e dall’invisibile giungono voci, fremiti di fiere, mentre riaffiora la nozione privativa, questa volta a opprimere la mente con il peso dell’indeterminato. I due momenti virgiliani (I,5 «inaccessa», V,7 «egli ode belve fremere lontano») si accampano nel testo di *Alexandros* marcando, in modo diverso e in certo qual modo complementare, il punto d’arresto oltre il quale solo il canto può

1979, 21, ma perdendo il senso delle origini: «alla terraferma percorsa è contrapposta una terra fuggitiva, “inaccessa”. Merita sottolineare la natura di quest’aggettivo che esemplifica l’elementare senso del mistero in Pascoli: “inaccessa” e non “inaccessibile”. L’Aldilà vagheggiato da Alessandro non è l’impossibile, è il mai tentato». Nessun commentatore, mi pare, rileva la derivazione virgiliana dell’aggettivo.

⁵⁹ Si veda su questo l’ottima nota del commento di Horsfall 2000, 54s.

⁶⁰ Sul gusto di Pascoli per i composti con in-privativo, Soldani 1993, 190s. L’impronta virgiliana è palmare.

⁶¹ Echeggia in questi versi anche il richiamo del ‘nido’. Da *Ultimo Sogno*: «Da un immoto fragor di carriaggi | ferrei, moventi verso l’infinito | tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi... | un silenzio improvviso. Ero guarito» (v. 1-4); e poi, in conclusione: «Udivasi un fruscio [...] quasi d’un fiume che cercasse il mare | inesistente, in un immenso piano: | io ne seguiva il vano sussurrare, | sempre lo stesso, sempre più lontano» (v. 11-16). *Ultimo sogno* è anche la lirica di una finale illuminazione critica sul ‘nido’ e sul sogno: così Boaglio (1982) 1984, 85-88 («Il “mare”, la meta significante, non esiste... In questa landa desolata non c’è più posto per un senso... ma ogni cosa deve limitarsi al proprio “vano sussurrare” », *ibid.*, in part. 87). Sull’uso fonosimbolico di *fremere*, di certa ascendenza virgiliana, cf. Beccaria 1975, spec. 146-148.

spingersi (IV,10 «e il canto passa ed oltre noi dilegua»)⁶². Ma tutto l'insieme si immobilizza nel proliferare – ora accelerato (V-VI) – di stati d'animo, figure, luoghi, tempi, dimensioni di esistenza complementari. Il rapporto complementare si riverbera dagli occhi di Alessandro, il nero e l'azzurro⁶³. Perfino il ritmo richiama complementi, da certe lontananze che restano familiari (*Rio Salto* v. 5-8):

Pur via e via per l'infinita sponda
 passar vedevo i cavalieri erranti;
 scorgevo le corazze luccicanti,
 scorgevo l'ombra galoppar sull'onda.

Rispetto alla poesia più antica, in *Alexandros* c'è inversione dell'atto percettivo, sempre però segnalato dall'anafora («Egli ode... | egli ode...»; cf. «scorgevo... | scorgero...»), e c'è dislocazione della medesima rima 'sponda'/'onda' verso la prima stanza, con il primo termine allineato, nel v. 5, a «inaccessa»; si conserva invece la rima in '-anti' nel contenuto percepito, rima vincolata al termine che disegna il movimento della scena: «passar vedevo» – «ode... | passargli»⁶⁴. Io – Egli. *Alexandros* è, in figura, una proiezione della coscienza, e dell'esperienza, di Pascoli stesso. E la 'figura' ferma la vita, senza superamento, senza ritorno; di qui anche l'impressione di irrisolto, spesso causa di valutazioni severe. Ciò che in questo poemetto si racconta del suo protagonista storico-legendario è detto pari pari dell'*enfant du siècle*, che è il poeta⁶⁵.

Il tema di Circe, che si colora dell'anima di Giovanni Pascoli all'altezza del 1899⁶⁶, in piena composizione dei *Poemi conviviali*, è già presente in *Alexandros* (1893-1895). Esso vi compare con tutti i suoi motivi caratteristici – l'impedimento alla visione, il canto e la tessitura (tessono le sorelle-Parche), il canto e il fremito ferino, l'atmosfera notturna e l'effetto interiore del suono la cui sorgente è nascosta. C'è tutto, secondo l'interpretazione più ricca e profonda del tema, quella virgiliana, ma le componenti

⁶² Nava 2008, 324, annota *ad l.*: «solo la poesia oltrepassa i limiti dell'esistenza individuale. Cf. *Solon* 74-75... Anche *Alexandros* partecipa dunque del carattere metapoetico dei *Conviviali*».

⁶³ Alcune buone considerazioni su questo particolare in Girardi 1990, 19s.

⁶⁴ Il motivo del «passaggio» dell'immagine psichica emerge anche in un altro dei *Poemi conviviali*, *La Cetra di Achille*, che ad *Alexandros* è legato da più fili. Cf. per es.: «Anche sentì tra il sonno alto del campo | passar con chiaro tintinnio la cetra, | di cui tentava il pio cantor le corde; | mentre i cavalli sospendean, fremendo, | di dirompere il bianco orzo e la spelta. | Passava il canto tra la morte e il sogno» (VII,6-11). Il confronto di questo passo con *Alexandros* è discusso da Braccesi 1993, 90-96, in part. 92.

⁶⁵ Cf. *supra*, 220, 223. Si vedano anche le considerazioni di Elli 1996, 741 a questo proposito: il poeta «coglie i segnali dell'oltre e ne trasfigura gli aspetti più semplici in miti, attingendo in tal modo "l'ombra lunga, immensa" della realtà, "l'infinita ombra del Vero"».

⁶⁶ Vd. *supra*, 206.

dell'insieme vivono separate, poiché l'elemento che lega i motivi in unità, il canto, è sospinto fuori dal quadro. La perdita del 'soffio' lascia le parti assortite in se stesse, in relazioni geometriche, non dialettiche.

Pascoli doveva essere cosciente, da finissimo classicista, che la lirica greca arcaica già aveva pensato il canto come vento: *αὔξις οὔρον ὕμνων*, prega Pindaro alla Musa (*Pyth.* 4,5)⁶⁷. Ma credo che, forse muovendo proprio da questa base, Pascoli nel comporre *Alexandros* avesse in mente anche un altro *οὔρος*, il vento propizio che la Circe di Omero manda alle spalle della nave nei due viaggi spazio-temporali di Odisseo, quello verso la fine (l'Oceano) e quello verso l'origine (Itaca). Un *οὔρος ὕμνων* soffia propizio alle spalle di Alessandro, poi lo sorpassa mentre egli è immobile di fronte all'Oceano, al Fine, al Niente.

Un vento propizio soffia anche alle spalle di Enea, come si è visto, dopo la sua visita al mondo dei morti. Virgilio ha in mente il vento odissiaco di Circe, ma lo affida a Nettuno, proprio perché l'incontro con Circe sia evitato.

Quando il Circeo è superato, il mondo notturno, immobile, di Circe soffoca con il suo segno caratteristico – il canto – in un passato di fantasia, mentre il viaggio troiano entra, al sorgere dell'aurora, nella dimensione temporale della Storia. Il vento di Nettuno stabilisce il ritorno della voce epica, e il momento lirico, con la sua ammaliante intensità, è alle spalle. Di Circe non sapremo più nulla, anche se l'ombra di quella traversata – quel canto, quei gemiti selvaggi – resta dentro di noi, eco di una notte mitica.

Pascoli conosceva bene l'arte allusiva, come classicista, come lettore sensibile e sintetico, come poeta attivo⁶⁸. Nella sua carriera gli capitò spesso di praticare l'*oppositio in imitando*, e specialmente nei confronti di Leopardi, un poeta con cui gli capitava di trovarsi – come si è visto – in posizioni antitetiche ma comunicanti⁶⁹.

Credo che il risalto di quell'«inaccessa», nella prima strofe di *Alexandros*, e il suo lavoro sul senso nel resto della composizione, abbiano proprio il compito di marcare una affinità di esperienze e una opposizione di destini. Come Enea giungendo dal mare perde il passato e ritrova la Terra, così Alessandro di fronte al Fine, all'Oceano, perde la Terra e con essa l'avvenire, che è il senso di ogni azione.

Ma Alessandro è la maschera eroica dell'*enfant du siècle*. Circe, l'antica mediatrice tra la morte e la vita, tra il passato e il futuro, la «dea terribile dalla voce

⁶⁷ Péron 1974, 181.

⁶⁸ Su questo si vedano le fini considerazioni di Traina 1987, *passim*, e Traina (1984) 1989², *passim*.

⁶⁹ Cf. *supra*, 219s.

umana», sempre più da lontano risponde alla ricerca della modernità desolata. E ritrovarla finalmente, in capo al lungo viaggio dei *Conviviali*, è stato perderla:

 nulla
 udì l'Eroe, se non ruggir le quercie
 a qualche rara raffica, e cantare
 lontan lontano eternamente il mare.

Sale saxa sonabant.
Echi virgiliani nell'Ultimo viaggio di Pascoli

I

Il più dei lettori conosce la polla perenne Omerica, donde come rigagnoli derivano *La cetra d'Achille, Le Memnonidi, Anticlo* (*Od. IV 286 segg.*), *Il sonno di Odisseo, L'ultimo viaggio*. In quest'ultimo mi sono ingegnato di metter d'accordo l'*Od. XI 121-137* col mito narrato da Dante e dal Tennyson. Odisseo sarebbe, secondo la mia finzione, partito per l'ultimo viaggio dopo che s'era adempito, salvo che per l'ultimo punto, l'oracolo di Tiresia.

Così l'autore nelle Note alla prima edizione dei *Poemi conviviali*, del 1904¹. L'ultimo punto della profezia di Tiresia (*Od. XI 134-137*) annunciava a Odisseo che la morte gli sarebbe arrivata ἐξ ἁλός, cogliendolo nella serenità di una splendente vecchiezza, circondato da genti prospere.

Tra le due interpretazioni possibili di quell' ἐξ ἁλός – 'fuori del mare' o 'dal mare' – Pascoli segue, nel suo testo, la seconda². *L'ultimo viaggio* è un poema in ventiquattro canti, in endecasillabi sciolti³, che narra l'incontro dell'eroe con i popoli che non conoscono il mare (I-II), il suo secondo ritorno e la permanenza a Itaca, per nove anni (III-XII); quindi la nuova partenza, il viaggio a ritroso nei luoghi delle passate avventure, il naufragio e la morte sugli scogli delle Sirene (XIII-XXIII); il racconto si completa con l'approdo del corpo esanime a Ogigia (XXIV), donde l'eroe era salpato per il suo ultimo viaggio nell'*Odissea*.

La sede della dea che nasconde, Calipso, è insieme un simbolo liminale e l'isola senza tempo dove si struggeva di nostalgia Odisseo, l'eroe soggetto alla morte, rimasto solo. Il poema moderno, che si sviluppa nel suo insieme come ἀναπλήρωσις del

¹ Nelle Note alla seconda, del 1905, sarà ricordato anche il debito verso il poemetto *Le Danaïdi* di Arturo Graf intitolato *L'ultimo viaggio di Ulisse*.

² Tenendo conto, tuttavia, anche della prima. Odisseo dimostra di avere inteso nel modo sbagliato la parola ambigua di Tiresia allorché gli è attribuito, in V. *Il remo confitto*, v. 5ss. il seguente pensiero: «Sì, la vecchiaia gli ammolliava le membra | a poco a poco. Ora dovea la morte | fuori del mare giungergli, soave [...] E i popoli felici erano intorno [...]». Ma le cose andranno diversamente. 'Soave' traduce qui l'omerico ἀβληχρός (*Od. XI 135*); sull'uso tematico dell'epiteto nel poemetto, vd. *infra*, 246.

³ Con la sola, significativa, eccezione di XXI. *Le Sirene*, v. 40-47, in rima baciata: vd. *infra*, 239, nt. 34. Il computo complessivo dei versi è di 1212, probabilmente una quantità calcolata (1/10 dell'*Odissea*): cf. Tönnemann 1979.

racconto omerico, è ‘completamento’ e interpretazione dell’*Odissea* anche in senso etico, psicologico ed esistenziale⁴. La vita domestica dell’eroe da vecchio, la sua volontà – più avanti – di esperire fino in fondo l’incontro con le Sirene e, appunto, il simbolismo di Calipso qualificano distintamente l’intenzione pascoliana di ‘completare’ l’*Odissea*.

Le scene di vita comune dell’*Ultimo viaggio*, e in particolare quella rappresentata nel canto VI. *Il fuso al fuoco*, hanno uno specifico motivo ispiratore nell’*Ulysses* di Tennyson, come vedremo meglio più avanti. Ma per questo ritratto non eroico di Ulisse vi è anche una premessa antica. Nel *De sublimitate* – un testo caro a Leopardi (*Zib.* 803) e certamente noto a Pascoli – l’autore trattava il tema della ‘secondarietà’ dell’*Odissea* e della ‘vecchiaia di Omero’: «l’*Odissea* non è nient’altro che l’epilogo dell’*Iliade*»; ed è l’opera di un genio che tramonta, privo o quasi, ormai, di vigore drammatico, incline al racconto (τοῦ πρακτικοῦ κρατεῖ τὸ μυθικόν), alla favola addirittura⁵, e non più mosso dal πάθος ma interessato all’ἦθος: «il declino della passione, nei grandi scrittori e poeti, si stempera nella raffigurazione dei caratteri. Così ciò che riguarda la casa e la vita familiare di Odisseo si avvicina alla commedia di costume (οἶον εἰ κωμωδία τις ἐστὶ ἠθολογουμένη)» (*Subl.* 9,11-15)⁶. Nel testo di Pascoli i tratti quotidiani della vita a Itaca dopo il secondo ritorno delineano, con la loro stessa esattezza descrittiva, la costrizione dello spirito votato ad agire, a comandare, a viaggiare. Non si tratterà, questa volta, di un ‘folle volo’, ma di un ‘folle ritorno’, di una esplorazione regressiva e infine riflessiva. *L’ultimo viaggio*, osserva Arnaldo Soldani⁷,

adombra la *regressio* pascoliana al mondo omerico, nel raccontare il tentativo di Odisseo di rivivere le proprie epiche avventure, ormai consegnate alla mediazione deformante della memoria e degli aedi: ma il viaggio risulterà un impietoso susseguirsi di delusioni, con i personaggi mitici (Circe, Polifemo, le Sirene) ridotti a elementi naturali (rispettivamente: lo stormire delle fronde, l’Etna, gli scogli), e si concluderà con «la dichiarazione di totale negazione di ogni valore e di sé, [con] la scelta del nulla da contrapporre alla solidità così concreta e sicura del reale fenomenico»⁸.

⁴ È evidente la *facies* dotta dell’operazione pascoliana, che complessivamente si svolge secondo il criterio del completamento ‘ciclico’ dell’*Odissea*, accordando sviluppo, però, ad aspetti comuni della vita eroica, alla maniera degli Alessandrini: su queste poetiche, Fernandelli 2012, 187s., 204, 313.

⁵ Cioè alla futilità di episodi che sono come «sogni di Zeus». Omero, si intende, è lo Zeus dei poeti: cf. Russell (1964) 1970², ad 9,14.

⁶ A quanto osservato dall’anonimo si aggiunge la *routine* domestica di cui parla il falso cretese a Eumeo (*Od.* XIV 243ss.) e che Dentice di Accadia 2004 (ma cf. anche Cerri 2007, 17) considera come uno spunto possibile per l’invenzione pascoliana: vd. però *infra*, 250s.

⁷ Soldani 1993, 207.

⁸ La citazione finale è tratta da Bàrberi Squarotti 1970, 18. Cf. anche Nava 1997b.

In un primo momento il limite posto allo spirito eroico dall'età avanzata e dalla riduzione della vita a commedia è attraversato in sogno. Nella scenetta domestica del canto VI. *Il fuso al fuoco*, Odisseo siede accanto al focolare, di fronte a lui Penelope, ora come allora λέπτ' ἡλάκατα στρωφῶσα. L'eroe ha sentito passare le gru per la nona volta dal suo ritorno, le «gru raminghe» che mandano gridi come squilli di guerra e hanno ali come remi. Egli guarda, intento; il fuoco e le faville si fanno stelle del cielo, costellazioni che «il corridoio del mare» riconosce una dopo l'altra (v. 20-24). Il vento soffia e lui, da solo, governa la rotta (v: 25-42)⁹:

E il fulgido Odisseo dava la vela al vento uguale, e ferme avea le scotte [...]	25
La nave con uno schioccar di tela correa da sé nella stellata notte, e prendeano sonno i marinai sui banchi, e lei portava il vento e il timoniere. L'Eroe giaceva in un'irsuta pelle sopra coperta, a poppa della nave, e, dietro il capo, si fendeva il mare con lungo scroscio e subiti barbagli.	30
Egli era fisso in alto, nelle stelle, ma gli occhi il sonno gli premea, soave, e non sentiva se non sibilare la brezza nelle sartie e nelli stragli.	35
E la moglie appoggiata all'altro muro faceva assiduo sibilare il fuso.	40

Il riferimento omerico di questa scena è *Od.* XIII 70ss. (Odisseo si addormenta sul ponte della nave che lo porta a Itaca); ma il contenuto del sogno è fortemente improntato a un testo virgiliano, la navigazione notturna in cui Palinuro è fatto precipitare in mare dal dio *Somnus* (*Aen.* V 835ss.)¹⁰. Questo secondo confronto sarà discusso più avanti.

⁹ Cito tutti i testi dei *Conviviali* da Nava 2008, che riproduce la seconda edizione della raccolta (Bologna 1905).

¹⁰ Nava 2008, 116s., ad v. 31 e 37 segnala la memoria di *Aen.* V 836s. *placida laxabant membra quiete | sub remis fusi per dura sedilia nautae* e 853 [*Palinurus*] *oculos... sub astra tenebat*; ma il testo virgiliano è attinto da Pascoli in modo complessivo, poiché Odisseo, che siede «a poppa della nave», unico membro desto dell'equipaggio, si trova nella medesima situazione di Palinuro; e poiché altri dettagli dei due testi sono simili (vd. *infra*).

Qui conviene sottolineare, intanto, due fatti: (a) l'associazione del tema eroico al sogno, ora introdotta, è decisiva per il significato del poemetto; (b) l'eco di «sibilare», riferito alla brezza sognata, v. 39, in «faceva assiduo sibilare il fuso», v. 42, instaura un *Leitmotiv* lirico che, studiatamente variato, percorrerà tutto il testo.

Dunque sotto certe condizioni, un dato reale – immagine o suono – stimola il sogno nello spirito che non accetta i suoi nuovi confini; viceversa il nuovo 'ritorno' di Odisseo – nel tempo, questa volta, non solo nello spazio – risulterà in una proiezione di senso su oggetti che resisteranno alla trasfigurazione epica così come alle richieste del ricordo personale, restando – ovvero diventando – se stessi, cioè naturali e storici.

'Storico', in verità, è uno solo tra gli oggetti del racconto. Dei tre luoghi menzionati da Soldani – la sede di Circe, di Polifemo, delle Sirene –, il terzo ha subito un cambiamento ancora nella dimensione del mito. La trasformazione delle Sirene in scogli è parte della fama antica di Odisseo¹¹. E quando la trasformazione di un essere favoloso in un elemento della natura diviene oggetto del discorso eziologico, il cambiamento assume un più ampio significato. Il destino postmetamorfico e postodissiaco delle Sirene si fissa nella geografia storica del Mediterraneo¹², è un toponimo noto a mercanti, pescatori, ammiragli, turisti. Odisseo stesso comincia a demitizzare il suo mondo quando causa la trasformazione in natura delle creature della favola. Lo stesso hanno fatto gli Argonauti attraversando le Simplegadi: «le rocce, serrandosi insieme, | misero salde radici: questo era nei fati divini, | quando un uomo le avesse viste e attraversate sopra una nave» (A.Rh. II 604-606, trad. G.Padavano)¹³. Nel racconto dotto e moderno di Apollonio, la missione dei giovani eroi è insieme viaggio iniziatico, viaggio inciviltore e viaggio della parola poetica che semina

¹¹ Cf. in part. Lycophr. 712-737, Meuli 1921, 91-94, Reinhardt (1948) 1996, Eisenberger 1973, 193-198, 72, Edlund 1987, Scarpi (1996) 1998⁴, 665s., *ad Epit.* 7,18-19, Spina 2007, 87-93. Di particolare interesse per la tradizione delle Sirene nei testi latini è Kyriakidis 1998, 47-75, spec. 57-68.

¹² Cf. e.g. Strab. I 2,12s. e V 4,8: «Subito dopo Pompei c'è Surrentum, città della Campania da dove si protende l'Athenaion, che alcuni chiamano promontorio delle Sirene (Σειρηνοῦσσῶν ἀκρωτήριον): sulla punta del promontorio c'è un tempio di Atena, fondato da Odisseo. Da lì all'isola di Capri c'è un breve tratto di mare. Doppiando il promontorio, ci sono alcune isolette deserte e rocciose, che chiamano Sirene (Σειρήνας)» (trad. A.M.Biraschi). Le Σειρήναι (li Galli, [Scymn.] 225) sono le tre isolette al largo di Punta della Campanella. In merito al testo di Strabone, utili precisazioni topografiche in Greco 1988, 893, e 1992. Cf. anche Biffi 1988, 254, Buonajuto 1998; e Spina 2007, 94-127, spec. 98-105, 112-115, 118-122.

¹³ Cf. anche Theocr. 13,22-24. Nella *Medea* di Seneca (spec. v. 301-379) il cambiamento del mondo si inizia con l'attraversamento delle Simplegadi (Orfeo e la sua lira ammutoliscono) e si compie con la sconfitta della Sirena (che la lira di Orfeo quasi soggioga): *Nunc iam cessit pontus et omnes | patitur leges ... nihil qua fuerat sede reliquit | peruius orbis* (v. 364s., 371s.). In ciò consiste il 'nefas argonautico' (Biondi 1984, Segal (1989) 1995, 141). Le Simplegadi sono una soglia simbolica (Vian 1952), un diaframma che divide lo spazio tra un 'al di qua' e un 'al di là' («l'universo 'altro'», Padavano-Fusillo 1986, 311, *ad v.* 573-598) e il tempo tra un 'prima' e un 'dopo'. Sui nessi tra l'avventura argonautica delle Simplegadi e quella odissaiaca delle Sirene ritorno *infra*, 236, 244.

‘cause’ nel paesaggio del mito, investendolo così di significato nell’ottica storica del presente.

Uomo per eccellenza¹⁴, l’eroe Odisseo è anche un secolarizzatore del mondo mitico. Come tale lo riconosce la nostra cultura, in vari modi e in varie fasi, dall’*Odissea* a *Dialettica dell’Illuminismo*¹⁵. L’episodio cruciale in questo senso, come si è detto, è quello delle Sirene, con il suo potenziale simbolico e le sue implicazioni metalinguistiche:

La tentazione che esse [*i.e.* le Sirene] rappresentano è quella di perdersi nel passato. Ma l’eroe cui la tentazione si rivolge è diventato adulto nella sofferenza. Nella varietà dei pericoli mortali in cui ha dovuto conservarsi, si è consolidata in lui l’unità della vita individuale, l’identità della persona... Ciò che Odisseo ha lasciato dietro di sé entra nel mondo delle ombre: il Sé è ancora così vicino al mito primordiale, da cui è uscito con immenso sforzo, che il suo stesso passato, il passato direttamente vissuto, si trasforma in passato mitico. A questo egli cerca di rimediare con un solido ordinamento del tempo. Lo schema tripartito [*i.e.* passato/presente/futuro] deve liberare l’attimo presente dalla potenza del passato, ricacciando quest’ultimo dietro il confine assoluto dell’irrecuperabile, e mettendolo, come sapere utilizzabile, a disposizione dell’*ora*. L’impulso di salvare il passato come vivente, anziché utilizzarlo come materia del progresso, si placava solo nell’arte, a cui appartiene anche la storia come rappresentazione della vita passata. Finché l’arte rinuncia a valere come conoscenza, escludendosi così dalla prassi, è tollerata dalla prassi sociale come piacere. Ma il canto delle Sirene non è ancora depotenziato e ridotto a pura arte¹⁶.

¹⁴ Cf. Buffière 1956, 365-391.

¹⁵ Nei cap. intitolati «Concetto di illuminismo» e «Odisseo o mito e illuminismo»: cf. rispettivamente Horkheimer-Adorno (1947) 1966, 40-44 e 52-89. Sull’antica critica filosofica dell’*Odissea*, Buffière 1956 resta un riferimento obbligato (sulle interpretazioni simbolico-allegoriche delle Sirene, p. 380-386, 467-481).

¹⁶ Così Horkheimer-Adorno (1947) 1966, 40s. Il canto delle Sirene è riportato *in oratio recta*, in versi recitativi, davanti a un pubblico: attraverso la voce di Odisseo passa l’*ᾠοιδή* non lo *φθόγγος* delle Sirene (cf. invece *Od.* XXIII 326; e Heubeck (1983) 1998⁴, 323, *ad v.* 184-191, 324, *ad v.* 198). Quel canto, mentre è udito alla corte di Alcinoos, è divenuto, appunto, ‘arte dell’aedo’. La forza di attrazione del passato (cf. Iriarte 1993, Ferrari 2004) dipende d’altra parte, in quel canto, dalla vicinanza temporale e psicologica del tema evocato (*Od.* XII 189s. «conosciamo le pene che nella Troade vasta | soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dèi» [trad. G.A.Privitera]) così come dalla congruenza del linguaggio al tema eroico, a partire dall’apostrofe iniziale (v. 184) «*δέυρ’ ἄγ’ ἰών, πολύαιν’ Ὀδυσσεύ, μέγα κύδος Ἀχαιῶν*», con *πολύαινος* che echeggia *Il.* IX 673, X 544. L’epiteto, esclusivo di Odisseo nell’*Iliade* e legato a due azioni memorande (l’ambasciata e la Doloneia), diviene tuttavia iridescente nel contesto dell’apologo, dove il significato attivo «conoscitore di molti *αἴνοι*» si attualizza a lato di quello passivo «argomento di molti *αἴνοι*». La duplicità del linguaggio delle Sirene è così veicolata dalla necessaria duplicità della parola di Odisseo. La sapienza di ordine più generale rivendicata dalle Sirene (XII 191 *ἴδμεν δ’ ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πολυβοτείρηι*) le avvicina alle Muse. Su questi versi, pagine magistrali in Pucci 1979; cf. anche Pollard 1952, Stead 2000, 298s., Spina 2007, 80-82, e 194s., nt. 79, con la bibl. *ivi* indicata.

Facendosi legare all'albero della nave, e valendosi del lavoro dei rematori protetti dall'incanto grazie a uno stratagemma, Odisseo supera il pericolo: la tentazione delle Sirene è neutralizzata perché ridotta «a puro oggetto di contemplazione, ad arte». La conclusione è che «l'epos contiene già la teoria giusta. Il patrimonio culturale sta in esatto rapporto col lavoro comandato, e l'uno e l'altro hanno il loro fondamento nell'obbligo ineluttabile del dominio sulla natura»¹⁷.

Il vero e proprio 'ritorno' di Odisseo muove dall'isola Eea, guidato da Circe; e la sua prima avventura è quella delle Sirene, le dee che tutto sanno e che tentano gli uomini con il canto del loro passato. Di qui in avanti, mentre il versatile Odisseo va costituendo se stesso, prova dopo prova, sulla via del ritorno, il mondo non è più quello di prima¹⁸. È questo il significato profondo, non psicologico ed esistenziale ma culturale ed estetico dell'*Ultimo viaggio*?

II

Nel finale di *Eneide* V i Troiani lasciano la Sicilia (v. 827ss.), dove hanno celebrato i giochi in onore di Anchise morto da un anno. Poseidone ha garantito a Venere che i Troiani giungeranno ai *portus Auerni*: «Una vittima sola salverà tutti»¹⁹. In realtà l'intera navigazione fino alle coste del Lazio si svolgerà sotto la vigilanza del dio. La flotta copre di notte due tratti di questo percorso – quello lungo il litorale campano fino al porto di Cuma e quello che separa Gaeta dalle bocche del Tevere –, sfiorando insidie che già avevano minacciato il viaggio di Odisseo, quali l'isola delle Sirene e i poteri di Circe.

Quando i Troiani si preparano alla partenza, tra di essi spicca Palinuro (v. 833s. *Princeps ante omnis densum Palinurus agebat | agmen*), il timoniere che all'inizio del

¹⁷ Horkheimer-Adorno (1947) 1966, 42s.

¹⁸ Questo processo è così interpretato dalla critica filosofica di Horkheimer e Adorno (1947) 1966, 55: «Il lungo errare da Troia ad Itaca è l'itinerario del soggetto – infinitamente debole, dal punto di vista fisico, rispetto alle forze della natura, e che è solo in atto di formarsi come autocoscienza –, l'itinerario del Sé attraverso i miti. Il mondo mitico è secolarizzato nello spazio che egli percorre ... le avventure danno a ciascun luogo il suo nome; e il loro risultato è il controllo razionale dello spazio». A questa appropriazione è congiunto il processo di interiorizzazione dello spazio, il costituirsi della forma interna dell'individualità come *tempo*: nell'immagine del viaggio il tempo storico incomincia a staccarsi dal suo mitico modello spaziale. L'epos 'romanzesco' dell'*Odisea* distrugge il mito rispecchiandolo nel proprio ordine razionale (p. 52). Rivede l'analisi di Horkheimer-Adorno, alla luce di paradigmi contemporanei, Ladmiral 2003. Racconti epici 'civilizzati' che rappresentano il punto di arrivo di questa razionalizzazione, quali l'epos eziologico di Apollonio Rodio o l'*Eneide*, portano i segni di una crisi imminente all'epos come forma storica, una crisi relativa, appunto, alla possibilità di un racconto grande e 'totale' del mito: cf. in part. Otis 1964, cap. II «From Homer to Virgil: The Obsolescence of Epic», 5-40. Su alcuni aspetti di tale 'crisi' ritorno *infra*, 246ss.

¹⁹ Così Pascoli (1897) 1963, 216, *ad* v. 779-826, traduce il v. 815.

libro si era trovato alle prese con una navigazione difficile (v. 10-14)²⁰:

olli [*scil.* Aeneae] caeruleus supra caput adstitit imber
noctem hiememque ferens, et inhorruit unda tenebris.
Ipse gubernator puppi Palinurus ab alta
‘Heu! quianam tanti cinxerunt aethera nimbi?
quidue, pater Neptune, paras?’

Prima che il suo destino si compia, questo ricordo (tenebre, Palinuro, Nettuno) è richiamato alla memoria del lettore. La scena successiva alla partenza è direttamente ambientata nel cuore della notte (v. 835-856):

Iamque fere mediam caeli Nox²¹ umida metam
contigerat, placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae;
cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aera dimouit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure petens, tibi somnia tristia portans 840
insoni; puppique deus consedit in alta,
Phorbanti similis, funditque has ore loquellas:
‘Iaside Palinure, ferunt ipsa aequora classem;
aequatae spirant aerae; datur hora quieti.
Pone caput fessosque oculos furare labori, 845
ipse ego paulisper pro te tua munera inibo’.
Cui uix attollens Palinurus lumina fatur:
‘Mene salis placidi uoltum fluctusque quietos
ignorare iubes? mene huic confidere monstro?
Aeneam credam quid enim fallacibus auris, 850
et caeli totiens deceptus fraude sereni?’
Talia dicta dabat, clauumque adfixus et haerens
nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat.
Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
uique soporatum Stygia super utraque quassat 855
tempora cunctantique natantia lumina soluit.

Il sonno si insinua nelle membra di Palinuro, che tuttavia resta ben saldo alla barra del

²⁰ Cito l’*Eneide* sempre secondo il testo stampato da Pascoli in *Epos*. Su Palinuro lo studio migliore è Setaioli 1997.

²¹ Pascoli scrive *Nox* con iniziale maiuscola, così invitando il lettore a collocare *Somnus*, tre versi dopo, in un quadro mitologico preciso: Νύξ è la madre funesta di Ἑρπυριος e Θάνατος, e dei sogni (Hes. *Th.* 211ss., 755ss.), secondo una tradizione ben nota a Virgilio (*Aen.* VI 278 *consanguineus Leti Sopor*; cf. anche v. 390 *umbrarum hic locus est, Somni Noctisque soporae*); vd. anche *infra*, 246, nt. 53.

timone; il dio, allora, lo fa precipitare in mare insieme con la parte della nave dove egli si trova (858s. *cum puppis parte reuolsa | cumque gubernaculo*). Palinuro cade invocando i compagni. Il Sonno se ne ritorna in cielo (v. 861 *ipse uolans tenuis se sustulit ales ad auras*).

Nel testo virgiliano la morte di Palinuro si lega alla geografia italica e si motiva, d'altra parte, secondo il *Leitzitat* dell'*Odisea*²². Si è anche notato che la perdita del timoniere deve qualcosa alla storia apolloniana di Tifi²³, il pilota di straordinaria abilità che guida Argo attraverso le Simplegadi²⁴ e muore nelle vicinanze dell'ingresso dell'Ade (A.Rh. II 727-863)²⁵. I commentatori insistono soprattutto sui dati esterni e macroscopici di questa somiglianza, ma mi sembra che due dettagli del testo apolloniano abbiano sollecitato l'interesse di Virgilio in un modo particolare: (a) alla morte di Tifi per malattia, un fatto senza precedenti nella tradizione dell'epos²⁶, corrisponde il destino virgiliano di Palinuro, anch'esso un *unicum*; (b) la morte di Tifi è descritta così da Apollonio: ἀλλὰ νυ καὶ τὸν | αὔθι μινυθηαδὴ πατρῆς ἕκας εὔνασε νοῦσος (II 855s.; la lontananza dalla patria patetizza la morte che 'addormenta' l'eroe). Sono parole che potevano dialogare, nella mente del poeta, con un particolare dell'episodio omerico, su cui si tornerà più avanti: κοίμησε δὲ κύματα δαίμων (*Od.* XII 169).

Ritorno al testo di Virgilio. Il *cum inuersum* introduce l'azione del dio *Somnus*²⁷. Lo stile è particolarmente mimetico²⁸, la stessa sonorità del dettato ipnotica: Virgilio dà un esempio di semantizzazione del suono tra i suoi più cospicui. Qui, come nell'episodio di Circe e altrove, l'insistenza delle sibilanti alternate con altri suoni ricorrenti, in

²² Cioè secondo una traccia narrativa nota che induce il lettore colto ad attendersi un certo sviluppo: cf. Knauer (1964) 1979², 129ss.

²³ Ma cf. anche Call. *Aetia* fr. 17 Pfeiffer e *SH* 250: Tifi governa la nave nell'oscurità totale. Apollonio imita questo luogo in IV 1694-1705: cf. Nelis 2001, 221s.

²⁴ Nelis 2001, 47.

²⁵ Cf. in part. Nelis 2001, 222s., con la bibl. ivi indicata. Un importante riferimento apolloniano per l'episodio di Palinuro è anche il passaggio davanti all'isola delle Sirene (IV 885ss.): qui Orfeo sventa il pericolo (vd. *infra*), ma uno degli Argonauti, Bute, non resiste al canto malioso, si tuffa in mare ed è salvato da Afrodite, che lo fa approdare sul promontorio Lilibeo: cf. ancora Nelis 2001, 205-209.

²⁶ Lo sottolineano opportunamente Paduano-Fusillo 1986, 335, *ad* v. 851-857.

²⁷ Sul costruito, cf. Williams 1960, 60, *ad* v. 84s, Görler 1985, 272, 274, Horsfall 2006, 46s., *ad* v. 10, 134, *ad* v. 135ss.

²⁸ Subito, al v. 838 (*cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris*), il ricercato *ordo uerborum* 'fa sentire' la presenza del dio prima che l'occhio ne colga e segua l'azione. La tecnica suggestiva, impressionistica, è variata al v. 839, dove il sostantivo principale è ora premesso all'aggettivo (*aura dimouit tenebrosus*), ma è quest'ultimo, distendendosi dopo la cesura centrale, a caratterizzare l'espressività del dettato. *Tenebrosus*, inoltre, è lessema notevole *per se* e parola tematica: qui per la prima volta in latino (poi un solo altro impiego in Virgilio, *Aen.* VI 107 *tenebrosa palus*), richiama il quadro iniziale (v. 11 *tenebris*), potenziando l'effetto ironico che Virgilio complessivamente persegue nell'episodio.

particolare liquidi, opera un effetto suavisivo, quasi di incanto²⁹. Più specificamente, Virgilio seleziona termini di un certo peso semantico o di speciale qualità espressiva e ne dissemina, nel contesto, le componenti sonore. *Somnus* si ripercuote su *tenebrosum*, e di qui su *somnia tristia*, e infine su *insoniti* che, in *rejet* al v. 841, corona pateticamente la sequenza³⁰. Questa prima serie si intreccia con *leuis*, *delapsus* e *loquellas*, ultima parola prima dell'*oratio recta*: a propria volta la sonorità dolce di *loquellas* tende verso *quieti*, rimodulandosi attraverso parole che notano calma e uniformità come *aequora* e *aequatae* [*aurae*].

Si tratta di una tecnica lirica che Pascoli fece propria e che, con riferimento alla sua produzione in italiano, è stata così descritta:

Capita sovente che uno stesso vocabolo o vocaboli appartenenti alla stessa famiglia lessicale producano ad ogni loro occorrenza delle testure fondate sempre sulle medesime cellule foniche³¹.

[parole scelte] ripercuotono sul contesto una sonorità tematica.

[una parola onomatopeica come rana o ranella] orienta la testura a iterazioni di certi suoni (/r/), di certe sillabazioni onomatopeiche ..., di certi nessi ..., di una vocale tematica (/a/ naturalmente), ed esalta anche altre assonanze, consonanze, rime interne, e concreta sinalefi [...] a fini scopertamente mimetici.

La parola-tema è per un verso un antecedente dell'insieme, ma anche dall'insieme è indotta nella testura.

Esempi di particolare interesse sono quelli in cui di un uso pascoliano risulta chiara la base latina. Specialmente notevole, tra questi, il caso di un lessema come l'aggettivo *adsiduus*/assiduo, che Virgilio e Pascoli adottano, in contesti di elaborata espressività sonora, a sostegno di termini che notano essi stessi il suono³².

²⁹ Sull'efficacia fonosemantica delle sibilanti nello stile virgiliano, cf. in part. Roiron 1908, Michenaud 1953, 47, Michel 1955, 137s., 176s., Ceccarelli 1986, 128, Traina 1988b, 943, Biotti 1994, 78, *ad v.* 49-50, 270, *ad v.* 333-334, 293s., *ad v.* 370; e *infra*, nt. 32, 39.

³⁰ La composizione sonora del testo sembra motivare l'omeoptoto di aggettivo e sostantivo (v. 845 *fessosque oculos*), in genere evitato da Virgilio: cf. Williams 1960, 204, *ad l.*

³¹ Cf. Soldani 1993, 197, che di seguito e alle p. 199, 201 riporta i tre testi di Beccaria 1975 (rispettivamente p. 156, 173, 155) sotto citati.

³² Cf. Verg. *georg.* I 155 *Quod nisi et adsiduis herbam insectabere rastris | et sonitu terrebis aues*, *Aen.* VII 10-14 *Proxima Circaeae raduntur litora terrae, | diues inaccessos ubi Solis filia lucos | adsiduo resonat cantu tectisque superbis | urit odoratam nocturna in lumina cedrum | arguto tenuis percurrens pectine telas*, IX 808-811 *Strepsit adsiduo caua tempora circum | tinnitu galea et saxis solida aera fatiscunt | discussaque iubae, capiti nec sufficit umbo | ictibus*. Il lessico e la partitura fonica di questo ultimo

Nel sogno di Odisseo (vd. *supra*), il sibilo assiduo del fuso si traduce in sibilo del vento; e spesso, nell'*Ultimo viaggio*, il vento è agente di illusione a propria volta:

XVI. *L'isola Eea*, 41, 48-56

«[...] risorto è il vento». [...]

E sopra loro alta stormia la selva.

Ed ecco il cuore dell'Eroe leoni

udì ruggire. Avean dormito il giorno,

certo, e l'eccelsa casa era vicina.

Invero intese anche la voce arguta,

in lontananza, della dea, che, sola,

non prendea sonno e ancor tessea notturna.

Né prendea sonno egli, Odisseo, ma spesso

si volgea su le foglie stridule aspre.

XVII. *L'amore*, 43-52:

Ma era in alto, a un ramo della quercia,

la cetra arguta, ove l'avea sospesa

Femio, morendo, a che l'Eroe chiamasse

brillando al sole o tintinnando al vento

che portava il singulto ermo del mare.

E l'Eroe pianse, e s'avviò notturno

alla sua nave, abbandonando morto

il dolce Aedo, sopra cui moveva

le foglie secche e l'aurea cetra il vento.

XVIII. *L'isola delle capre*, 16-18:

[...] Ma il vocale Aedo

dormia sotto le stridule aspre foglie,

e la sua cetra là cantava al vento

XXI. *Le Sirene*, 15-17:

– Il mio sogno non era altro che sogno;

e vento e fumo. Ma sol buono è il vero. –

E gli sovvenne delle due Sirene.

passo sono piuttosto vicini a quelli di V 866 (*tum rauca ad siduo longe sale saxa sonabant*), su cui vd. *infra*. In Pascoli troviamo e.g.: *Primi Poemetti, Il vischio* II,6: «era un assiduo sibilo di fusi», *Canti di Castelvecchio, La poesia* I,4: «nel sibilo assiduo dei fusi», *Poemi conviviali, UV* VI,37-42: «Egli era fisso in alto, nelle stelle, | ma gli occhi il sonno gli premea, soave, | e non sentiva se non sibilare | la brezza nelle sartie e nelli stragli. | E la moglie appoggiata all'altro muro | faceva assiduo sibilare il fuso».

E la corrente tacita e soave
più sempre avanti sospingea la nave.
E il divino Odisseo vide alla punta 15
dell'isola fiorita le Sirene
stese tra i fiori, con il capo eretto
su gli oziosi cubiti, guardando
il mare calmo avanti a sé, guardando
il roseo sole che sorgea di contro; 20
guardando immote; e la lor ombra lunga
dietro rigava l'isola dei fiori.
«Dormite? L'alba già passò. Già gli occhi
vi cerca il sole tra le ciglia molli.
Sirene, io sono ancora quel mortale 25
che v'ascoltò, ma non poté sostare».
E la corrente tacita e soave
più sempre avanti sospingea la nave.
E il vecchio vide che le due Sirene,
le ciglia alzate su le due pupille, 30
avanti a sé miravano, nel sole
fisse, od in lui, nella sua nave nera.
E su la calma immobile del mare,
alta e sicura egli inalzò la voce.
«Son io! Son io, che torno per sapere! 35
Ché molto io vidi, come voi vedete
me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,
mi riguardò; mi domandò: Chi sono?»
E la corrente tacita e soave
più sempre avanti sospingea la nave. 40
E il vecchio vide un grande mucchio d'ossa
d'uomini, e pelli raggrinzate intorno,
presso le due Sirene, immobilmente
stese sul lido, simili a due scogli³⁵.
«Vedo. Sia pure. Questo duro ossame 45
cresca quel mucchio. Ma, voi due, parlate!
Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,
prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!»
E la corrente tacita e soave
più sempre avanti sospingea la nave. 50
E s'ergean sulla nave alte le fronti,
con gli occhi fissi, delle due Sirene.

³⁵ Cf. XXI. *Le Sirene*, v. 11s.: «[vedeano] lunghe tremare l'ombre dei Ciclopi | fermi sul lido come ispidi monti», con la nota di Piras-Rüegg 1974 *ad l.*

«Solo mi resta un attimo. Vi prego!
Ditemi almeno chi sono io! chi ero!»
E tra i due scogli si spezzò la nave.

55

Il motivo dell'illusione non si è dunque estinto con la dichiarazione di XXI,15s.; esso si è solo trasferito dalla sfera acustica a quella ottica, facendosi così più drammatico³⁶. Prepara questo esito la rassegna di incontri e panorami 'proiettati' del canto XXII. *In cammino*, un'«Odissea» compendiaria simile, per concezione, al finale di *Eneide* III³⁷.

Ritorniamo ora al testo di Virgilio. Nettuno, dunque, ha avuto la sua vittima. Ora la nave procede senza il suo timoniere in un tratto di mare che il nome di Palinuro, in associazione con gli *scopuli Sirenum*, aiuta a localizzare (*Aen.* V 862-871):

Currit iter tutum non setius aequore classis
promissisque patris Neptuni interrita fertur.
Iamque adeo scopulos Sirenum aducta subibat
difficilis quondam multorumque ossibus albos 865
(tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant),
cum pater amisso fluitantem errare magistro
sensit et ipse ratem nocturnis rexit in undis,
multa gemens casuque animum concussus amici.
'O nimium caelo et pelago confise sereno, 870
nudus in ignota, Palinure, iacebis harena.'

Ricorrono, in questo finale di libro, (a) il costruito con il *cum inuersum* (*Iamque adeo* [...] *cum*: cf. v. 835-838), di nuovo adottato per introdurre una peripezia; e (b) la tessitura sonora caratterizzata dalla ricchezza di sibilanti, dapprima (v. 864) funzionale all'evidenza di una particolare interpretazione del mito (*[nauis interrita] scopulos Sirenum... subibat*), poi (v. 866) imitativa del fragore naturale che, con il suo risuonare assiduo, sveglia Enea (*tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant*).

Ciascun verso della triade 864-866 ha una dominante sua propria: narrativa il primo, evocativa il secondo, descrittiva il terzo; il legante dell'insieme è l'atmosfera. La stessa

³⁶ Ricordo che nell'*Odissea* l'immagine esterna dell'isola è affidata alla parola di Circe (XII 45s. «[le Sirene] adagate sul prato: intorno è un gran mucchio d'ossa | di uomini putridi, con la pelle che si raggrinzia») e che la fisionomia delle Sirene non è mai descritta. Sulla tradizione figurativa delle Sirene, cf. in part. Candida 1970-1971, Touchefeu-Meynier 1992, Spina 2007.

³⁷ V. 684-715, cioè il tratto di testo successivo all'episodio di Achemenide. Anche il canto XXI di Pascoli si lascia alle spalle la terra di Polifemo. E certamente qualche passaggio di *Aen.* III (in part. v. 675s., 679-681) gli fa da modello ai v. 1-13: cf. Piras-Rüegg 1974, *ad* v. 11.

essenza mitica, o quantomeno poetica, delle Sirene³⁸, promana dalla sonorità del loro nome – come era accaduto con *Somnus*, poco prima –, una sonorità che si modula, si dilata e infine si rigenera nella cadenza del v. 866 (*sale saxa sonabant*), dove *saxa* riprende, *cum uariatione, scopulos*³⁹. Il suono fissato dalla clausola permane nella memoria; parimenti esso è ‘sempre presente’ all’esterno, nella realtà naturale. Il v. 866 deve certo qualcosa a *Od.* XXIII 326 ([Ὀδυσσεὺς κατέλεξε] ἦδ’ ὡς Σειρήνων ἀδινάων φθόγγον ἄκουσεν), cioè a quel frammento di ricapitolazione in cui si concentra il passaggio davanti alle Sirene, «dalla voce possente» o anche «incessanti»⁴⁰.

Nel verso virgiliano il rombo della risacca (*rauca... longe*) e il suo incessante ripetersi (*adsiduo... sale saxa sonabant*) compongono insieme l’immagine delle isole Σειρήνες, cui il testo allude; un’immagine non pittorica ma solo, o quasi, acustica, e tale che dal *denotatum* – il rauco fragore che sveglia Enea – si stacca la sonorità suadente della partitura verbale, che domina nel verso e si fissa, come detto, nella cadenza finale: *sale saxa sonabant*⁴¹. Il lascito delle Sirene – Σειρήνων ἀδινάων φθόγγον (non più αἰοδή, nella

³⁸ «The Greek Siren idea», secondo la formulazione di Gresseth 1970, 204. Della tesi di Buschor 1944 (le Sirene sono la controparte infera delle Muse e cantano nell’Oltremondo per rallegrare le anime dei defunti), già efficacemente criticata da Pollard 1952 e altri, lo studioso conserva tuttavia l’accento sulla relazione tra le Sirene e il canto, che in Omero costituisce il *Leitmotiv* dell’episodio (p. 205, 217 «They represent primarily Magic Song»). È verosimile che il racconto odissiaco risulti da una contaminazione complessa in cui le Sirene sono state adattate alla struttura di un *folktale* diffuso in tutto il mondo (Page 1973, 85-91, spec. 87, Heubeck (1983) 1998⁴, 312s., *ad v.* 39-54): gli esseri misti, di probabile origine orientale, avrebbero offerto una identità mitica agli anonimi demoni femminili che, nelle favole di naviganti, seducevano i viaggiatori con il loro canto e li mandavano in rovina. Una tale assimilazione comportò anche, in Omero, il silenzio sulla fisionomia delle Sirene, cosicché fosse possibile *immaginarne* la sembianza umana (non è cioè esatto affermare, con Heubeck, che Omero abbia concepito l’antropomorfismo delle Sirene: esse semplicemente non sono descritte).

³⁹ Per l’immagine e la sonorità, cf. anche la clausola del v. 169 *scopulosque sonantis*. Nel comporre il v. 866, Virgilio ha certamente nella memoria *Lucr.* I 326 *sale saxa peresa*, essendo già passato, però, per *georg.* III 239 *utque uolutus | ad terras immane sonat per saxa*, IV 49s. *aut ubi concaua pulsu | saxa sonant uocisque offensa resultat imago*, 370 *saxosusque sonans Hypanis Mysusque Caicus*. Cf. poi *Aen.* I 200s. *sonantis |... scopulos*, VI 551 *torquet... sonantia saxa*, VII 567 *dat sonitum saxis*, IX 124s. *et amnis | rauca sonans*, 660 *sensere sonantem* (da *Lucr.* IV 229, VI 935 *sentire sonare*), XII 591s. *tum murmure caeco | intus saxa sonant, uacuas it fumus ad auras*): vd. anche *supra*, nt. 32.

⁴⁰ In questo secondo senso interpreta Privitera 2005, 182s. È verosimile che l’omerico ἀδινάων e l’idea contenuta in *A.Rh.* IV 911 τὰι [i.e. Σειρήνες] δ’ ἄκριτον ἴεσαν αὐδὴν abbiano formato congiuntamente un suggerimento per il v. 866 di Virgilio, come osserva brillantemente Kyriakidis 1998, 66-68.

⁴¹ Il suono del mare che si inarca nell’onda, cozza sugli scogli e ne rifluisce, ora aspro ora suadente, può essere recepito in modo diverso, secondo l’orecchio che lo ascolta. Kyriakidis 1998, 70, nota come, nel mondo postodissiaco, *rauca* di *Aen.* V. 866 si opponga studiatamente alla dolcezza delle Sirene, omeriche (*Od.* XII 39s. [Σειρήνες] πάντας | ἀνθρώπους θέλγουσιν, 44 λιγυρήι θέλγουσιν αἰοδήι, 187 μέλιτηρυν ... σπ[α]) e apolloniane (*A.Rh.* IV 892-894 λιγυαί | Σειρήνες... ἠδείησιν | θέλγουσαι μολπήσιν, 914 Σειρήνων λιγυρήι δπι): *rauca* [*uox*], infatti, vale *parum liquida* (*Paul.Fest.*, p. 355 Lindsay). Si tratta di una osservazione giusta,

memoria) – si raccoglie sul piano del significante, non su quello del significato; è realtà sensoriale e psicologica. Il mito è iscritto nella natura tanto quanto lo si vuole credere. *Scopuli Sirenum* è un compendioso racconto, un mondo racchiuso in una formula; oppure si tratta di un piccolo arcipelago tirrenico sul nome del quale l'antiquario e il geografo hanno pronta una spiegazione.

Il testo virgiliano, tuttavia, è elaborato in modo da attirare l'interesse su questa ambiguità dell'epos 'moderno'. Ciò stimolò l'immaginazione di Pascoli. Vale la pena di osservare come l'episodio odissiacco delle Sirene sia acquisito da Virgilio sul piano superficiale del racconto e insieme trasformato in tema profondo; e come Pascoli abbia riletto Omero attraverso il filtro di Virgilio, a propria volta assimilandone in vario grado la rimediazione dell'originale greco.

1. Nell'*Odissea* l'avventura delle Sirene, secondo la predizione di Circe e nei fatti, è la prima sulla via del ritorno. La dea fa sì che un vento propizio accompagni la nave quasi fino a farle raggiungere l'isola pericolosa; poi, verso mezzogiorno, una calma soprannaturale si stabilisce all'improvviso, cosicché la navigazione non può più continuare a vela⁴². Nell'*Eneide* gli scogli delle Sirene si profilano verso la fine dell'«Odissea» troiana. La navigazione ha luogo di notte, un vento regolare soffia alle spalle della flotta che, dopo la caduta in mare di Palinuro, *currit iter tutum non setius... interrita*, così approssimandosi pericolosamente agli *scopuli Sirenum*. Nel testo di Pascoli, l'isola delle Sirene pone fine all'ultimo viaggio dell'eroe. La nave di Odisseo giunge in vista dell'isola al sorgere del sole: egli sente che una corrente sospinge in avanti la nave e dà il comando di interrompere la vogatura: «La nave corra ora da sé, compagni!», subito aggiungendo: «Non turbi il rombo del remeggio i canti | delle Sirene» (XXI,9-11). Sullo sfondo, un altro testo antico, se non due, la cui memoria non è segnalata dai commenti pascoliani: in A.Rh. IV 905-909, Orfeo altera il canto delle Sirene intrecciando ad esso il suono della sua lira e così salvando gli Argonauti⁴³; nelle *Argonautiche orfiche*, v. 1264-1290, Orfeo oppone alla melodia canora-strumentale delle Sirene il proprio canto accompagnato dalla cetra. Nel secondo testo, in conseguenza del loro fallimento, le Sirene si gettano in mare e si trasformano in pietre. Il mitema era noto a Pascoli (*Epos*, 218, *ad Aen.* V 862-871, lemma *scopulos Sirenum*): «le sirene, dopo che Odisseo, e secondo altri Orphee, passò immune, furono converse in scogli»⁴⁴.

ma di validità solo parziale: Kyriakidis non ascolta attentamente il verso virgiliano, anche perché intento a rincorrerne il significato poetologico, 'callimacheo' (*adsiduo* traduce *διηνεκέξ et sim.*).

⁴² Il sopravvenire repentino della bonaccia prepara un'epifania o segnala, quantomeno, la presenza del dio: cf. Gresseth 1970, 209s., Heubeck (1983) 1998⁴, 313, *ad v.* 39-54, 322, *ad v.* 167-169; altro su questa situazione in Davies 2005.

⁴³ Una memoria di ciò anche nel coro senecano citato *supra*, nt. 13.

⁴⁴ Su Pascoli filologo e commentatore dell'*Eneide*, fondamentali Traina 1982, Ferratini 1990, spec. 81-103.

2. Nell'*Odissea* non c'è traccia di scogli sull'isola delle Sirene. Nel testo virgiliano, gli *scopuli Sirenum* rappresentano un pericolo letale per la nave che, privata del timoniere, *interrita*, prosegue la sua corsa. Pascoli trae di qui il suo paesaggio, come notano tutti i commentatori.

3. Nell'*Odissea*, il protagonista sa che cosa l'aspetta e si prepara. Così pure nell'*Ultimo viaggio*, dove però affiora un particolare assente nell'originale greco e invece presente nell'*Eneide*: «E il vecchio Eroe sentì che una sommessa | forza, corrente sotto il mare calmo, | spingea la nave verso le Sirene» (XXIII,5-8): cf. *Aen.* V 864-868: *Iamque adeo scopulos Sirenum aduecta subibat [...] cum pater amisso fluitantem errare magistro | sensit et ipse ratem nocturnis rexit in undis*. La derivazione non è registrata nei commenti, nonostante Pascoli lemmatizzi *sensit* in *Epos*. La breve nota che illustra il lemma va letta in rapporto alla precedente: «*saxa*: quasi 'converse in sassi' o scogli. Qui Vergilio ha preso qualche suono e colore dall'episodio che in Omero segue quello delle Sirene (μ 201 e segg.) "Ma quando quella isola lasciammo, or subito Fumo e grande flottare vidi e rimbombo udii": è il fragore di Scylla. – *Sensit*: sempre la nozione di sgradevole». Il *sensit* cui Virgilio accorda, in funzione drammatica, il rilievo della collocazione in *rejet* ha dunque per Pascoli una base letteraria. Per John Conington, invece, il referente greco della descrizione virgiliana è il fragore prodotto dall'urto delle Simplegadi e dal mare che batte la spiaggia in A.Rh. II 553s. (cf. in part. 554b βῶων δ' ἀλιμυρέες ἀκται): è un fragore che, una volta avvertito, fa balzare in piedi Eufemo, l'eroe cui è affidata la colomba⁴⁵. È notevole che, in questo episodio dove è protagonista il timoniere Tifi e che si conclude, come già ricordato, con una conversione in natura e storia del mondo del mito, la nave Argo risulti mutilata, a poppa (v. 601s.), così come accade alla nave di Enea nell'episodio di Palinuro⁴⁶. Anche qui una simmetria di *unicum* con *unicum*⁴⁷.

⁴⁵ Se la colomba superava incolume il varco tra le rocce – così aveva predetto Fineo (A.Rh. II 328-340) – la traversata si poteva tentare.

⁴⁶ Che Palinuro sia sprofondato in mare con tutta la poppa della nave è un particolare quasi sconcertante (come poteva Enea dirigere la rotta, si chiede Pascoli, in *Epos*, 218, ad v. 862-871, se «era andata via anche parte della poppa, oltre il timone?»), e tuttavia fortemente motivato nel contesto, sul piano etico e patetico così come sul piano squisitamente narrativo (Seru. ad v. 862 *prooeconomia; ut triduo natare potuerit*). Alle spalle del racconto virgiliano ci sono tradizioni locali e i ben noti modelli omerici (cf. Greco 1987, Lossau 1987); ma il particolare della nave mutilata mi pare si possa ricondurre solo al racconto apolloniano. Esso rimonta, a propria volta, ad un tipo folklorico vastamente documentato (Frazer 1921, II, *App.* V, «The Clashing Rocks», 355-358): il passaggio attraverso montagne o rupi mobili e tra loro cozzanti riesce con il parziale sacrificio di un animale che, messosi al servizio dell'impresa eroica, resta privato della parte posteriore del corpo (in un caso si tratta della poppa di un *kayak*, che rimane stritolata tra i ghiacci). L'estremità mozzata della colomba o della stessa nave, subito dopo (II 571s., 601s.), può emozionare come dramma o interessare come simbolo, secondo l'ottica che si fa prevalere nello studio di questo racconto di superamento (cf. anche *supra*, nt. 13).

⁴⁷ Cf. *supra*, 236.

4. In *Od.* XII 168s., come si diceva, il vento cade all'improvviso: «successe una calma | senza bava di vento, un dio assopiva le onde»⁴⁸. All'inizio del canto XXIII dell'*Ultimo viaggio* si presenta una situazione simile: «Ed il prato fiorito era nel mare, | nel mare liscio come un cielo»⁴⁹. Nava 2008, *ad v.* 2, rimanda al passo omerico sopra citato, senza commentare la notevole similitudine pascoliana, la quale deriva, io credo, dall'epigramma finale di *Aen.* V: '*O nimium caelo et pelago confise sereno, | nudus in ignota, Palinure, iacebis harena*'⁵⁰. Pascoli, in *Epos*, lemmatizza e commenta solo *confise sereno*: «Enea non sa l'inganno del dio Sonno: ossia lo imagina senza nome mitologico». L'effetto dell'epigramma finale è ironico, così come l'apostrofe pronunciata da Palinuro all'inizio del libro (v. 14 '*Quidue, pater Neptune, paras?*'). In realtà il timoniere ha resistito alle lusinghe del Sonno (come Odisseo al canto delle Sirene) ed è rimasto aggrappato alla barra del timone fino alla fine: per questo egli diviene, nel canto VI dell'*Ultimo viaggio*, il modello di Ulisse in navigazione, del *bonus rex* che governa la nave da solo, di notte, mentre tutti dormono⁵¹. Dall'immagine dell'abnegazione di Palinuro (*Aen.* V 847, 852s. *cui [i.e. Phorbanti] uix attollens Palinurus lumina fatur [...] Talia dicta dabat clauumque adfixus et haerens | nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat*), depurata della sua tragicità, derivano i versi che chiudono il canto VI, portando alla luce, per la prima volta, il motivo dell'illusione:

Egli era fisso in alto, nelle stelle,
ma gli occhi il sonno gli premea, soave,
e non sentiva se non sibilare
la brezza nelle sartie e nelli stragli.

40

E la moglie appoggiata all'altro muro
faceva assiduo sibilare il fuso.

A ben guardare e ascoltare, in questo breve passaggio si concentra la suggestione di tutto il finale di *Eneide* V.

⁴⁸ Cf. anche *supra*, nt. 42.

⁴⁹ Il motivo, in verità, era stato introdotto già prima, nel finale del canto precedente (v. 52-56): «E tornarono i venti alla lor casa | cinta di bronzo, mormorando cupi | tra loro, in rissa. E venne un'alta calma | senza il più lieve soffio, e sopra il mare | un dio forse era, che addormentò l'onde». Forse si può cogliere, in questi versi, e in ciò che li differenzia dalla base omerica, un riflesso del potere sui venti che [Hes.] fr. 28 Merkelbach-West attribuisce alle Sirene: ἐντεῦθεν Ἡσίοδος καὶ τοὺς ἀνέμους θέλγειν αὐτὰς ἔφη.

⁵⁰ Possibile anche che *Sirenum* [...] *sereno* [...] *harena* abbia lasciato un riflesso in *MY, La Sirena*, 1-4: «La sera... [...] la rena [...] o Sirena». Sul finale con 'epigramma' di *Aen.* V, Barchiesi 1979, Brenk (1984) 1999, 796-801, Tueller 2010, 346-348.

⁵¹ L'assimilazione di Odisseo a Palinuro, nel testo di Pascoli, era stata propiziata anche dalle somiglianze e dai tratti complementari che il poeta riconosceva tra la scena di Odisseo dormiente in *Od.* XIII 70ss. e il finale di *Aen.* V: vd. *supra*, nt. 10.

Appendice al punto precedente: in VI,57-58 («Egli era fisso in alto, nelle stelle | ma gli occhi il sonno gli premea, soave»), Pascoli dà soluzione poetica a un problema esegetico posto da *Aen.* V 847. L'interpretazione di questo verso oscilla tra le due possibilità indicate da Servio: *aut a sideribus remouens aut certe numinis praesentia praegrauatus*. La sua preferenza per la seconda ipotesi (*quod est melius: nam et sequens eius oratio turbata est, quod et semiplenae indicant elocutiones*), che alcuni condividono (e.g. Heyne), appare contraddetta dal v. 853, come segnalano, tra i commentatori che Pascoli poteva leggere, Wagner, Forbiger e Conington. Da parte sua Williams 1960, 247, *ad l.*, propende per la prima spiegazione, ma valorizza anche la seconda: «Servius gives both explanations, and prefers the second, which certainly gives a natural meaning⁵²; but the other is much more appropriate to the context». Pascoli, nelle sue note di *Epos* ai v. 843-853, aveva scritto: «*vix attollens ... lumina*: può essere di chi è già mezzo assonnato, e di chi sdegnava una proposta»; e poi: «*adfixus et haerens*: mi par di vederci come uno sforzo meccanico, contro il sonno e pur già nel sonno ... *tenebat*: teneva fissi: anche questa è fissità di malaugurio». Pascoli commentatore vede insomma profilarsi, già in questi versi, una discordanza tra l'atteggiamento della vittima e la sua condizione fisica e psichica reale. Nel testo sopra citato di *Il fuso al fuoco*, Odisseo – in sogno – è vigile e assonnato insieme («Egli era fisso in alto nelle stelle, | ma gli occhi il sonno gli premea, soave»); e l'epiteto del sonno, «soave», esternamente formulare e solo psicologico, si colora del ricordo di V,7s.: «Ora dovea la morte | fuori del mare giungergli, soave»⁵³. 'Soave' sarà la corrente marina che condurrà Odisseo a morire nel canto XXIII, facendo cozzare la sua nave contro gli scogli delle Sirene⁵⁴.

III

Il passaggio più notevole di questa tradizione, da Omero a Pascoli attraverso Virgilio, è però il seguente. Si è detto che la morte di Palinuro basta da sola a delineare, nella mente del lettore virgiliano, un quadro geografico preciso. Menzionando gli *scopuli Sirenum*, Virgilio rinvia a un toponimo e contemporaneamente evoca una storia. In effetti Palinuro, le Sirene, Miseno, Caieta, Circe offrono una eziologia e una vivificazione narrativa a nomi di luogo ben noti, che a propria volta vincolano il viaggio epico di Enea a una geografia reale e sempre più familiare, diversa perciò da

⁵² Spazieggiato mio.

⁵³ Cf. Nava 2008, 117, *ad VI,38*, il quale ricorda giustamente che «per gli antichi morte e sonno sono fratelli». Tale parentela è evocata con tecnica dotta da Virgilio nell'episodio di Palinuro (in part. v. 854-856 *Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem | uique soporatum Stygia super utraque quassat | tempora, cunctantique natantia lumina soluit*; vd. anche *supra*, nt. 21).

⁵⁴ Cf. anche *supra*, 229.

quella dell'*Odissea*⁵⁵. L'avvicinarsi di Enea alle sponde del Lazio è anche un avvicinarsi nel tempo: *Lauinaque uenit litora*. Così la semplice menzione degli *scopuli Sirenum* pone in essere una prospettiva complessa sul mito. La flotta troiana accosta la sede delle Sirene dopo che quelle streghe canore, grave insidia per il viaggio di Odisseo (proprio a evocare l'*Odissea* serve il v. 865, appositivo-evocativo), sono state convertite in scogli, gli scogli che formano il piccolo arcipelago delle Σειρήνες. Anche un'altra storia era nota, però, sulle Sirene localizzate nel mare Tirreno. Licofrone raccontava che, dopo il passaggio di Odisseo, Partenope, Leucosia e Ligea – questi i loro nomi – si erano gettate in mare e lungo tre vie diverse avevano raggiunta la costa, per dare il proprio nome al luogo dell'approdo⁵⁶. Una sorte, come si vede, non troppo dissimile da quella di Palinuro stesso. Di tutto questo Virgilio tiene conto quando collega la storia del timoniere troiano al mitema omerico delle Sirene; ciò significa anche, d'altra parte, che la materia dell'*Odissea* entra in relazione con il presente, nei termini dell'eziologia. Questi rapporti sono organizzati per mezzo di una sintassi complessa, che fa coesistere, all'interno del periodo, prospettive diverse (v. 864ss.):

Iamque adeo scopulos Sirenum aduecta subibat
 difficilis quondam multorumque ossibus albos
 (tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant),
 cum [...]

Gli interpreti si dividono: secondo alcuni *tum*, di v. 866, va letto in relazione con *Iam* e *cum*, cosicché ne emerge bene il nesso causale tra il fragore del mare e il risveglio di Enea; secondo altri, invece, *tum* è opposto a *quondam* all'interno della cornice *Iamque... cum*. Tra questi ultimi Servio: *ac si diceret, antehac delectabili uoce resonabant, tunc fluctibus solis*. In verità l'intendimento di *quondam* non è pacifico: 'un tempo' in rapporto al piano temporale dei personaggi o al presente del poeta e dei suoi ascoltatori? «'Quondam'» scrive Conington «is another instance (see on 3. 700, 704) of Virg. voluntarily or involuntarily separating the time he is writing of from the old heroic age». Se infatti si interpreta *quondam* come Servio, si finisce per attribuire al testo una sfasatura cronologica irrazionale fra il ritorno di Odisseo e il viaggio di Enea, entrambi partiti da Troia. Williams 1960, che si schiera con Servio, sviluppa la nota più ampia sul problema, ma trascura di valorizzare un argomento a favore (il fatto che la pericope virgiliana si inizi con un dato eloquente, non omerico, come *scopulos Sirenum*) e, d'altra parte, di ponderarne uno contro (l'espressività di *quondam*, un avverbio non solo denotante ma

⁵⁵ Cf. Strab. I 2,11ss.; e *supra*, 236.

⁵⁶ Cf. anche *supra*, nt. 12; e, sui nomi delle Sirene, Spina 2007, 98-105.

disponibile alla coloritura psicologica, uno strumento dello 'stile soggettivo'⁵⁷): «the point of this passage is that before the time when Aeneas reached the rocks of the Sirens Odysseus had already caused them to kill themselves, so that no enchanting voices were to be heard, only the harsh booming of the sea against the lonely rocks».

Consideriamo però II 21-23: [*Aeneas loq.*] *Est in conspectu Tenedos, notissima fama | insula, diues opum, Priami dum regna manebant, | nunc tantum sinus et statio male fida carinis*. Heyne commenta: «Eodem, quod *notissimam* (*fama* poetice ornat) vocat, pertinere puto. nunc tantum *sinus et statio*, h. e. ea vastities in insula facta, vt ea hoc vno nota sit, quod *naues* tempestate iactae in littorum recessu, quem *sinvm* appellat, *stationem* etsi *parum tutam*, habeant». A ciò Wagner aggiunge la considerazione che in *notissima* etc. si sente la voce di Virgilio piuttosto che quella di Enea; e in questa valutazione è seguito da Conington e altri⁵⁸. Ma Pascoli, nella sua nota di *Epos ad v. 21-25*, muove un ulteriore passo avanti: «*fama*: per la menzione che ne è nell'Iliade (*A* 38 e 452, *A* 625, *N* 33)». Il sintagma *notissima fama | insula*, cioè, è motivato psicologicamente (con *Priami ... manebant* equivalente a *quondam*; *nunc* a questo si oppone), ma occorre carico di una connotazione letteraria (*notissima fama*) che non esprime – è ovvio – l'intenzione della *persona loquens*, bensì rappresenta, evidentemente, il piano di coscienza dell'autore e dei suoi dotti ascoltatori. Come nel finale del V libro, i piani temporali chiamati in causa dal testo sono tre: quello della caduta di Troia, cioè, per così dire, della materia omerica (vd. la nota di Pascoli); quello del banchetto cartaginese, posteriore ai fatti narrati, ma sempre interno all'epoca dei 'nostoi'; quello in cui si svolge la comunicazione letteraria. Il *quondam* di *Aen. V* 865 rende caleidoscopica l'architettura temporale di cui è parte: occorrendo dopo *scopulos Sirenum*, l'avverbio nota la stratificazione temporale interna al mito, ma con la sua espressività *quondam* sollecita anche il punto di vista esterno, induce la contemplazione da lontano dell'insieme. Si apre la strada, così, a una lettura come questa: «La descrizione potrebbe essere letta come un doppio messaggio; un'interpretazione quasi evenemeristica: le Sirene del mito, e il loro canto, non erano che rumore di risacca sulle rocce, l'unico elemento che rimane nel tempo. L'altra, più probabile nell'intenzione dell'autore: le Sirene sono un vecchio mito, ormai, perché proprio grazie al destino di Partenope, della Partenope di Virgilio, hanno cambiato natura»⁵⁹.

Dall'interno del suo poema mitistorico, Virgilio ci dice anche che nel mondo convertito in natura e storia, in cui gli eventi divengono spiegazioni, il mito si conserva

⁵⁷ Cf. Traina (1972) 1986², 150s.

⁵⁸ Così ora anche Horsfall 2008, 65, *ad v. 21s.*, il quale ritiene che la *fama* cui si riferisce l'autore non derivi dall'*Iliade* ma abbia origine 'ciclica'.

⁵⁹ Spina 2007, 121.

recedendo in parvenza, indizio, proprietà sensibile delle cose. Subito dopo averci fatto contemplare il mito da lontano, d'altra parte, egli ci mostra quanto sia errato credere che Palinuro, quella notte, sia precipitato in mare cedendo al sonno. Contrariamente a quanto accade in altri racconti, Virgilio non affida all'eziologia il compito di 'coronare' il senso del testo. Nel suo epos, invece, ciò che il mito perde con l'avvicinarsi all'attualità, divenendo storia, riacquista in termini di verità drammatica e profondità simbolica.

Pascoli dialoga con la problematicità 'moderna' dei versi virgiliani già sulla pagina di *Epos*. Egli dichiara di seguire Wagner intendendo *tum* come opposto a *quondam*, ma è isolato nello stampare il v. 866 chiuso tra parentesi. Ne risulta un verso sospeso, un'immagine autosufficiente e come aggiunta dall'esterno al racconto dell'avventura in essere. Gli episodi 'odissiaci' che incorniciano la sosta a Cuma – cioè il passaggio davanti agli scogli delle Sirene e quello davanti al Circeo⁶⁰ – sono in realtà avventure mancate: le antiche, minacciose presenze si riducono a un simulacro acustico (V 864 *scopulos Sirenum*, VII 10 *Circaeae... terrae*), costituiscono una realtà che si raccoglie e vive nella dimensione del significante, mentre il riferimento ultimo delle parole si trova non nelle cose, ma in altri, antichi racconti.

Superare le Sirene e Circe, raggiungere le foci del Tevere, significa anche uscire dalla dimensione 'odissiaci' dell'impresa. All'inizio di *Aen.* VII si completa, nelle vicinanze di Roma, il viaggio incominciato tra le fiamme di Troia. Il frammento delle Sirene è dunque incastonato con esattezza, verso la fine dell' 'odissea' troiana, in un vasto quadro temporale, là dove il mito greco comincia a trapassare in storia di Roma. L'elemento erudito è congiunto con la pertinenza profonda del mitema alla struttura dell'epos. Per il poeta del grande epos moderno, Virgilio, il mito delle Sirene non può invecchiare isolatamente. Esso si dà nel tessuto dell'*Odissea*; più vero e autorevole, nella sua unità, di ciò che può essere singolarmente vero, vero per il grammatico o per l'antiquario. Non credo d'altra parte che i v. 864ss., e specialmente l'866, adombrino una critica evenemeristica del mito. L'eziologia del toponimo (v. 864), il racconto odissiaci (865), la natura permanente, che è e non è mito (866), analizzano per un istante la scrittura epica moderna, prima che l'onda del racconto completi il suo movimento (*Iamque [...]* *cum [...]*). Traspare un problema, non è assunta una posizione.

A tutto questo fu sensibile Pascoli, intento nei *Conviviali* più che altrove a ritrovare il nesso tra mito e parola moderna. Dalla sua meditazione sull'episodio di Palinuro e sui versi finali del libro V in particolare si generò, io credo, il nucleo lirico dell'*Ultimo viaggio*, e cioè quell'oscillare delle cose tra realtà e illusione, presente e passato, natura e mito che Virgilio aveva concentrato nel v. 866 (*tum rauca adsiduo*

⁶⁰ Su cui vd. anche sopra, 210ss.

longe sale saxa sonabant). Mi pare poi notevole la distribuzione degli echi virgiliani nel testo dell'*Ultimo viaggio*. Abbiamo visto che riflessi dell'episodio di Palinuro si rinvencono tanto nel canto VI. *Il fuso al fuoco*, quanto nel XXIII. *Il vero*. Nel VI è introdotto, e svolto in chiave acustica, quel motivo lirico dell'illusione che nel XXIII si darà in versione ottica, così completando, tragicamente, il proprio sviluppo.

Ora, è interessante notare che, se accostiamo i canti VI e XXIII, la loro sequenza diretta si sovrappone perfettamente al primo dei due movimenti di cui è composto l'*Ulysses* di Alfred Tennyson, un testo che Pascoli – già lo si è ricordato – dichiara tra le sue fonti nelle *Note* alla prima edizione dei *Conviviali* e che addirittura traduce in esametri italiani. Il carne di Tennyson si articola in due parti, la prima delle quali dedicata al concepimento del nuovo viaggio, la seconda alla preparazione di esso. Il primo movimento, v. 1-26 (mi riferisco alla traduzione di Pascoli), si apre con le parole: «Re neghittoso alla vampa del mio focolare tranquillo | star, con antica consorte, tra sterili rocce, non giova» (v. 1s.); e si completa con il motivo dell'«attimo»: «Come se il vivere sia quest'alito! Vita su vita | poco sarebbe, ed a me d'una, ora un attimo resta. | Pure, è un attimo tolto all'eterno silenzio, ed ancora | porta con sé nuove opere, e indegno sarebbe, per qualche | due o tre anni, riporre me stesso con l'anima esperta, | ch'arde e desia di seguir conoscenza: la stella che cade | oltre il confine del cielo, di là dall'umano pensiero» (v. 20-26)⁶¹. All'interno della cornice così segnata si sviluppa il ricordo dei tempi eroici; di là da tale cornice, dopo una parentesi dedicata a Telemaco, che evidentemente svolge il motivo odissiacco, profetico, delle 'genti prospere' (*Od.* XI 134-137, cf. *supra*, 229), la volontà di «seguire conoscenza» si proietta nel futuro e comincia a tradursi in azione. La seconda parte del carne dunque intrecciarsi, nella memoria di Pascoli, con i testi di Cicerone e di Dante; la prima, in cui il vecchio eroe 'si raccoglie' («Starmi non posso dall'errar mio», v. 5), riposava più chiaramente sulla base epica antica.

Questi versi sono perciò dettati in uno stile evocativo della dizione epica, sapientemente variata proprio nei passaggi più formulari, così che ne rilevi l'interesse moderno del testo. In particolare l'andamento del proemio dell'*Odisea* è acquisito, con nuovi colori e orizzonti, dal monologo del vecchio eroe, che riconsidera la propria esperienza anche in modo introspettivo. Ad esempio (v. 10-15):

Nome acquistai, ché sempre errando con avido cuore
molte città io vidi, molti uomini, e seppi la mente
loro, e la mia non il meno; ond'ero nel cuore di tutti:
e di lontane battaglie coi pari io bevvi la gioia,
là nel pianoro sonoro di Troia battuta dal vento.

⁶¹ Vd. anche *supra*, 240.

Ciò che incontrai nella mia strada, ora ne sono una parte.

L'*Ulysses* di Tennyson fu dunque il più importante riferimento per l'invenzione e la forma interna dell'*Ultimo viaggio*⁶²; e offrì a Pascoli, evidentemente, qualche indicazione di ordine stilistico. Forse la lettura attenta di quel testo gli suggerì anche il modo di integrare nella sua 'Odissea' il tema spirituale dantesco (e ciceroniano), che nell'*Ultimo viaggio*, in effetti, ha una presenza circoscritta. Hanno poi un impiego solo locale, non coinvolto nella strutturazione dell'opera, le altre fonti elencate da Nava nelle informazioni premesse al testo (*Il. III 1-7, Hes. Op. 383s., 405-570, 618-630, A.Graf, Le Danaidi (L'ultimo viaggio di Ulisse), 1897*)⁶³.

L'episodio di Palinuro è invece attinto da Pascoli proprio in quei due canti 'tennysoniani', il VI e il XXIII, che segnano l'inizio e la fine della sua Odissea. Virgilio offrì al poeta moderno, come si è visto, elementi di contenuto per la caratterizzazione di Odisseo (canto VI); e per la nuova versione del suo incontro con le Sirene (canto XXIII). Pascoli, inoltre, trasse dal finale di *Eneide* V il legante lirico della sua composizione, trasformando in motivo conduttore – nella «magica formula che anticipa il futuro e richiama il passato» (Th. Mann) – l'idea contenuta nel v. 866, quel verso da lui stampato entro parentesi sulla pagina di *Epos*.

Ma l'*Eneide* aveva una ragion d'essere più generale sullo sfondo dell'*Ultimo viaggio*. Il viaggio retrogrado di Ulisse, il suo 'folle ritorno' è figura dell'intenzione artistica che presiede alla composizione dell'intera raccolta dei *Conviviali* – un'intenzione che ha il tono psicologico del bisogno⁶⁴:

non manca ... nei *Poemi conviviali* una profonda tensione, che si manifesta proprio tra la dimensione "determinata" del mondo classico, fonte di sicurezza e luogo di fuga "regressiva" dal reale, e l'insorgere inarrestabile dei fantasmi del presente, dello spettro del «nostro inguardabile oceano della morte»: «non quella [*scil.* morte], per dir così, che coglie dalle piante umane ora il fiore ora il frutto, lasciando i rami liberi di fiorire ancora e di fruttare; ma quella che secca le piante stesse; non quella che pota, ma quella che sradica; non quella che lascia dietro sé lacrime, ma quella cui segue l'oblio. Tale potenza nascosta, donde s'irradia la rovina e lo stritolio, ha annullato qui [*i.e.* in Sicilia] tanta storia, tanta bellezza, tanta grandezza».

⁶² È ovvio il modello della sua forma esterna, vale a dire della divisione in 24 canti.

⁶³ Vd. anche *supra*, 229 e nt. 1.

⁶⁴ Cf. Soldani 1993, 206s.; il testo pascoliano citato dall'autore è tratto da *Un poeta di lingua morta* (1898).

Il testo pascoliano proseguiva così:

Ma ne è rimasta come l'orma nel cielo, come l'eco nel mare. Qui dove è quasi distrutta la storia, resta la poesia.

La ricerca operata da Pascoli nei *Conviviali*, nell'*Ultimo viaggio* in particolare, era già stata condotta a buon fine nei versi dell'*Eneide*. Anche Virgilio, componendo il suo poema, aveva ripercorso il viaggio di Ulisse. Per ritrovare il mito, per restituire in latino cose, parole, ritmi, per ellenizzare, d'altra parte, e rendere antico il suo stile, egli aveva superato una profonda distanza – e mai una volta per tutte, ma sempre di nuovo in ogni punto del racconto.

La coscienza di tale distanza del moderno dall'antico Pascoli riconobbe – e giustamente – nel finale di *Eneide* V, là dove il mito, in un attimo (*tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant*), ridiventava un' «eco nel mare».

Riferimenti bibliografici

Avvertenza. I testi antichi e moderni di maggiore importanza per lo svolgimento dell'analisi sono citati dalle seguenti edizioni: Geymonat (1973) 2008² (Virgilio), Pascoli (1897) 1958 (testi virgiliani di *Epos*), Anderson (1977) 1996⁷ (Ovidio, *Metamorfosi*), Bailey 1947 (Lucrezio), Bardon (1970) 1973² (Catullo), Delz 1987 (Silio Italico), Diggle 1984-1994 (Euripide), Gow-Scholfield 1953 (Nicandro), Fernández-Galiano - Heubeck (1986) 1990³ (*Odissea XXI-XXIV*), Heubeck (1983) 1998⁴ (*Odissea IX-XII*), Nava 2008 (Pascoli, *Poemi conviviali*), Pfeiffer 1949-1951 (Callimaco), Skutsch 1985 (Ennio, *Annali*), Vox 1997 (Mosco), Vian 1963-1969 (Quinto Smirneo), West (1990) 1998² (Eschilo).

Adema 2008

S.M.Adema, *Discourse Modes and Bases. A Study of the Use of Tenses in Vergil's Aeneid*, diss. Amsterdam 2008.

Adler 2003

E.Adler, *Vergil's Empire: Political Thought in the Aeneid*, Lanham etc. 2003.

Agnesini 2007

Il carme 62 di Catullo, edizione critica e commento a cura di A.Agnesini, Cesena 2007.

Ahl 1989

F.Ahl, *Homer, Virgil and the Complex Narrative Structures in Latin Epic: An Essay*, «ICS» XIV (1989), 1-32.

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 1970

M. von Albrecht, *Zu Vergils Erzähltechnik: Beobachtungen zum Tempusgebrauch in der Aeneis*, «Glotta» XLVIII (1970), 219-229.

von Albrecht 1974

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

von Albrecht 1995

M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius*, II, Bern-München 1994, trad. ital., *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, II, Torino 1995, 958-70.

Alexiou 1974

M.Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.

Allan 2000

W.Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford 2000.

Allan 2008

Euripides, *Helen*, edited by W.Allan, Cambridge 2008.

Ampolo-Manfredini (1988) 2006⁴

Plutarco, *Le vite di Teseo e di Romolo*, a cura di C.Ampolo-M.Manfredini, Milano 1988, 2006⁴.

Anderson (1957) 1990

W.S.Anderson, *Vergil's Second Iliad*, «TAPhA» LXXXVIII (1957), 17-30, poi in S.J.Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 239-252.

Anderson (1977) 1996⁷

P. Ouidii Nasonis *Metamorphoses*, edidit W.S.Anderson, Leipzig 1977, Stuttgart-Leipzig 1996⁷.

Anderson 1982

W.S.Anderson, *The Orpheus of Virgil and Ovid: 'flebile nescio quid'*, in J.Warden (ed.), *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-London 1982, 25-50.

Appel 1994

W.Appel, *Grundsätzliche Bemerkungen zu den Posthomerica und Quintus Smyrnaeus*, «Prometheus» XX (1994), 1-13.

Ariemma 2000a

E.M.Ariemma, *Tendenze degli studi su Silio Italico. Una panoramica sugli ultimi quindici anni*, «BStudLat» XXX (2000), 577-640.

Ariemma 2000b

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

Armstrong 2006

R.Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006.

Auerbach (1946) 1981⁹

E.Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, I-II, Bern 1946, trad. ital., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I-II, Torino 1956, 1981⁹.

Austin 1959

R.G.Austin, *Virgil and the Wooden Horse*, «JRS» XLIX (1959), 16-25.

Austin 1964

P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Secundus*, with a commentary by R.G.Austin, Oxford 1964.

Austin 1971

P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Primus*, with a commentary by R.G.Austin, Oxford 1971.

Austin 1977

P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Sextus*, with a commentary by R.G.Austin, Oxford 1977.

Bär 2009

S.Bär, *Quintus Smyrnaeus, «Posthomerica» 1. Die Wiedergeburt des Epos aus dem*

- Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1-219*, Göttingen 2009.
- Barbara 2006
S.Barbara, *Le «Diomède» de l'Énéide ou le bon roi selon Virgile*, «REA» CVIII (2006), 517-558.
- Bàrberi Squarotti 1970
G.Bàrberi Squarotti, *L'«Ultimo viaggio» o la verifica dei valori*, in «Il bimestre» IX-X (1970), 11-18.
- Bàrberi Squarotti 1974
G.Bàrberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto*, Bologna 1974.
- Bàrberi Squarotti 1984
G.Bàrberi Squarotti, *Il fanciullino e la poetica pascoliana*, in *Giovanni Pascoli, Poesia e poetica*, «Atti del Convegno di Studi Pascoliani (San Mauro), 1-3 aprile 1982», Rimini 1984, 19-56.
- Bàrberi Squarotti 1997
G.Bàrberi Squarotti, *Il discorso sulla poesia nei «Conviviali»*, in M.Pazzaglia (ed.), *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, «Atti del Convegno di studi San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996», Firenze 1997, 17-36.
- Barchiesi 1979
A.Barchiesi, *Palinuro e Caieta: due 'epigrammi' virgiliani (Aen. V 870 e sg. ; VII 1-4)*, «Maia» XXXI (1979), 3-11.
- Barchiesi 1984
A.Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, 1984.
- Barchiesi 1994a
A.Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994.
- Barchiesi 1994b
A.Barchiesi, *Immovable Delos: Aeneid 3.73-98 and the Hymnus of Callimachus*, «CR» LXXXVIII (1994), 438-444.
- Barchiesi 1994c
A.Barchiesi, *Rappresentazioni del dolore e interpretazione dell'Eneide*, «A&A» XL (1994), 109-124.
- Barchiesi 1997
A.Barchiesi, *Virgilian Narrative: Ekphrasis*, in C.A.Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997.
- Barchiesi 2005
Ovidio, *Metamorfosi*. Volume I, *Libri I-II*, a cura di A.Barchiesi, con un saggio introduttivo di C.Segal e la traduzione di L.Koch, Milano 2005.

Bardon (1970) 1973²

Catulli Veronensis *Carmina*, iterum edidit H.Bardon, Stuttgart 1973² (Bruxelles 1970¹).

Barnes 1995

W.R.Barnes, *Virgil: the Literary Impact*, in N.Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, 257-292.

Barsby 1999

Terence, *Eunuchus*, edited by J.Barsby, Cambridge 1999.

Bartalucci 1987

A.Bartalucci, *labor*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 83-86.

Bartelink 1965

G.J.M.Bartelink, *Etymologisering bij Vergilius*, Amsterdam 1965.

Baumbach-Bär

M.Baumbach-S.Bär (ed.), *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin-New York 2007.

Bayet 1935

J.Bayet, *Le rite du fécial et le cornouiller magique*, «MEFR(A)» LII (1935), 29-76, poi in Id., *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris 1971, 9-43.

Bailey 1947

Titi Lucreti Cari *De Rerum Natura Libri Sex*, edited with prolegomena, critical apparatus, translation and commentary, I-III, Oxford 1947.

Bazzocchi 1993

M.A.Bazzocchi, *Circe e il fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, Firenze 1993.

Beacham 1991

R.C.Beacham, *The Roman Theater and Its Audience*, London 1991.

Beccaria 1975

G.L.Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975.

Belloni 1988

Eschilo, *I Persiani*, a cura di L.Belloni, Milano 1988.

Berlin 1998

N.Berlin, *War and Remembrance: Aeneid 12. 554-60 and Aeneas' Memory of Troy*, «AJPh» CXIX (1998), 11-39.

Bernardi Perini 2002

G.Bernardi Perini, *La bucula disperata (Verg. ecl. 8,85-89)*, «Paideia» LVII (2002), 24-33.

Berres 1992

- T.Berres, *Vergil und die Helenaszene. Mit einem Exkurs zu den Halbversen*, Heidelberg 1992.
- Bettini 1995
M.Bettini, *In vino stuprum*, in O.Murray-M.Tecuşan (ed.), *In vino veritas*, London 1995, 224-235.
- Bettini 2008
M.Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.
- Bettini-Franco 2010
M.Bettini-C.Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2010.
- Bezantakos 1995
N.P.Bezantakos, *Aeschylus' Agamemnon 819*, «Hermes» CXXIII (1995), 504.
- Biehl 1965
Euripides, *Orestes*, erklärt von W.Biehl, Berlin 1965.
- Biehl 1989
Euripides, *Troades*, erklärt von W.Biehl, Heidelberg 1989.
- Biffi 1988
N.Biffi, *L'Italia di Strabone. Testo, traduzione e commento dei libri V e VI della Geografia*, Genova 1988.
- Bignone 1929
E.Bignone, *Ennio ed Empedocle*, «RFIC» LVII (1929), 10-30, poi in Id., *Studi sul pensiero antico*, Napoli 1938, 327-355.
- Biotti 1994
Virgilio, *Georgiche, libro IV*, commento a cura di A.Biotti, introduzione di N.Horsfall, Bologna 1994.
- Biondi 1984
G.G.Biondi, *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.
- Biow 1966
D.Biow, *Mirabile Dictu: Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*, Ann Arbor 1966.
- Blasucci 2003
L.Blasucci, *Genesi e costruzione di 'A Silvia'*, in Id., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia 2003, 131-144.
- Block 1981
E.Block, *The Effects of Divine Manifestation on the Reader's Perspective in Vergil's Aeneid*, New York 1981.

Boaglio (1982) 1984

M.Boaglio, *Pascoli, l'«Ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, «Lettere italiane» III (1982), 414-425, anche in *Giovanni Pascoli, Poesia e poetica*, «Atti del Convegno di Studi Pascoliani (San Mauro), 1-3 aprile 1982», Rimini 1984, 75-88.

Bocciolini Palagi 1986

L.Bocciolini Palagi, *Vulnus alit venis et caeco carpitur igni (Verg. Aen. 4,2)*, in *Munus amicitiae. Scritti in memoria di Alessandro Ronconi*, I, Firenze 1986, 23-42.

Bocciolini Palagi 1990

L.Bocciolini Palagi, *Enea come Orfeo*, «Maia» XLII (1990), 133-150.

Bocciolini Palagi 2011

L.Bocciolini Palagi, *Amor e furor nell'Eneide: accostamenti e convergenze*, in P.Mantovanelli-F.R.Berno, *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 19-38.

Borthwick 1967

E.K.Borthwick, *Trojan Leap and Pyrrhic Dance in Euripides' Andromache 1129-41*, «JHS» LXXXVII (1967), 18-23.

Borzsák 1971

I.Borzsák, *Von Ippokrates bis Vergil*, in R.Verdière (ed.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Leiden 1971.

Bowie 1985

E.L.Bowie, *Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus*, «CQ» n.s. XXXV (1985), 67-91.

Bowie 1990

A.M.Bowie, *The Death of Priam: Allegory and History in the Aeneid*, «CQ» n.s. XL (1990), 470-481.

Bowra 1929

C.M.Bowra, *Some Ennian Phrases in the Aeneid*, «CQ» XXIII (1929), 65-75.

Braccesi 1982

L.Braccesi, *Proiezioni dell'antico. Da Foscolo a D'Annunzio*, Bologna 1982.

Braccesi 1993

L.Braccesi, *Una cetra per Alessandro*, «Paideia» XLVIII (1993), 90-96.

Breed 2000

B.W.Breed, *Silenus and the Imago Vocis in Eclogue 6*, «HSCP» C (2000), 327-339.

Brenk (1984) 1999

F.E.Brenk, *Vnum pro multis caput: Myth, History, and Symbolic Imagery in Vergil's Palinurus Incident*, «Latomus» XLIII (1984), 776-801, poi in Id., *Clothed in Purple Light. Studies in Vergil and in Latin Literature, Including Aspects of Philosophy, Religion,*

- Magic, Judaism, and the New Testament Background*, Stuttgart 1999, 34-59.
- Briggs 1979
W.W.Briggs, *Eurydice, Venus and Creusa. A Note on Structure in Virgil*, «Vergilius» XXV (1979), 43-44.
- Briggs 1980
W.W.Briggs, *Narrative and Simile from the Georgics to the Aeneid*, Leiden 1980.
- Briggs 1981
W.W.Briggs, *Virgil and the Hellenistic Epic*, «ANRW» II 31,2 (1981), 948-984.
- Brillante 2002
M.Bettini-C.Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002.
- Brown 1987
Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287, with prolegomena, text and translation by R.D.Brown, Leiden-New York-København-Köln 1987.
- Bruère 1958
R.T.Bruère, *Color Ovidianus in Silius' Punica 1-7*, in N.I.Herescu (ed.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1958, 475-499.
- Bruère 1959
R.T.Bruère, *Color Ovidianus in Silius' Punica 8-17*, «CPh» LIV (1959), 228-245.
- Bruère 1971
R.T.Bruère, *Some Recollections of Virgil's Drances in Later Epic*, «CPh» LXVI (1971) 30-34.
- Brugnoli (1991) 1992
G.Brugnoli, *Anna Perenna*, in I.Gallo-L.Nicastri (ed.), *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, 147-168, poi in G.Brugnoli-F.Stok, *Ovidius parodesas*, Pisa 1992, 21-45.
- Brugnoli-Santini 1995
G.Brugnoli-C.Santini, *L'Additamentum Aldinum di Silio Italico*, Roma 1995.
- Brunel 2004
P.Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris 2004.
- Buchheit 1963
V.Buchheit, *Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum and zur Aeneis*, Heidelberg 1963.
- Buffière 1956
F.Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956.
- Büchner (1955) 1963
K.Büchner, *P. Vergilius Maro*, in *RE* VIII A/1 (1955), A/2 (1958) 1265-1486, pubbl. separatamente con il titolo *P. Vergilius Maro, der Dichter der Römer*, Stuttgart 1955, trad. ital. *Virgilio*, a cura di M.Bonaria, Brescia 1963.

Bühler 1960

Die Europa des Moschus, Text, Übersetzung und Kommentar von W.Bühler, Wiesbaden 1960.

Buonajuto 1998

A.Buonajuto, *Lo spazio geografico delle Sirene*, in M.Païsi-Apostolopoulou (ed.), *Homérica*, «Proceedings of the 8th International Symposium on the Odyssey», Ithaca 1998, 367-381.

Burck (1971) 2012

E.Burck, *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der früher römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1971, trad. ital., *Intorno al manierismo romano. A proposito della poesia della prima età imperiale*, a cura di L.Cristante, con una premessa di L.Galasso, Trieste 2012.

Burgess 2001

J.S.Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore-London 2001.

Burzacchini 2002

G.Burzacchini, *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo (Verg. Aen. VII 312). Furores e guerra nel Lazio (con osservazioni sull'influsso di Euripide nel VII canto dell'Eneide)*, «AVM» LXX (2002), 19-61.

Buschor 1944

E.Buschor, *Die Musen des Jenseits*, München 1944.

Cadili 2001

L.Cadili, *Viamque adfectat Olympo. Memoria ellenistica nelle «Georgiche» di Virgilio*, Milano 2001.

Cairns 1989

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

Calderini 1932

A.Calderini, *Studi virgiliani*, II, Roma 1932.

Campbell 2003

Lucretius on Creation and Evolution. A Commentary on De Rerum Natura, Book Five, Lines 772-1104, by G.Campbell, Oxford 2003.

Campbell 1981

A Commentary on Quintus Smyrnaeus Posthomerica XII, by M.Campbell, Leiden-New York-Köln 1981.

Campbell 1991

Moschus, *Europa*, edited with introduction and commentary by M.Campbell, Hildesheim-Zürich-New York 1991.

Campbell 1994

A Commentary on Apollonius Rhodius, Argonautica III 1-471, by M.Campbell, Leiden 1994.

Candida 1970-1971

B.Candida, *Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene*, «SCO» XIX-XX (1970-1971), 212-251.

Capovilla 1988

G.Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna. I. Documenti e testi*, Bologna 1988.

Capovilla 2000

G.Capovilla, *Pascoli*, Roma-Bari 2000.

Casali 2005

S.Casali, *La vite dietro il mirto: Lycurgus, Polydorus e la violazione delle piante in Eneide 3*, «SIFC» XCVIII (2005), 233-250.

Casali 2007

S.Casali, *Correcting Aeneas' Voyage: Ovid's Commentary on Aeneid 3*, «TAPhA» CXXXVII (2007), 181-210.

Castoldi 1994

M.Castoldi, *Silvia, la "tessitrice" del Leopardi. Una lezione di Giovanni Pascoli del 2 maggio 1907*, «Rivista pascoliana» VI (1994), 161-185.

Caviglia 1988

F.Caviglia, *Polidoro*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 162-164.

Cazzaniga 1950-1951

I.Cazzaniga, *La saga di Itis*, I-II, Varese-Milano 1950-1951.

Cazzaniga 1960

I.Cazzaniga, *Colori nicandrei in Virgilio*, «SIFC» XXXII (1960), 28-30.

Ceccarelli 1986

L.Ceccarelli, *L'allitterazione a vocale interposta variabile in Virgilio*, L'Aquila-Roma 1986.

Cerri 2003

G.Cerri, *Odisseo, l'eroe che narra se stesso*, «AION» (filol), XXV (2003) 9-28, anche in S.Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, «Atti del Convegno internazionale di Palermo, 12-15 ottobre 2000», Venezia 2003, 31-55.

Cerri 2007

G.Cerri, *Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse*, in E.Cavallini (ed.), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, «Atti delle Giornate di Studio (Ravenna, 18-19 gennaio 2006)», Bologna 2007, 15-31.

Chinnici 2000

V.Chinnici, *Cicerone interprete di Omero*, Napoli 2000.

Chiummo 1997

C.Chiummo, *Il silenzio delle sirene*, in M.Pazzaglia (ed.), *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, «Atti del Convegno di studi San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996», Firenze 1997, 71-83.

Cicu 2008

L.Cicu, *Lettura letteraria dell'«Ecloga» X di Virgilio*, «Sandalion» XXXI (2008), 5-47.

Citroni 1985

M.Citroni, *donum*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 129-132.

Citti 1997

V.Citti, *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, in M.Pazzaglia (ed.), *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, «Atti del Convegno di studi San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996», Firenze 1997, 99-131.

Clausen 1987

W.Clausen, *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley-Los Angeles-London 1987.

Clausen 1994

Virgil, *Eclogues*, with an introduction and commentary by W.Clausen, Oxford 1994.

Clausen 2002

W.Clausen, *Virgil's Aeneid. Decorum, Allusion, and Ideology*, München-Leipzig 2002.

Collard 1975a

C.Collard, *Medea and Dido*, «Prometheus» I (1975), 131-151.

Collard 1975b

Euripides, *Supplices*, edited with introduction and commentary by C.Collard, 2. *Commentary*, Groningen 1975.

Collard 1991

Euripides, *Hecuba*, with introduction, translation and commentary by C.Collard, Warminster 1991.

Conacher 1967

D.J.Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.

Conte 1974

G.B.Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974.

Conte 1984

G.B.Conte, *Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.

Conte 2002

G.B.Conte, *Aristeo, Orfeo e le Georgiche: una seconda volta*, in Id., *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino 2002.

Conte-Barchiesi 1989

G.B.Conte-A.Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G.Cavallo-P.Fedeli-A.Giardina (ed.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma 1989, 81-114.

Contini 1958

G.Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Studi pascoliani*, Faenza 1958, 27-52, poi ancora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, 219-245.

Conway 1935

P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Primus*, edited with notes by R.S.Conway, Cambridge 1935.

Coo 2007

L.Coo, *Polydorus and the Georgics: Virgil Aeneid 3.13-68*, «MD» LIX (2007), 193-199.

Corbato 1991

C.Corbato, *Symposium e teatro*, in K.Fabian-E.Pellizer-G.Tedeschi, *OINEPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, Trieste 1991, 47-56.

Cordier 1939

A.Cordier, *Études sur le vocabulaire épique dans l'Énéide*, Paris 1939.

Cova 1994

Virgilio. *Il libro terzo dell'Eneide*, a cura di P.V.Cova, Milano 1994.

Cowan 2010

R.Cowan, *Virtual Epic: Counterfactuals, Sideshadowing, and the Poetics of Contingency in the Punica*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston 2010, 323-351.

Crabbe 1977

A.M.Crabbe, *Catullus 64 and the Fourth Georgic*, «CQ» XXVII (1977), 342-351.

Craca 2000

C.Craca, *Le possibilità della poesia. Lucrezio e la Madre frigia in De rerum natura II 598-660*, Bari 2000.

Cremona 1987

V.Cremona, *os, oris*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 896-898.

Cucchiarelli 1994

A.Cucchiarelli, *Lucrezio de rer. nat. IV 984: voluntas o voluptas? Una difficoltà testuale e l'interpretazione epicureo-lucreziana del fenomeno onirico*, «SIFC» XII (1994), 50-102, 208-253.

Cucchiarelli 2012

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A.Cucchiarelli, traduzione di A.Traina, Roma 2012.

Cupaiuolo (1978) 1980²

F.Cupaiuolo, *Itinerari della poesia latina nel I secolo dell'impero*, Napoli 1978, 1980².

D'Alessio (1997) 2008⁴

Callimaco, *Aitia, Giambi, Frammenti elegiaci minori, Frammenti di sede incerta*, introduzione, traduzione e note di G.B.D'Alessio, Milano (1997) 2008⁴.

D'Ippolito 1988

G.D'Ippolito, *Quinto Smirneo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 376-380.

Danesi Marioni 1986

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

Dangel 1999

J.Dangel, *Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque: trois arts poétiques*, «REL» LXXVII (1999), 87-117.

Davies 2005

M.Davies, *The Sirens at Mid-day*, «Prometheus» XXXI (2005), 225-228.

Debenedetti 1979

G.Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Milano 1979.

Delcourt 1939

M.Delcourt, *Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne*, «RHR» CXIX (1939), 155-171.

Della Corte 1962

F.Della Corte, *Il Polidoro euripideo*, «Dioniso» XXXVI (1962), 3-12, poi in Id., *Opuscula*, I, Genova 1971, 119-128.

Delvigo 2006

M.L.Delvigo, *Elena e il serpente (Verg. Aen. 2, 567-588)*, «MD» LVII (2006), 207-210.

Delz 1987

Sili Italici *Punica*, edidit J.Delz, Stuttgart 1987.

Dentice di Accadia 2004

S.Dentice di Accadia, *Il "nostos rinnegato": una fonte inconscia. Osservazioni su Odissea XIV 243-286*, «AION» (filol) XXVI (2004), 9-21.

Deremetz 1995

A.Deremetz, *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq Cedex 1995.

Deremetz 2000

A.Deremetz, *Énée aède. Tradition auctoriale et (re)fondation d'un genre*, in *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, «Entretiens sur l'antiquité classique», XLVII, Vandœuvres-Genève 2000, 143-175.

Desport 1952

M.Desport, *L'incantation virgilienne*, Bordeaux 1952.

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.

Dietrich 2004

J.S.Dietrich, *Rewriting Dido: Flavian Responses to Aeneid 4*, «Prudentia» XXXVI (2004), 1-30.

Diggle 1984-1994

Euripidis *Fabulae*, I-III, edidit J.Diggle, Oxford 1984-1994.

Di Marco 1987

M.Di Marco, *La follia di Licurgo*, «MD» XVIII (1987), 167-176.

Dinter 2005

M.Dinter, *Epic and Epigram – Minor Heroes in Virgil's Aeneid*, «CQ» n.s. LV (2005), 153-169.

Dion 1993

J.Dion, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy 1993.

Dionigi (1988) 2005²

I.Dionigi, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Bologna 1988, 2005².

Doherty 1995

L.E.Doherty, *Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor 1995.

Duckworth 1931

G.E.Duckworth, *ΠΡΟΑΝΑΦΩΝΗΣΙΣ in the Scholia to Homer*, «AJPh» LII (1931), 320-338.

Duckworth 1933

G.E.Duckworth, *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*, diss. Princeton 1933 [New York 1966].

Duckworth 1936

G.E.Duckworth, *Foreshadowing and Suspense in the Posthomeric of Quintus of Smyrna*, «AJPh» LVII (1936), 58-86.

von Duhn 1957

M. von Duhn, *Die Gleichnisse in der Allectoszenen des 7. Buches von Vergils Aeneis*, «Gymnasium» LXIV (1957), 59-83.

Dumortier (1935) 1975²

J.Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935, 1975².

Durand (1960) 2009

G.Durand, *Le structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1960, 1963², trad. ital. basata sulla II ed., *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari 2009.

Dyson 1997

J.T.Dyson, *Fluctus irarum, fluctus curarum: Lucretian religio in the Aeneid*, «AJPh» CXVIII (1997), 449-457.

Dyson 2001

J.T.Dyson, *King of the Wood: The Sacrificial Victor in Virgil's Aeneid*, Norman 2001.

Easterling 1996

P.Easterling, *Weeping Witnessing, and the Tragic Audience*, in M.S.Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996.

Ebani 1974

N.Ebani, *Pascoli e la presenza leopardiana nell'elaborazione dell'Ora di Barga*, «Italianistica» II (1974), 373-381.

Edlund 1987

I.E.M.Edlund, *The Sacred Geography of Southern Italy in Lycophron's Alexandra*, «ORom» XVI (1987), 43-49.

Ehwald 1894

R.Ehwald, *Vergilische Vergleiche*, «Philologus» LIII (1894), 729-744.

Eichhoff 1825

F.G.Eichhoff, *Études grecques sur Virgile, ou Recueil de tous les passages des poètes grecs imités dans les Bucoliques, les Géorgiques et l'Énéide*, II, Paris 1825.

Eisenberger 1973

H.Eisensberger, *Studien zur Odyssee*, Wiesbaden 1973.

Elder 1962

J.P.Elder, *Non iniussa cano: Vergil's Sixth Eclogue*, «HSCPh» LXV (1962), 109-125.

Elli 1996

E.Elli, *Pascoli e l'antico: i «Poemi conviviali»*, «Aevum» LXX (1996), 281-306.

Ernout-Robin (1925) 1962²

Lucrèce, *De rerum natura*, commentaire exégétique et critique par A.Ernout-L. Robin, I-III, Paris 1925, 1962².

Erren 2003

P. Vergilius Maro, *Georgica*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.Erren, I-II, Heidelberg 2003.

Fantuzzi 1985

Bionis Smyrnaei *Adonidis Epitaphium*, testo critico e commento a cura di M.Fantuzzi, Liverpool 1985.

Fantuzzi 1988

M.Fantuzzi, *Ricerche su Apollonio Rodio*, Roma 1988.

Fantuzzi-Hunter 2002

M.Fantuzzi-R.Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002, trad. ingl., *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004.

Faraone 1992

C.A.Faraone, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York-Oxford 1992.

Faraone 2004

C.A.Faraone, *Orpheus' Final Performance: Necromancy and a Singing Head on Lesbos*, «SIFC» LXXXVII (2004), 5-27.

Farnoux 1992

A.Farnoux, *Lykourgos*, in *LIMC*, VI,1 (1992), 309-319.

Farrell 1991

J.Farrell, *Vergil' Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*, New York-Oxford 1991.

Farron 1993

S.Farron, *Vergil's Aeneid: a Poem of Grief and Love*, Leiden-New York-Köln 1993.

Fauth 1980

W.Fauth, *Venena amoris. Die Motive des Liebeszaubers und der erotischen Verzauberung in der augusteischen Dichtung*, «Maia» XXXII (1980), 265-282.

Fedeli 1980

Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie, introduzione, testo critico e commento, a cura di P.Fedeli, Roma 1980.

Fedeli 1985

Properzio. Il Terzo libro delle Elegie, introduzione, testo e commento di P.Fedeli, Bari 1985.

Fedeli 2005

Properzio, *Elegie. Libro II*, introduzione, testo e commento di P.Fedeli, Cambridge 2005.

Feeney (1983) 1990

D.Feeney, *The Taciturnity of Aeneas*, «CQ» XXXIII (1983), 204-219, poi in S.J.Harrison, *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 167-190.

Feeney 1991

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

Feeney 1999

D.Feeney, *Mea Tempora: Patterning of Time in the Metamorphoses*, in P.Hardie-A. Barchiesi-S.Hinds, *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge 1999, 13-30.

Fenik 1959

B.C.Fenik, *Parallelism of Theme and Imagery in Aeneid II and IV*, «AJPh» LXXX (1959), 1-24.

Fenik 1960

B.C.Fenik, *The Influence of Euripides on Vergil's Aeneid*, diss. Princeton 1960.

Ferguson 1970-1971

J.Ferguson, *Fire and Wound: The Imagery of Aeneid IV. Iff.*, «PVS» X (1970-1971), 57-63.

Fernandelli 1996

M.Fernandelli, *Il prologo divino dell'Eneide (Il prologo delle Troiane di Euripide e Aen. 1.34-52)*, «Lexis» XIV (1996), 99-115.

Fernandelli 1999a

M.Fernandelli, *Sum pius Aeneas. Eneide I e l'umanizzazione della pietas*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica "Augusto Rostagni"» XIII (1999), 197-231.

Fernandelli 1999b

M.Fernandelli, *Due note all'Eneide: 3.19-46 e 7.286-92*, «Prometheus» XXV (1999), 166-176.

Fernandelli 2002a

M.Fernandelli, *Banchetto a teatro e teatro a banchetto: presenze dello Ione di Euripide nel libro I dell'Eneide*, «Orpheus» n.s. XXIII (2002), 1-28.

Fernandelli 2002b

M.Fernandelli, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica "Augusto Rostagni"», n.s. I (2002), 141-211.

Fernandelli 2002-2003

M.Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, «Incontri triestini di filologia classica» II (2002-2003), 1-54.

Fernandelli 2004-2005

M.Fernandelli, *Catullo 65 e le immagini*, in L.Cristante (ed.), *PHANTASIA. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni* («Atti del convegno internazionale, Trieste, 28-30 aprile 2005»), «Incontri triestini di Filologia Classica» IV (2004-2005), 99-150.

Fernandelli 2009a

M.Fernandelli, *Dall'epillio al grande epos: aspetti della fortuna di Mosco in Virgilio*, in F.Toulze-Morisset (ed.), *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, Lille 2009, 179-204.

Fernandelli 2009b

M.Fernandelli, *Poeta diuinus. Nota a Virgilio Ecloghe 6, 64-73*, «Eos» XCVI (2009), 251-277.

Fernandelli 2009c

M.Fernandelli, *Anna Perenna in Ovidio e in Silio Italico*, «GIF» LXI (2009), 139-171.

Fernandelli 2009d

M.Fernandelli, *Una finestra sulla scena silvana, da Virgilio a Eliot*, in R.Andreotti (ed.), *Almanacco BUR. Resistenza del Classico*, Milano 2009, 119-136.

Fernandelli 2011

M.Fernandelli, *Problemi dell'intertestualità: qualche esempio virgiliano (ecl. 2, 12-13; Aen. 4, 23; I, 8 ss.; I, 500-504 e 4, 143-150)*, in A.Balbo-F.Bessone-E.Malaspina, *'Tanti affetti in tal momento'. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2011, 401-413.

Fernandelli 2012

M.Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Zürich-New York 2012.

Fernández-Galiano - Heubeck (1986) 1990³

Omero, *Odissea*, Volume VI. *Libri XXI-XXIV*, introduzione, testo e commento a cura di M.Fernández-Galiano e A.Heubeck, traduzione di G.A.Privitera, 1990³.

Ferrari 2004

F.Ferrari, *Nello specchio del passato: dalle Sirene a Demodoco*, «Paideia» LIX (2004), 147-167.

Ferratini 1990

P.Ferratini, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna 1990.

Ferrucci 2003

C.Ferrucci, *A Silvia*, in A.Maglione (ed.), *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, Venezia 2003.

Ferrucci 1980

F.Ferrucci, *Il giardino simbolico: modelli letterari e autobiografia dell'opera*, Roma 1980.

Flores 2000

Quinto Ennio, *Annali (Libri I-VIII)*, introduzione, testo critico con apparati, traduzione di E.Flores, I, Napoli 2000.

Fo 2012

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione a cura di A.Fo, note di F.Giannotti, Torino 2012

Fordyce 1977

Virgil, *Aeneid VII-VIII*, with a commentary by C.J.Fordyce, Glasgow 1977.

Foster 1973-1974

J.Foster, *Some Devices of Drama Used in Aeneid 1-4*, «PVS» XIII (1973-1974), 28-41.

Fowler 1991

D.P.Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, «JRS» LXXXI (1991), 31-33.

Fowler 1998

D.P.Fowler, *Opening the Gates of War (Aen. 7.601-40)*, in H.-P.Stahl (ed.), *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context*, London 1998, 155-174.

Fränkel 1935

H.Fränkel, *Griechische Bildung in altrömischen Epen II*, «Hermes» LXX (1935), 62-64.

Fränkel 1948

H.Fränkel, *Zur Discordia des Ennius*, «Philologus» XCVII (1948), 354.

Fraenkel (1945) 1990

E.Fraenkel, *Some Aspects of the Structure of Aeneid 7*, «JRS» XXXV (1945), 1-14, poi in Id., *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Roma 1964, 145-171, e in S.J.Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 253-276.

Fraenkel 1950

Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a commentary by E.Fraenkel, II, Oxford 1950.

Frazer 1898

Pausanias's Description of Greece, translated with commentary by J.C.Frazer, III, London 1898.

Frazer 1921

Apollodorus, *The Library*, with an English translation by Sir J.G.Frazer, I-II, Cambridge Mass.-London 1921.

Frentz 1967

W.Frentz, *Mythologisches in Vergils Georgica*, Meisenheim am Glan 1967.

Friedländer 1912

P.Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Leipzig-Berlin 1912.

Friedländer 1941

P.Friedländer, *Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius*, «AJPh» LXII (1941), 16-34, poi in Id., *Studien zur antiken Literatur und Kunst*, Berlin 1969, 337-

- 353, e in C.J.Classen (ed.), *Probleme der Lukrezforschung*, Hildesheim-Zürich-New York 1986, 291-307.
- Friedrich 1948
W.H.Friedrich, *Ennius-Erklärungen*, «Philologus» XCVII (1948), 227-301.
- Friedrich 1953
W.H.Friedrich, *Euripides and Diphilos: zur Dramaturgie der Spätformen*, München 1953.
- Fucecchi 1999a
M.Fucecchi, *La vigilia di Canne nei Punica e un contributo alla storia dei rapporti fra Silio Italico e Lucano*, in P.Esposito-L.Nicastri (ed.), *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, 305-342.
- Fucecchi 1999b
M.Fucecchi, *Empietà e titanismo nella rappresentazione siliana di Annibale*, «Orpheus» XI (1999), 21-42.
- Fucecchi 2002
M.Fucecchi, *In cerca di una forma: vicende dell'epillio (e di alcuni suoi personaggi) in età augustea. Appunti su Teseo e Orfeo nelle Metamorfosi*, «MD» XLIX (2002), 85-116.
- Fucecchi 2008
M.Fucecchi, *La tradizione dell'epillio in Silio Italico*, «CentoPagine» II (2008), 39-48 [<http://musacamena.units.it/iniziative/centopagine.php>]
- Fucecchi 2009
M.Fucecchi, *Encountering the Fantastic: Expectations, Forms of Communication, Reactions*, in P.Hardie (ed.), *Paradox and the Marvelous in Augustan Literature and Culture*, Oxford 2009, 213-230.
- Fucecchi 2010
M.Fucecchi, *The Shield and the Sword: Q. Fabius Maximus and M. Claudius Marcellus as Models of Heroism in Silius' Punica*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston 2010, 219-239.
- Fuchs 2000
A.Fuchs, *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart-Weimar 2000.
- Funaioli 1947
G.Funaioli, *Studi di letteratura antica*, II, 1, Bologna 1947.
- Fusillo 1985
M.Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche. Un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Roma 1985.

Fusillo-Hurst-Paduanò 1991

Licofrone, *Alessandra*, a cura di M.Fusillo-A.Hurst-G.Paduanò, Milano 1991.

Gagliardi 2003

P.Gagliardi, *Gravis cantantibus umbra. Studi su Virgilio e Cornelio Gallo*, Bologna 2003.

Gaisser 1995

Julia Haig Gaisser, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, «AJPh» CXVI (1995), 579-616.

Galasso 2000

Ovidio, *Opere*, II, *Le Metamorfosi*, traduzione di G.Paduanò, introduzione di A. Perutelli, commento di L.Galasso, Torino 2000.

Gale 1991

M.R.Gale, *Man and Beasts in Lucretius and the Georgics*, «CQ» n.s. XLI (1991), 414-426.

Gale 1997

M.R.Gale, *The Shield of Turnus (Aeneid 7. 783-92)*, «G&R» XLIV (1997), 176-196.

Gale 2003

M.R.Gale, *Poetry and the Backward Glance in Vergil's Georgics and Aeneid*, «TAPhA» CXXXIII (2003), 323-352.

Galinsky 1981

G.K.Galinsky, *Vergil's Humanitas and His Adaptation of Greek Heroes*, «ANRW» II 31,2 (1981), 985-1010.

Gall 1993

D.Gall, *Ipsius umbra Creusae. Creusa and Helena*, Stuttgart 1993.

Ganiban 2010

R.T.Ganiban, *Virgil's Dido and the Heroism of Hannibal in Silius' Punica*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston 2010, 73-98.

Garboli 1979

C.Garboli, *Restauri pascoliani*, «Paragone» XXX (1979), 3-40.

García Romero 1986

F.A.García Romero, *La "intervention psiquica" en los Post Homérica de Quinto de Esmirna*, «Habis» XVII (1986), 109-116.

Garner 1990

G.Garner, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Tragedy*, London 1990.

Gärtner 2008a

T.Gärtner, *Untersuchungen zum Io-Mythos in der lateinischen Dichtung*,

- «Prometheus» XXXIV (2008), 257-274.
- Gärtner 2008b
T.Gärtner, *Die hellenistische Katalogdichtung des Phanokles über homosexuelle Liebesbeziehungen. Untersuchungen zur tendenziellen Gestaltung und literarischen Nachleben*, «Mnemosyne» LXI (2008), 18-44.
- Gärtner 2005
U.Gärtner, *Quintus Smyrnaeus und die Aeneis. Zur nachwirkung Vergils in der Griechischen Literatur der Kaiserzeit*, München 2005.
- Garvie 1986
Aeschylus, *Choephoroi*, edited with introduction and commentary by A.F.Garvie, Oxford 1986.
- Gasti 2006
H.Gasti, *Narratological Aspects of Virgil's Aeneid 2.1-13*, «AClass» XLIX (2006), 113-120.
- Gély-Haquette-Tomiche 2006
V.Gély-J.-L.Haquette-A.Tomiche, *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand 2006.
- Genette 1976
G.Genette, *Figures III*, Paris 1972, trad. ital. , *Figure III. Discorso del racconto*, tr. it. Torino 1976.
- Geymonat (1973) 2008²
P. Vergilii Maronis *Opera*, post Remigium Sabbadini et Aloisium Castiglioni recensuit M.Geymonat, Torino 1973, Roma 2008².
- Giangrande 1989
G.Giangrande, *Osservazioni sul testo e sulla lingua di Quinto Smirneo*, «SicGymn» XXXIX (1989), 41-50.
- Gigante Lanzara 2000
Licofrone, *Alessandra*, introduzione, traduzione e note di V.Gigante Lanzara, Milano 2000.
- Girardi 1990
A.M.Girardi, *Interpretazioni pascoliane*, Napoli 1990.
- Glei 1991
R.Glei, *Der Vater der Dinge: Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil*, Trier 1991.
- Goheen 1955
R.F.Goheen, *Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia*, «AJPh» LXXVI (1955), 113-137.

Goossens 1946

R.Goossens, *Eumenides ou Bacchantes? (Virgile Aen. IV, 469)*, «Latomus» V (1946), 75-78.

Göransson 1897

G.Göransson, *De usu particularum temporalium cum, postquam, ubi, ut, simul, simulac, apud Vergilium, Lucanum, Valerium Flaccum, Silium Italicum*, diss. Uppsala 1897.

Görler 1985

W.Görler, *Eneide. La lingua*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 262-278.

Gossage 1969

A.J.Gossage, *Virgil and the Flavian Epic*, in D.R.Dudley (ed.), *Virgil*, London 1969.

Gow (1950) 1952²

Theocritus, edited with a translation and commentary by A.S.F.Gow, I-II, Cambridge 1950, 1952².

Gow-Page 1965

The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams, edited by A.S.F.Gow-D.L.Page, I-II, Cambridge 1965.

Gow-Scholfield 1953

Nicander, *The Poems and Poetical Fragments*, edited with a translation and notes by A.S.F.Gow-A.F.Scholfield, Cambridge 1953.

Goward 1999

B.Goward, *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London 1999.

Gowers 2007

E.Gowers, *The Cor of Ennius*, in W.Fitzgerald-E.Gowers (ed.), *Ennius Perennis. The Annals and Beyond*, Cambridge 2007, 17-37.

Grassman-Fischer 1966

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

Graziosi-Haubold 2010

Homer, *Iliad, Book VI*, edited by B.Graziosi-J.Haubold, Cambridge 2010.

Greco 1987

E.Greco, *Palinuro*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 938s.

Greco 1988

E.Greco, *Sirene. Aspetti topografici*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 892s.

Greco 1992

E.Greco, *Nel golfo di Napoli: tra Sirene, Sirenusse e Atena*, «AION» (archeol) XIV (1992), 161-170.

Green 1990

The Works of Ausonius, with introduction and commentary, edited by R.P.H.Green
Oxford 1990.

Gresseth 1970

G.K.Gresseth, *The Homeric Sirens*, «TAPhA» CI (1970), 203-218.

Griffin 1997

A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI, by A.H.F.Griffin, Dublin 1997.

Griffin (1976) 1985

J.Griffin, *Augustan Poetry and the Life of Luxury*, «JRS» LXVI (1976), 87-105, poi
con aggiunte, in Id., *Latin Poets and Roman Life*, Bristol 1985, 1-31.

Griffin 1977

J.Griffin, *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*, «JHS» XCVII (1977), 39-53.

Griffiths 1980

F.T.Griffiths, *The Structure and Style of the 'Short Epics' of Catullus and Virgil*, in
C.Deroux (ed.), «Studies in Latin Literature and Roman History», 2, Brussels
1980, 123-137.

Grilli 1965

A.Grilli, *Studi enniani*, Brescia 1965.

Grilli 1985

A.Grilli, *Discordia*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 96s.

Groeneboom 1944

P.Groeneboom, *Aeschylus' Agamemnon*, Groningen 1944.

Grösst 1887

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

Gualandri 1987

I.Gualandri, *Nicandro*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 719s.

Gutzwiller 1981

K.J.Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Königstein/Ts. 1981.

Harder 1990

M.A.Harder, *Untrodden Paths: Where Do They Lead?*, «HSCPh» XCIII (1990),
287-309.

Harder 1998

M.A.Harder, "Generic Games" in *Callimachus' Aetia*, in M.A.Harder-R.F.Retguit-
G.C.Wakker (ed.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningen 1998, 95-113.

Harder 2007

M.A.Harder, *Callimachus*, in I.J.F.de Jong, R.Nünlist (ed.), *Time in Ancient Greek
Literature*, Leiden-Boston 2007, 81-96.

Harder 2012, 1 e 2

Callimachus, *Aetia*, introduction, text, translation, and commentary by M.A.Harder, Volume 1, *Introduction, Text, and Translation*, Volume 2, *Commentary*, Oxford 2012.

Hardie 1986

P.R.Hardie, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.

Hardie 1990

P.R.Hardie, *Flavian Epicists on Vergil's Epic Technique*, in A.J.Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Flavian Epicist to Claudian*, Bendigo 1990.

Hardie 1991

P.R.Hardie, *The Aeneid and the Oresteia*, «PVS» XX (1991), 29-45.

Hardie 1993

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

Hardie 1994

Virgil, *Aeneid, Book IX*, edited by P.R.Hardie, Cambridge 1994.

Hardie 2002

P.R.Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.

Hardie 2009

P.R.Hardie, *Lucretian Receptions: History, the Sublime, Knowledge*, Cambridge 2009.

Harrison 1972-1973

E.L.Harrison, *Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on Aeneid 1,314f.*, «PVS» XII (1972-1973), 10-25.

Harrison 1979

E.L.Harrison, *Snakes and Buskins*, «Eranos» LXXVII (1979), 51-56.

Harrison 1981

E.L.Harrison, *Vergil and the Homeric Tradition*, «PLLS» III (1981), 209-225.

Harrison 1989

E.L.Harrison, *The Tragedy of Dido*, «EMC» n.s. VIII (1989), 1-21.

Harrison 1992

E.L.Harrison, *Aeneas at Carthage: The Opening Scenes of the Aeneid*, in R.M.Wilhelm-H.Jones (ed.), *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*, Detroit 1992, 109-128.

Harrison 1985

S.J.Harrison, *Vergilian Similes: Some Connections*, «PLLS» V (1985), 99-102.

Harrison 1990

S.J.Harrison, *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990.

Harrison (1991) 1997²

Vergil, *Aeneid X*, with introduction, translation, and commentary by S.J.Harrison, Oxford 1991, 1997².

Harrison 2007

S.J.Harrison, *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford 2007.

Häußler 1976

R.Häußler, *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil*, I, Heidelberg 1976.

Headlam 1891

W.Headlam, *On Editing Aeschylus: A Criticism*, London 1891.

Heath 1987b

M.Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, London 1987.

Heil 2001

S.Heil, *Spannungen und Ambivalenzen in Vergils Aeneis: zum Verhältnis von menschlichem Leid und der Erfüllung des fatum*, Hamburg 2001.

Heinze 1897

T. Lucretius Carus, *De rerum natura, Buch III*, erklärt von R.Heinze, Leipzig 1897.

Heinze (1903) 1996

R.Heinze, *Vergils epische Technik*, Leipzig 1903, Leipzig-Berlin 1915³, trad. ital., *La tecnica epica di Virgilio*, con una introduzione all'edizione italiana di G.B. Conte, Bologna 1996.

Heinze (1919) 2010

R.Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919, poi in Id., *Vom Geist des Römertums*, a cura di E.Burck, Leipzig-Berlin 1938, Stuttgart 1960³, 308-402, trad. ital., *Il racconto elegiaco di Ovidio*, con un saggio introduttivo di F.Serpa (*L'Ovidio di Heinze*), Trieste 2010.

Henry 1873-1892

J.Henry, *Aeneidea or Critical, Exegetical, and Aesthetical Remarks on the Aeneid*, with a personal collation of all the first class MSS., upwards of one hundred second class MSS., and the principal editions, I-V, London-Dublin 1873-1892.

Hershkowitz 1998

D.Hershkowitz, *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford 1998.

Heubeck (1983) 1998⁴

Omero, *Odisea*, Volume III, *Libri IX-XII*, a cura di A.Heubeck, traduzione di G.A.Privitera, Milano 1983, 1988⁴.

Heurgon 1931

J.Heurgon, *Un exemple peu connu de la retractatio virgilienne*, «REL» IX (1931), 258-268.

Heurgon 1960

J.Heurgon, Ennius, *Les Annales*, Paris 1960.

Heurgon 1984

J.Heurgon, *Creusa*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I (1984), 930-932.

Heuzé 1985

Ph.Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Roma 1985.

Hightet 1973

G.Hightet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton 1973.

Holland 1961

L.A.Holland, *Janus and the Bridge*, Roma 1961.

Hollander 1981

J.Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley 1981.

Hollis (1990) 2009²

Callimachus, *Hecale*, edited with introduction and commentary by A.S.Hollis, Oxford 1990, 2009².

Hollis 1992

A.S.Hollis, *Hellenistic Colouring in Virgil's Aeneid*, «HSCP» XCIV (1992), 269-285.

Hollis 2007

Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC-AD 20, edited with introduction, translation and commentary by A.S.Hollis Oxford 2007.

Hoogma 1959

R.P.Hoogma, *Der Einfluss Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica*, Amsterdam 1959.

Hopkinson 1988

A Hellenistic Anthology, selected and edited by N.Hopkinson, Cambridge 1988.

Hopkinson 2000

Ovid, *Metamorphoses, Book XIII*, edited by N.Hopkinson, Cambridge 2000.

Horkheimer-Adorno (1947) 1966

M.Horkheimer-Th.W.Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, trad. ital., *Dialettica dell'Illuminismo*, con una premessa degli autori all'edizione italiana, Torino 1966.

Hornsby 1970

R.A.Hornsby, *Patterns of Action in the Aeneid*, Iowa City 1970.

Horsfall 1971

N.Horsfall, *Aeneid VII. Notes on Selected Passages*, diss. Oxford 1971.

Horsfall 1973-1974

N.Horsfall, *Dido in the Light of History*, «PVS» XIII (1973-1974), 1-13, poi in S.J. Harrison, *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford, 1990, 127-144.

Horsfall 1974

N.Horsfall, *Hannibal Ad Portas*, «Latomus» XXXIII (1974), 80-86.

Horsfall 1991

N.Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli 1991.

Horsfall 1995

N.Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995.

Horsfall 2000

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

Horsfall 2006

Virgil, *Aeneid 3. A Commentary*, by N.Horsfall, Leiden-Boston 2006.

Horsfall 2008

Virgil, *Aeneid 2. A Commentary*, by N.Horsfall, Leiden-Boston 2008.

Hourmouziades 1965

N.Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965.

Hübner 1970

W.Hübner, *Dirae in römischen Epos. Über das Verhältnis von Vogeldämonen und Prodigien*, Hildesheim 1970.

Huges Fowler 1967

B.Huges.Fowler, *Aeschylus' Imagery*, «C&M» XXVIII (1967), 1-74.

Hügi 1952

M.Hügi, *Vergils Aeneis und die hellenistische Dichtung*, Bern 1952.

Hunter 1989

Apollonius of Rhodes, *Argonautica, Book III*, edited by R.L.Hunter, Cambridge 1989.

Hunter 1993

R.L.Hunter, *The Argonautica of Apollonius Rhodius. Literary Studies*, Cambridge 1993.

Hunter 1999

Theocritus, *A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, edited by R.L.Hunter, Cambridge 1999.

Hunter 2006

R.L.Hunter, *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006.

Hutchinson 1985

Aeschylus, *Septem contra Thebas*, edited with introduction and commentary by G.O.Hutchinson, Oxford 1985.

Hutchinson 1988

G.O.Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988.

Hutchinson 1992

G.O.Hutchinson, *Latin Literature from Seneca to Juvenal. A Critical Study*, Oxford 1992.

Huxley 1965

G.Huxley, *Xenomedes of Ceos*, «GRBS» VI (1965), 235-245.

Iriarte 1993

A.Iriarte, *Le chant-miroir des Sirènes*, «Métis» VIII (1993), 147-159.

Jacobson 1987

H.Jacobson, *Virgil's Dido and Euripides' Helen*, «AJPh» CVIII (1987), 167s.

Jal 1962

P.Jal, *Les dieux et les guerres civiles dans la Rome de la fin de la République*, «REL» XL (1962), 170-200.

Jal 1963

P.Jal, *La guerre civile à Rome*, Paris 1963.

James 2007

A.W.James, *Quintus of Smyrna and Virgil – A Matter of Prejudice*, in M.Baumbach-S. Bär 2007, 145-158.

James-Lee 2000

A Commentary on Quintus of Smyrna, Posthomerica V, by A.James-K.Lee, Leiden-Boston-Köln 2000.

Jens 1948

W.Jens, *Der Eingang des Dritten Buches der Aeneis*, «Philologus» XCVII (1948), 194-197.

Jocelyn (1967) 1969²

The Tragedies of Ennius, The Fragments with an Introduction and Commentary by H.J.Jocelyn, Cambridge 1967, 1969².

Johnson 1976

W.R.Johnson, *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley-Los Angeles-London 1976.

Jones 1991

C.P.Jones, *Dinner Theater*, in W.J.Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, 185-198.

de Jong 1992

I.de Jong, *The Subjective Style in Odysseus' Wanderings*, «CQ» XLII (1992), 1-11.

Jory 1986

E.J.Jory, *Continuity and Change in the Roman Theatre*, in J.H.Betts-J.T.Hooker-

- J.R.Green (ed.), *Studies in Honour of T.B.L.Webster*, I, Bristol 1986, 143-152.
- Juhnke 1972
H.Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*, Munchen 1972.
- Jung 1969
C.G.Jung, *Tipi psicologici. Descrizione generale, 1921*, in Id., *Opere*, VI, trad. ital., Torino 1969.
- Kakridis 1949
J.Kakridis, *Homeric Researches*, Lund 1949.
- Kakridis 1962
Ph.Kakridis, *Κόϊντος Συμυρναῖο. Γενική μελέτη τῶν «Μεθ' Ὀμήρου» καὶ τοῦ ποιητῆ τους*, Athina 1962.
- Kannicht 1969
Euripides, *Helena*, herausgegeben und erklärt von R.Kannicht, Band II, *Kommentar*, Heidelberg 1969.
- Keil 1998
D.Keil, *Lexikalische Raritäten im Homer. Ihre Bedeutung für den Prozeß der Literarisierung des griechischen Epos*, Trier 1998.
- Kenney (1970) 1986
E.J.Kenney, *Doctus Lucretius*, «Mnemosyne» XXIII (1970), 366-392, poi in J.Classen (ed.), *Probleme der Lukrezforschung*, Hildesheim-Zürich-New York 1986, 237-265, con *Addenda*.
- Kenney 1971
Lucretius, *De Rerum Natura, Book III*, edited by E.J.Kenney, Cambridge 1971.
- Kenney 1979
E.J.Kenney, *Iudicium transferendi: Virgil, Aeneid 2,469-505 and Its Antecedents*, in D.West-T.Woodman, *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge-London-New York-Melbourne 1979.
- Keuls 1981
E.C.Keuls, *Rhetoric and Visual Arts Aids in Greece and Rome*, in E.A.Havelock-J.P.Hershbell (ed.), *Communication Arts in the Ancient World*, New York 1978, 121-134, trad. ital., *La retorica e i sussidi visivi in Grecia e a Roma*, in E.A.Havelock-J.P.Hershbell (ed.), *Arte e comunicazione nel mondo antico: guida storica e critica*, Roma-Bari 1981, 167-184.
- Khan 1996
H.A.Khan, *Demonizing Dido: A Rebounding Sequence of Curses and Dreams in Aeneid 4*, in A.H.Sommerstein (ed.), *Religion and Superstition in Latin Literature*, Bari 1996, 1-28.

Kißel 1979

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

Klaassen 2010

E.K.Klaassen, *Imitation and the Hero*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston 2010, 99-116.

Klause 1993

G.Klause, *Die Periphrase der nomina propria bei Vergil*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1993.

Kleinknecht 1944

H.Kleinknecht, *Laokoon*, «Hermes» LXIX (1944), 66-111, poi in H.Oppermann (ed.), *Wege zu Vergil*, Darmstadt 1963, 426-488.

Klingner 1931

F.Klingner, *Vergil als Bewahrer und Erneuerer*, «HG» XLII (1931), 123-136.

Klingner 1956

F.Klingner, *Catulls Peleus-Epos*, München 1956, poi in Id., *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich-Stuttgart 1964, 156-224.

Klingner 1963

F.Klingner, *Virgils Georgica*, Zürich-Stuttgart 1963.

Klingner 1967

F.Klingner, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zurich 1967.

Knauer 1964

G.N.Knauer, *Vergil's Aeneid and Homer*, «GRBS» V (1964), 61-84, poi in S.J.Harrison, *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, Oxford 1990, 390-412.

Knauer (1964) 1979²

G.N.Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964, 1979².

Knight 1948

W.F.J.Knight, *The Integration of Allecto*, «CJ» (Malta) III (1948), 3s.

Knight 1967

W.F.J.Knight, *Vergil. Epic and Anthropology*, London 1967.

Knox 1950

B.M.W.Knox, *The Serpent and the Flame. The Imagery of the Second Book of the Aeneid*, «AJPh» LXXI (1950), 379-400.

Knox (1952) 1979

B.M.W.Knox, *The Lion in the House (Agamemnon 717-36 [Murray])*, «CPh» XLVII (1952), 17-25, poi in Id., *Word and Action. Essays on Ancient Theatre*, Baltimore-London 1979, 27-38.

Knox 1989

P.E.Knox, *Ruit Oceano Nox*, «CQ» n.s. XXXIX (1989), 265.

Knox 1990

P.E.Knox, *In Pursuit of Daphne*, «TAPhA» CXX (1990), 183-202.

Koenig 1970

A.Koenig, *Die Aeneis und die griechische Tragödie. Studien zur Imitatio-Technik Vergils*, diss. Berlin 1970.

Kofler 2003

W.Kofler, *Aeneas und Vergil. Untersuchungen zur poetologischen Dimension der Aeneis*, Heidelberg 2003.

Kossatz-Deissmann 1992

A.Kossatz-Deissmann, *Lyssa*, in *LIMC*, VI,1 (1992), 324s., VI,2, 166s.

Kovacs 1980

P.D.Kovacs, *The Andromache of Euripides. An Interpretation*, Ann Arbor 1980.

Krevans 2004

N.Krevans, *Callimachus and the Pedestrian Muse*, in M.A.Harder-R.F.Retguit-G.C.Wakker (ed.), *Callimachus II*, Leuven-Paris-Dudley Mass. 2004, 173-183.

Krummen 2004

E.Krummen, *Dido als Manäde und tragische Heroine. Dionysische Thematik und Tragödiendtradition in Vergils Didoerzählung*, «Poetica» XXXVI (2004), 25-69.

Kuhlmann 2005

P.Kuhlmann, *Akontios und Kydippe bei Kallimachos (67-75 Pf.²) und Ovid (epist. 20-21): eine romantische Liebesgeschichte?*, «Gymnasium» CXII (2005), 19-44.

Kumpf 1983

M.M.Kumpf, *Four Indices of the Homeric Hapax Legomena*, Hildesheim-New York 1983.

Kyriakidis 1998

S.Kyriakidis, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid: the Frame of Book 6*, Bari 1998.

Kyriakou 1995

P.Kyriakou, *Homeric Hapax Legomena in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Stuttgart 1995.

Kyriakou 1996

P.Kyriakou, *Pergite Pierides: Aemulatio in Vergil's Ecl. 6 and 10*, «QUCC» LII (1996), 147-157.

Labate 1987

M.Labate, *Poesia cortigiana, poesia civile, scrittura epica (a proposito di Verg. Aen. I, 257 e Theocr. 24, 73 ss.)*, «MD» XVIII (1987), 69-81.

Ladmiral 2003

J.-R.Ladmiral, *L'«Odysée» comme paradigme philosophique – dalla «dialettica dell'illuminismo» alla dialettica dei chiaroscuri dell'esistenza*, in S.Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia 2003, 291-321.

Laird 1997

A.Laird, *Approaching Characterisation in Virgil*, in C.Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, 282-293.

Lamacchia 1979

R.Lamacchia, *Didone e Aiace*, in *Studi di poesia Latina in onore di Antonio Traglia*, I, Roma 1979, 431-462.

Lami 1991

I Presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle, a cura di A.Lami, con un saggio di W.Kranz, Milano 1991, 2000⁵.

Landgraf 1914

G.Landgraf, *Kommentar zu Ciceros Rede Pro Sex. Roscio Amerino*, Leipzig-Berlin 1914.

Landolfi 1985

L.Landolfi, *Durus amor. L'ecfrasi georgica sull'insania erotica*, «CCC» VI (1985), 177-198.

La Penna 1950

A.La Penna, *Movimento e ritmo epigrammatico nelle elegie di Propertio*, «Maia» III (1950), 9-15.

La Penna 1962

A.La Penna, *Esiodo nella cultura e nella poesia di Virgilio*, in *Hésiode et son influence, «Entretiens sur l'antiquité classique»*, VII, Genève 1962, 215-252, poi in G.Arrighetti (ed.), *Esiodo. Letture critiche*, Milano 1975, 214-241.

La Penna 1967

A.La Penna, *Sul cosiddetto stile soggettivo e sul cosiddetto simbolismo di Virgilio*, «DA» II (1967), 220-244.

La Penna-Grassi 1971

A.La Penna, C.Grassi (ed.), *Virgilio. Le opere. Antologia*, Firenze 1971, rist. 1990⁴.

La Penna 1978

A.La Penna, *Deifobo ed Enea (Aen. VI 494-547)*, in *Miscellanea di studi in onore di Marino Barchiesi*, «RCCM» XX (1978), 987-1006.

La Penna 1985

A.La Penna, *Didone*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 48-57.

La Penna 1988

A.La Penna, *Gli archetipi epici di Camilla*, «Maia» XL (1988), 211-250.

Latte 1960

K.Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960.

Lattimore 1942

R.Lattimore, *Themes in Greek and Roman Epitaphs*, Urbana 1942.

Laudizi 1989

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

Leach 1988

E.W.Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988.

Lebeck 1971

A.Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge Mass. 1971.

Lècrivain 1918

Ch.Lècrivain, *lapidatio*, in *DS III,2* (1918), 927-930.

Lefèvre 1978

E.Lefèvre, *Dido und Aias: ein Beitrag zur römischen Tragödie*, Mainz 1978.

Lehnus 1984

L.Lehnus, *Ballista*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I (1984), 453.

Lenaz 1988

L.Lenaz, *porto*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 223-225.

Leonelli 1980

G.Leonelli, *Giovanni Pascoli. Poemi conviviali*, Milano 1980.

Lipka 2001

M.Lipka, *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin-New York 2001.

Livi 1979

F.Livi, *Lettura di Alexandros*, Barga 1979.

Livrea 1972

E.Livrea, *Una 'tecnica allusiva' apolloniana alla luce dell'esegesi omerica alessandrina*, «SIFC» XLIV (1972), 231-243.

Livrea 1973

Argonauticon liber quartus, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di E.Livrea, Firenze 1973.

Livrea 1980

E.Livrea, *Euphor. fr. 73 v. Gr.*, «RhM» CXXIII (1980), 235-237.

Lloyd 1957

R.B.Lloyd, *Aeneid III and the Aeneas Legend*, «AJPh» LXXVIII (1957), 382-383.

Lloyd 1987

R.B.Lloyd, *ironia*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 24s.

Lonardi 1969

G.Lonardi, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze 1969.

Lonardi 2005

G.Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia 2005.

Longo 1963

V.Longo, «*Deus ex machina*» e religione in Euripide, in *Lanx Saturo Nicolao Terzaghi oblata. Miscellanea philologica*, Genova 1963.

Loroux (1985) 1988

N.Loroux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985, trad. ital., *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari 1988.

Lossau 1987

M.Lossau, *Palinuro*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 936-938.

Lowe 1996

N.J.Lowe, *Tragic and Homeric Ironies: Response to Rosenmeyer*, in M.S.Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 520-533.

Lowenstam 1993

S.Lowenstam, *The Pictures on Juno's Temple in the Aeneid*, «*CW*» LXXXVII (1993), 37-49.

Lucarini 2004

C.M.Lucarini, *Le fonti storiche di Silio Italico*, «*Athenaeum*» LXXXII (2004), 103-126.

Lyne 1987

R.O.A.M.Lyne, *Further Voices in the Aeneid*, Oxford 1987.

Lyne 1989

R.O.A.M.Lyne, *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford 1989.

Macleod 1982

Homer, *Iliad, Book XXIV*, edited by C.W.Macleod, Cambridge etc. 1982.

Magnani 2008

M.Magnani, *Verg. Aen. IV 469-473*, «*Eikasmos*» XIX (2008), 225-233.

Magnelli 2005

E.Magnelli, *Callimaco, fr. 75 Pf., e la tecnica narrativa dell'elegia ellenistica*, in A.Kolde - A.Lukinovich - A.-L.Rey (ed.), *Κορυφαίω ἀνδρῶν. Mélanges offerts à A. Hurst*, Genève 2005, 203-212.

Malaspina 2008

E.Malaspina, *I fondali teatrali nella letteratura latina (riflessioni sulla scaena di Aen. I 159-169)*, in G.Aricò-M.Rivoltella (ed.), «*Atti del Congresso internazionale "La riflessione sul teatro nella cultura romana"*, Milano, 10-12

- maggio 2006», «Aevum(ant)» IV (2008), 95-123.
- Manakidou 1993
F.Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart 1993.
- Mankin 1995
Horace, *Epodes*, edited by D.Mankin, Cambridge 1995.
- Manuwald 2003
G.Manuwald, *Das Singen des kleinen Hermes und des Silen: zum homerischen Hermeshymnos und zu Vergils Sechster Ekloge*, «RhM» CXLV (2003), 150-175.
- Manuwald 2007
G.Manuwald, *Epic Poets as Characters: On Poetics and Multiple Intertextuality in Silius' Italicus Punica*, «RFIC» CXXXV (2007), 71-90.
- Manuwald 2011
G.Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011.
- Marcellino 1955
R.Marcellino, *Serpere in Propertius*, «CQ» I (1955), 251-253.
- Mariotti 1955
S.Mariotti, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, Roma 1955.
- Marks 2010
R.Marks, *Silius and Lucan*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston 2010, 127-153.
- Marquardt (1879) 1886²
J.Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, I, Leipzig 1879, 1886².
- Martina 1985
A.Martina *Euripide*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 427-443.
- Martina 1987
M.Martina, *Virgilio, Eneide I*, Firenze 1987.
- Martina 2004
M.Martina, *L'Eneide e gli Inni di Callimaco. Appunti provvisori*, in *Scritti di filologia classica e storia antica*, G.Bandelli-M.Fernandelli-L.Galasso-L.Toneatto (ed.), Trieste 2004, 317-322.
- Massenzio 1969
M.Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la «xenia» dionisiaca*, «SMRS» XL (1969), 27-114.
- Massimilla 1996
Callimaco, *Aitia, Libri primo e secondo*. introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G.Massimilla, Pisa 1996.

Massimilla 2010

Callimaco, *Aitia, Libro III e IV*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G.Massimilla, Roma 2010.

Mastronarde 1994

Euripides' Phoenissae, edited with introduction and commentary by D.J.Mastronarde, Cambridge 1994.

Mauriz Martínez 2003

A.Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Frankfurt 2003.

Mazzarino 1955

A.Mazzarino, *Il racconto di Enea. Per una interpretazione dell'Iliupersis virgiliana*, Torino 1955.

McKeown 1987

Ovid: *Amores*, text, prolegomena and commentary, I, by J.C.McKeown, Liverpool 1987.

Mehmel 1940

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

Melandri 1985

E.Meandri, *Eschilo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 383-385.

Mencacci 1986

F.Mencacci, *Sanguis / cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, «MD» XVII (1986), 25-91.

Mengaldo 1981

Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di P.V.Mengaldo, Milano 1981.

Merli 2000

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

Merry-Riddell (1876) 1886²

Homer's Odyssey, edited with English notes, appendices etc. by W.W.Merry-J.Riddell, I, Books I-XII, Oxford 1876, 1886².

Meuli 1921

K.Meuli, *Odyssee und Argonautika*, Berlin 1921.

Michel 1955

L.Michel, *Étude du son «S» en latin et en roman*, Paris 1955.

Michelini 1987

A.N.Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, Wisconsin 1987.

Michenaud 1953

G.Michenaud, *Les sons du vers virgilien*, «LEC» XXI (1953), 343-378.

Micozzi 2008

L.Micozzi, *Ille referre aliter saepe solebat idem: ripetizione e sperimentalismo narrativo nella Tebaide di Stazio*, «MD» LXI (2008), 211-227.

Miles 1980

G.B.Miles, *Virgil's Georgics: A New Interpretation*, Berkeley-Los Angeles 1980.

Monella 2006

P.Monella, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2006.

Montanari 1989

M.Montanari, *Convivium*, Roma-Bari 1989.

Monterroso 2010

A.Monterroso, *La scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos*, in S.F.Ramallo Asensio-N.Röring (ed.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, «Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009», Murcia 2009, 15-55.

Morrison 2007

A.D.Morrison, *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge 2007.

Moskalew 1982

W.Moskalew, *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Leiden 1982.

Mossman 1996

J.Mossman, *Chains of Imagery in Prometheus Bound*, «CQ» XLVI (1996), 58-67.

Most 1989

G.Most, *The Structural Function of Odysseus' Apologoi*, «TAPhA» CXIX (1989), 15-30.

Muecke 1983

F.Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, «AJPh» CIV (1983), 134-155.

Müri (1953) 1971

W.Müri, *Melancholia und Schwarze Galle*, «MH» X (1953), 21-38, poi in H.Flashar (ed.), *Antike Medizin*, Darmstadt 1971, 165-191.

Musti 2001

D.Musti, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari 2001.

Mynors 1990

Virgil, *Georgics*, edited with a commentary by R.A.B.Mynors, Oxford 1990.

Nagy 1979

G.Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore-London 1979.

Nagy 1992

G.Nagy, *Mythological Exemplum in Homer*, in D.L.Selden-R.Hexter (ed.), *Innovation in Antiquity*, New York-London 1992, 311-331.

Narducci 1979

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

Nava 1983

G.Nava, *Pascoli e Leopardi*, «Giornale Storico di Letteratura Italiana» CLX (1983), 506-523.

Nava 1978

G.Nava, *Myricae*, Roma 1978.

Nava 1997a

G.Nava, *La struttura dei «Poemi conviviali»*, in M.Pazzaglia (ed.), *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, «Atti del Convegno di studi San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996», Firenze 1997, 233-248.

Nava 1997b

G.Nava, *Il mito vuoto: «L'ultimo viaggio»*, in «Rivista pascoliana» IX (1997), 101-114.

Nava 2008

Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G.Nava, Torino 2008.

Nelis 2001

D.Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001.

Nestle 1942

W.Nestle, *Odyssee-Interpretationen, I*, «Hermes» LXXVII (1942), 46-77.

Newman-Newman 2005

J.K.Newman-F.Stickney Newman, *Troy's Children. Lost Generations in Virgil's Aeneid*, Zürich-New York 2005.

Newton 1957

F.L.Newton, *Recurrent Imagery in Aeneid IV*, «TAPhA» LXXXVIII (1957), 31-43.

Nisbet-Hubbard 1970

A Commentary on Horace, Odes, Book I, by R.G.M.Nisbet-M.Hubbard 1970.

Norden (1903) 1957⁴

E.Norden, P.Vergilius Maro, *Aeneis Buch VI*, Leipzig 1903, 1957⁴.

Norden 1915

E.Norden, *Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms grosser Zeit*, Leipzig-Berlin 1915.

Norden 1934

E.Norden, *Orpheus und Eurydike. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil*, «SPAW» XII (1934), 626-683, poi in Id., *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, Berlin 1966, 468-532.

Nosarti 1996

L.Nosarti, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova 1996.

Nünlist 2009

R.Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge 2009.

Nuzzo 2003

Gaio Valerio Catullo, *Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, a cura di G.Nuzzo, Palermo 2003.

O'Brien Moore 1924

A.O'Brien-Moore, *Madness in Ancient Literature*, diss. Princeton, Weimar 1924.

O'Donnell 1975

E.A.O'Donnell, *The Transferred Use of Theater Terms as a Feature of Plutarch's Style*, diss. Ann Arbor 1975.

O'Hara 1990

J.J.O'Hara, *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton 1990.

O'Hara 1996

J.J.O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor 1996.

Onians 1951

R.B.Onians, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. New Interpretations of Greek, Roman and kindred evidence also of some basic Jewish and Christian beliefs*, Cambridge 1951.

Oostenbroeck 1977

L.M.Oostenbroeck, *Eris - Discordia. Zur Entwicklungsgeschichte der ennianischen Zwietracht*, Pijnacker 1977.

Otis 1964

B.Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964.

Ozbeck 2007

L.Ozbeck, *Ripresa della tradizione e innovazione compositiva: la medicina nei Posthomeric di Quinto Smirneo*, in Baumbach-Bär 2007, 159-183.

Padel 1995

R.Padel, *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton 1995.

Paduano 1983

G.Paduano, *Sull'ironia tragica*, «Dioniso» LIV (1983), 61-81.

Paduano-Fusillo 1986

Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, traduzione di G.Paduano, introduzione e commento di G.Paduano e M.Fusillo, Milano 1986.

Page 1973

D.L.Page, *Folktales in Homer's Odyssey*, Cambridge Mass. 1973, trad. ital. , *Racconti popolari nell'Odissea*, Napoli 1983.

Paley (1860) 1880²

Euripides, with an English commentary by F.A.Paley, III, London (1860) 1880².

Panoussi 2009

V.Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's "Aeneid". Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge 2009.

Paratore 1978

Virgilio, *Eneide*, a cura di E.Paratore, traduzione di L.Canali, I, Libri III-IV, Milano 1978.

Parry 1972

A.Parry, *The Idea of Art in Virgil's Georgics*, «*Arethusa*» V (1972), 35-52.

Paschalis 1993

M.Paschalis, *Two Implicit Myths in Virgil's Sixth Eclogue*, «*Vergilius*» XXXIX (1993), 25-29.

Paschalis 1997

M.Paschalis, *Virgil's Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, Oxford 1997.

Pascoli (1897) 1958

G.Pascoli, *Epos*, Volume I, Bologna 1897, a cura di D.Nardo e S.Romagnoli, con una prefazione di M.Valgimigli, Firenze 1958.

Pascoli 1961

M.Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano 1961.

Pasquali (1915) 1968

G.Pasquali, *Ennius und Vergilius*, «*GGA*» CLXXVII (1915), 593-610, trad. ital. e aggiornamenti a cura di S.Timpanaro, in G.Pasquali, *Pagine stravaganti*, I, introduzione di G.Pugliese Carratelli, Firenze 1968, 223-240.

Patroni 1937-1938

G.Patroni, *L'episodio virgiliano di Polidoro e i dantisti*, «*RIL*» LXXI (1937-1938), 59-72.

Pelling 1988

Plutarch, *Life of Antony*, edited by C.B.R.Pelling, Cambridge 1988.

Peradotto 1964

J.J.Peradotto, *Some Patterns of Nature Imagery in Aeschylus' Oresteia*, «*AJPh*» LXXXV (1964), 378-393.

Perkell 1981

G.G.Perkell, *On Creusa, Dido, and the Quality of Victory in Virgil's Aeneid*, in H.Foley (ed.),

- Reflections on Women in Antiquity*, New York-Paris-London-Montreux-Tokyo 1981.
- Péron 1974
J.Péron, *Les images maritimes de Pindare*, Paris 1974.
- Perret 1942
J.Perret, *Les origines de la légende Troyenne de Rome*, Paris 1942.
- Perret 1977
Virgile, *L'Énéide*, texte établi et traduit par J.Perret, I, Paris 1977.
- Perrotta (1931) 1972
G.Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» XX (1931), 177-222, 370-409, poi in Id., *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi. Scritti minori*, I, a cura di B.Gentili-G.Morelli-G.Serrao, Roma 1972, 63-147.
- Perugi 1980-1981
M.Perugi, *Giovanni Pascoli. Opere*, I-II, Milano-Napoli 1980-1981.
- Perugi 1982
M.Perugi, *La «vivificazione» nell'estetica pascoliana*, «L'altro versante» II (1982), 42-48.
- Perutelli 1972
A.Perutelli, *Similitudini e "stile soggettivo" in Virgilio*, «Maia» XXIV (1972), 42-60.
- Perutelli 1979
A.Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.
- Perutelli 1980
A.Perutelli, *L'episodio di Aristeo nelle Georgiche: struttura e tecnica narrativa*, «MD» IV (1980), 59-76.
- Perutelli 1995
A.Perutelli, *Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, «Atti del Convegno internazionale Intertestualità: il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche. Cagliari, 24-26 novembre 1994», «Lexis» XIII (1995), 199-212.
- Perutelli 1997
A.Perutelli, *Sul manierismo di Silio Italico: le ninfe interrogano Proteo (7, 409-493)*, «BStudLat» XXVII (1997), 470-478.
- Peruzzi 1956
E.Peruzzi, *Saggio di lettura leopardiana*, «Vox Romanica» XV 2 (1956), 94-163.
- Petrounias 1976
E.Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.
- Pfeiffer 1949-1951
Callimachus, I-II, edidit R.Pfeiffer, Oxford 1949-1951.

Piazzì 2005

Lucrezio e i presocratici. Un commento a De rerum natura 1, 635-920, a cura di L.Piazzì, Pisa 2005.

Pieri 2011

B.Pieri, *Caeci stimuli amoris. Il lessico virgiliano dell'eros animale (e la lezione di Lucrezio)*, in P.Mantovanelli-F.R.Berno, *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 139-169.

Pinkster 1999

H.Pinkster, *The Present Tense in Virgil's Aeneid*, «Mnemosyne» LII (1999), 705-717.

Pippin Burnett 1971

A.N.Pippin Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971.

Piras-Rüegg 1974

G.Pascoli, *L'ultimo viaggio*, introduzione, testo e commento di E.Piras-Rüegg, Genève 1974.

Pizzocaro 1993

M.Pizzocaro, *Voci mitiche: Sirene*, «Kleos» II (1997), 209-220.

Pohlenz (1959) 1967

M.Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen 1959, trad. ital., *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, I-II, Firenze 1967.

Polara 1987

G.Polara, *narro*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, (1987), 663s.

Pollard 1952

J.R.T.Pollard, *Muses and Sirens*, «CR» V (1952), 60-63.

Polleichtner 2009

W.Polleichtner, *Emotional Questions. Vergil, the Emotions, and the Transformation of Epic Poetry. An Analysis of Select Scenes*, Trier 2009.

Pomeroy 2010

A.Pomeroy, *To Silius through Livy and His Predecessor*, in A.Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston 2010, 27-45.

Pöschl (1950) 1977³

V.Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Innsbruck 1950, Wien 1964², Berlin-New York 1977³.

Privitera 2005

G.A.Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Torino 2005.

Privitera 2007

T.Privitera, *Terei puellae: metamorfosi latine*, Pisa 2007.

Pucci 1979

P.Pucci, *The Song of the Sirens*, «Arethusa» XII (1979), 121-132, poi in Id., *The Song of the Sirens: Essays on Homer*, Lanham etc. 1998, 1-9.

Puelma 1982

M.Puelma Piwonka, *Die Aitien des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie*, «MH» XXXIX (1982), 221-246, 285-304.

Putnam 1994

M.C.J.Putnam, *Virgil's Danaid Ekphrasis*, «ICS» XIX (1994), 171-189.

Putnam 1965

M.J.Putnam, *The Poetry of the Aeneid. Four Studies in Imaginative Unity and Design*, Cambridge Massachussets 1965.

Quinn 1963

K.Quinn, *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, London 1963.

Quinn 1968

K.Quinn, *Virgil's Aeneid. A Critical Description*, London 1968.

Radke 2003

G.Radke, *Symbolische Aeneis-Interpretationen. Differenzen und Gemeinsamkeiten in der modernen Vergilforschung*, «A&A» XLIX (2003), 90-112.

Ravenna 1974

G.Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Padova» III (1974), 1-52.

Ravenna 1985

G.Ravenna, *ekphrasis*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 183-185.

Reed 1997

Bion of Smyrne, *The Fragments and the Adonis*, edited with introduction and commentary by J.D. Reed, Cambridge 1997.

Reeker 1971

H.D.Reeker, *Die Landschaft in der Aeneis*, Hildesheim 1971.

Rehm 1932

B.Rehm, *Das geographische Bild des alten Italien in Vergils Aeneis*, Leipzig 1932.

Reinhardt 1948 (1996)

K.Reinhardt, *Die Abenteuer des Odysseus*, in Id., *Von Werken und Formen*, Godesberg 1948, 52-162, poi in C.Becker (ed.), *Tradition und Geist: Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen 1960, 47-124, trad. ingl., *The Adventures in the Odyssey*, in S.L.Schein (ed.), *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*, Princeton 1996, 63-131.

Reisch 1896

E.Reisch, *Aulaeum*, in *RE* II 2 (1896), 2398-2400.

Rengakos 1994

A.Rengakos, *Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung*, München 1994.

Rengakos (2001) 2008²

A.Rengakos, *Apollonius Rhodius as a Homeric Scholar*, in Th.D.Papanghelis-A. Rengakos (ed.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden-Boston-Köln 2001, 2008², 193-216.

Richardson 1980

N.J.Richardson, *Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the Iliad: A Sketch*, «CQ» XXX (1980), 265-287.

Richardson 1993

The Iliad: A Commentary. Volume VI: Books 21-24, by N.J.Richardson, Cambridge 1993.

Richardson 2010

Three Homeric Hymns: To Apollo, Hermes, and Aphrodite, edited by N.J.Richardson, Cambridge 2010.

Rieks 1980

R.Rieks, *Die Gleichnisse Vergils*, «ANRW» II 31,2 (1980), 1042s.

Rieks 1989

R.Rieks, *Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils 'Aeneis'*, München 1989.

Robert 1939

F.Robert, *Thymélè*, Paris 1939.

Rodari 1985

O.Rodari, *La métaphore de l'accouchement du cheval de Troie dans la littérature grecque*, «PP» XL (1985), 81-102.

Roiron 1908

F.X.M.J.Roiron, *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*, diss. Paris 1908.

Romeo 2012

A.Romeo, *Orfeo in Ovidio. La creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli 2012.

Rosati 1981

G.Rosati, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Atti del Convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia". Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980», Perugia 1981, 297-309.

Rosati 1983

G.Rosati, *Trimalcione in scena*, «Maia» XXXV (1983), 213-227.

Rosati 1987

G.Rosati, *luxuria / luxus*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 293s.

Rosati 1994

G.Rosati, *Il racconto del mondo*, introduzione a Ovidio, *Le Metamorfosi*, Volume I, *Libri I-VIII*, Milano 1994, 5-36.

Rosati 2002

G.Rosati, *Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses*, in B.W.Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002, 271-304.

Rosati 2009a

G.Rosati, *Tempo del desiderio e fuga delle forme: la donna-acqua Aretusa e un testo che corre*, in H.Casanova-Robin (ed.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustration littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris 2009, 235-245.

Rosati 2009b

Ovidio, *Metamorfosi*, Volume III, *Libri V-VI*, a cura di G.Rosati, traduzione di G.Chiarini, Milano 2009.

Rosati 2011

G.Rosati, *Il canto della spola e l'usignolo: una metafora di Sofocle e la sua fortuna*, in F.Bottari-L.Casarsa-L.Cristante-M.Fernandelli (ed.), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, Trieste 2011, 77-87.

Rosemeyer 1996

T.G.Rosemeyer, *Ironies in Serious Drama*, in M.S.Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 497-519.

Ross 1989

S.M.Ross, *Fiction's Inexhaustible Voice*, Athens 1989.

Rossi 2002

A.Rossi, *The Fall of Troy: Between Tradition and Genre*, in D.S.Levine-D.P.Nelis (ed.), *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden-Boston-Köln 2002, 231-251.

Rossi 1983

L.E.Rossi, *Il simposio Greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso*, in «Arti del VII Convegno di studio. "Spettacoli conviviali dall'antichità classica al '400"», Viterbo 1983, 41-50.

Rossi 1985

R.F.Rossi, *guerre civili*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 809-811.

Rosso 1984

A.M.Neri Rosso, *cor*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I (1984), 884s.

Rothstein (1898) 1920²

Die Elegien des Sextus Propertius erkl. von M.Rothstein, II, Berlin 1898, 1920².

Rumpf 1996

L.Rumpf, *Extremus Labor: Vergils 10. Ekloge und die Poetik der Bucolica*, Göttingen 1996.

Russell (1964) 1970²

'Longinus', *On the Sublime*, edited with introduction and commentary by D. A. Russell, Oxford 1964, 1970².

Russell 1979

D.Russell, *De Imitatione*, in D.West-T.Woodman (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, 1-16, 201s.

Rutherford 2012

R.B.Rutherford, *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.

Salemme 1992

C.Salemme, *Medea e il contagio d'amore*, «BStudLat» XXII (1992), 3-21.

Saliou 2009

C.Saliou, *Le front de scène dans le livre V du De Architectura: propositions de lecture*, in J.-C.Moretti (ed.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon 2009, 65-78.

Sallusto 1988

F.Sallusto, *Sirene*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 891-892.

Salvatore 1987

A.Salvatore, *Lettura del secondo libro dell'Eneide*, in M.Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, III, Napoli 1987.

Sandy 1974

G.N.Sandy, *Scaenica Petroniana*, «TAPhA» CIV (1974), 329-346.

Santini 1983

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

Santini 1992

C.Santini, *La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio*, «GIF» XLIV (1992), 173-181.

Santini 1993

C.Santini, *Orfeo come personaggio delle Metamorfosi e la sua storia raccontata da Ovidio*, in A.Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'Orfismo*, «Atti del Seminario Nazionale, Roma-Perugia 1985-1991», Roma 1993, 219-233.

Sauron 2009

G.Sauron, *Architecture et âge d'or. Le front de scène augustéen*, in J.-C.Moretti (ed.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon 2009, 79-88.

Scafoglio 2010

- G.Scafoglio, *Noctes Vergilianaee. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, ZürichNew York 2010.
- Scarpi (1996) 1998⁴
 Apollodoro, *I miti greci*, a cura di P.Scarpi, traduzione di M.G.Ciani, Milano 1996, 1998⁴.
- Schenk 1984
 P.Schenk, *Die Gestalt des Turnus in Vergils Aeneis*, Königstein/Ts. 1984.
- Schenk 1997
 P.Schenk, *Handlungsstruktur und Komposition in den Posthomericis des Quintus Smyrnaeus*, «RhM» CXL (1997), 363-385.
- Schierl 2006
Die Tragödien des Pacuvius, ein Kommentar zu den Fragmenten, mit Einleitung, Text und Übersetzung von P.Schierl, Berlin 2006.
- Schiesaro 2008
 A.Schiesaro, *Furthest Voices in Virgil's Dido*, «SIFC» CI (2008), 60-109, 194-245.
- Schissel von Fleschenberg 1913
 O.Schissel von Fleschenberg, *Die Technik des Bildeinsatzes*, «Philologus» LXXII (1913), 83-114.
- Schlesier 1988
 R.Schlesier, *Die Bakchen des Hades. Dionysische Aspekte Euripides' Hekabe*, «Metis» III (1988), 113-135.
- Schmidt 1972
 E.A.Schmidt, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, München 1972.
- Schmiel 1981
 R.Schmiel, *Moschus' Europa*, «CPh» LXXVI (1981), 261-272.
- Schmitz 2007
 Th.A.Schmitz, *The Use of Analepses and Prolepses in Quintus Smyrnaeus' Posthomericis*, in Baumbach-Bär 2007, 65-84.
- Scodel 1980
 R.Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Gottingen 1980.
- Sear 2006
 F.Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006.
- Segal (1989) 1995
 C.Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, 1989 Baltimore-London, trad. ital., *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino 1995.
- Setaioli 1983
 A.Setaioli, *Lettura del settimo libro dell'Eneide*, in M.Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianaee*, Napoli 1983.

Setaioli 1988

A.Setaioli, *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna 1988.

Setaioli 1997

A.Setaioli, *Palinuro, genesi di un personaggio poetico*, «BStudLat» XXVII (1997), 56-81.

Skutsch 1906

F.Skutsch, *Gallus und Vergil. Aus Vergils Frühzeit II*, Leipzig-Berlin 1906.

Skutsch 1985

The Annals of Q. Ennius, edited with introduction and commentary by O.Skutsch Oxford 1985.

Small 1959

S.G.P.Small, *The Arms of Turnus: Aeneid 7.783-92*, «TAPhA» XC (1959), 243-252.

Smith 1965

O.Smith, *Some Observations in the Structure of Imagery in Aeschylus*, «C&M» XXVI (1965), 10-72.

Smith 1997

R.A.Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor 1997.

Snell 1937

B.Snell, *Euripides' Alexandros*, «Hermes» V (1937), 1-69.

Snyder 1980

J.McIntosh Snyder, *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum Natura*, Amsterdam 1980.

Soldani 1993

A.Soldani, *Archeologia e innovazione nei Conviviali*, Firenze 1993.

Spaltenstein 1986

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

Spatafora 1995

G.Spatafora, *La metafora delle frecce di Eros nella poesia greca antica*, «Orpheus» XVI (1995), 366-381.

Speranza 1964

Virgilio, *Eneide 2*, a cura di F.Speranza, Napoli 1964.

Spina 2007

M.Bettini-L.Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2007.

Spira 1960

A.Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz/Opf. 1960.

Spitzer (1963) 2006²

L.Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore 1963, trad. ital., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna 1967, 2006².

Squillante Saccone 1985

M.Squillante Saccone, *enjambement e cheville*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II (1985), 310-312.

Stabryla 1970

S.Stabryla, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Wroclaw 1970.

Stanley 1965

K.Stanley, *Irony and Foreshadowing in Aeneid I, 462*, «AJPh» LXXXVI (1965), 267-277.

Stead 2000

É.Stead, *Le Silence des Sirènes*, in A.M.Babbi-F.Zardini (ed.), «*Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Convegno internazionale (Verona, 25-27 maggio 2000)», 293-317.

Stégen 1972

G.Stégen, *L'Oreste d'Euripide dans l'Énéide*, «Ant. Class.» XLI (1972), 222-224.

Stevens 1971

Euripides, *Andromache*, edited with introduction and commentary by P.T.Stevens, Oxford 1971.

Stewart 1959

Z.Stewart, *The Song of Silenus*, «HSCPh» LXIV (1959), 179-205.

Stok 1987

F.Stok, *medicina*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 417-420.

Stok 2004

F.Stok, *Didone fra Penteo e Oreste*, in T.A.Rodriguez et al. (ed.), *Iucundi acti labores. Estudios en homenajes a Dulce Estefania Álvarez*, Santiago de Compostela 2004, 427-434.

Strohm 1949-1950

H.Strohm, *Trug und Täuschung in der euripideischen Dramatik*, «WJA» IV (1949-1950), 140-156.

Swanepoel 1995

J.Swanepoel, *Infelix Dido: Vergil and the Notion of the Tragic*, «Akroterion» XL (1995), 30-46.

Swoboda 1961

M.Swoboda, *De origine atque primordiis aulaeorum in theatro Romano*, «Eos» LI (1961), 300-316.

Taillardat 1962

J.Taillardat, *Les images d'Aristophane: étude de langue et de style*, Paris 1962.

Taplin 1977

O.Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Tarrant 2012

Virgil, *Aeneid, Book XII*, edited by R.Tarrant, Cambridge 2012.

Thalmann 1993

W.G.Thalmann, *Euripides and Aeschylus: the Case of the Hekabe*, «ClassAnt» XII (1993), 126-159.

Thill 1983

A.Thill, *L'épyllion de Pasiphae (Virg. Buc. VI, 45-60)*, in *Hommages à Jean Cousin: rencontres avec l'antiquité classique*, Paris 1983, 145-157.

Thomas 1986

R.F.Thomas, *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, «HSCPh» XC (1986), 171-198.

Thomas 1988a

Virgil, *Georgics*, Volume I, *Books I-II*, Volume II, *Books III-IV*, edited by R.F.Thomas, Cambridge 1988.

Thomas 1988b

R.F.Thomas, *Tree Violation and Ambivalence*, «TAPhA» CXVIII (1988), 261-273.

Thomas 1998

R.F.Thomas, *Voice, Poetics, and Virgil's Sixth Eclogue*, in J.Jasanoff-H.C.Melchert-L. Olivier (ed.), *Mir Curad: Studies in Honor of Calvert Watkins*, Innsbruck 1998, 669-676, poi in R.F.Thomas, *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999, 288-296.

Thomas 1984

Y.Thomas, *crimen*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I (1984), 932s.

Thome 1986

G.Thome, *Die Begegnung Venus-Aeneas im Wald von Karthago (Aen. 1,314-417). Ein Beitrag zur vergilischen Venus-Konzeption: Stammutter und/oder Liebesgöttin?*, «Latomus» XLV (1986), 43-68.

Thome 1993

G.Thome, *Vorstellungen vom Bösen in der lateinischen Literatur. Begriffe, Motive, Gestalten*, Stuttgart 1993.

Tiffou 1967

E.Tiffou, *La Discorde chez Ennius*, «REL» XLV (1967), 231-251.

Timpanaro 1948

S.Timpanaro, *Per una nuova edizione critica di Ennio (VII-XI e Appendice)*, «SIFC» XXIII (1948), 5-58.

Timpanaro 1978a

S.Timpanaro, *Contributi di filologia e storia della lingua latina*, Roma 1978.

Timpanaro 1978b

S.Timpanaro, *Note serviane con contributi ad altri autori greci e latini e a questioni di lessicografia*, in Id., *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma 1978, 429-457.

Timpanaro 1994

S.Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994.

Timpanaro (1996) 2005a

S.Timpanaro, *Dall'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, «RFIC» CXXIV (1996), 5-70, poi in Id., *Contributi di filologia greca e latina*, a cura di E.Narducci, con la collaborazione di P.Carrara, G.Ramires, A.Russo (con correzioni e aggiunte), Firenze 2005, 91-153.

Timpanaro (1996) 2005b

S.Timpanaro, *La volta celeste e il cielo stellato in Ennio*, «SCO» XLVI (1996), 29-59, poi in Id., *Contributi di filologia greca e latina*, a cura di E.Narducci, con la collaborazione di P.Carrara, G.Ramires, A.Russo, Firenze 2005, 169-196.

Timpanaro (1997) 2005

S.Timpanaro, *Eschilo, Agamennone, 821-838 (con alcune osservazioni sull'ΙΛΙΑΣ ΜΙΚΡΑ)*, «RFIC» CXXV (1997), 5-47, poi in Id., *Contributi di filologia greca e latina*, a cura di E.Narducci, con la collaborazione di P.Carrara, G.Ramires, A.Russo, Firenze 2005, 1-38.

Tipping 2010

B.Tipping, *Exemplary Epic. Silius Italicus' Punica*, Oxford 2010.

Todini 1972

U.Todini, *Attraverso un'ipotesi di E. Norden*, «RCCM» XIV (1972), 59-69.

Tomasco 2002

Quinto Ennio, *Annali (Libri I-VIII)*, Volume II, *Commentari*, a cura di E.Flores-P. Esposito-G.Jackson-D.Tomasco, Napoli 2002.

Tönnemann 1979

A.Tönnemann, *Zum zahlenkompositorischen Verhältnis von Pascolis Ultimo viaggio und Homers Odyssee*, «Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literatur» XIV (1979), 40s.

Touchefeu-Meynier 1992

O.Touchefeu-Meynier, *Odyseus. Ulysse et les Sirènes*, in LIMCVI,1 (1992), 962-964.

Traglia 1986

Poeti latini arcaici, I, a cura di A.Traglia, Torino 1986.

Traina 1965

A.Traina, *Si numquam fallit imago. Riflessioni sulle Bucoliche e l'epicureismo*, «A&R» X (1965), 72-78, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, I serie, Bologna 1975, 163-174, Seconda edizione riveduta e aggiornata, 1986, 163-174 e 400.

Traina 1970

A.Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970.

Traina (1972) 1986²

A.Traina, *Allusività catulliana (due note al c. 64)*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, III, Catania 1972, 199-214, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, I serie, Bologna 1975, 1986², 131-158.

Traina (1979) 1991²

A.Traina, *Dira libido (Sul linguaggio lucreziano dell'Eros)*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma 1979, 259-276, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II serie, Bologna 1981, 11-34, 1991², 11-34 e 271-273.

Traina 1982

A.Traina, *Virgilio e il Pascoli di «Epos» (la lezione tecnica)*, in *Virgilio e noi*, «Atti delle nove giornate filologiche genovesi, 23-24 febbraio 1981, Genova 1982, 99-122, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III serie, Bologna 1988, 91-114.

Traina 1987

A.Traina, *Pascoli*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III (1987), 998-1005.

Traina 1988a

A.Traina, *superbia*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 1072-1076.

Traina 1988b

A.Traina, *sono*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1988), 941-944.

Traina (1984) 1989²

A.Traina, *Il Pascoli e l'arte allusiva, «Vichiana»*, XIII (1984), 224-231, poi in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III serie, Bologna 1989, 239-249.

Traina 1990

A.Traina, *Turno*, in *Enciclopedia Virgiliana*, V (1990), 324-336.

Traina 1997

Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere, a cura di A.Traina, Torino 1997, 2004².

Traina 1999

A.Traina, *Amor omnibus idem. Contributi esegetici a Virgilio georg. 3*, 209-283,

- «BStudLat» XXIX (1999), 441-458, poi in Id., *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003, 39-62.
- Treves 1980
Giovanni Pascoli, *L'opera poetica* scelta e annotata da P.Treves, Firenze 1980.
- Tueller 2008
M.A.Tueller, *Look Who's Talking: Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram*, Leuven 2008.
- Tueller 2010
M.Tueller, *Palinurus and Polydorus: Two Epigrammatic Passages in Vergil's Aeneid*, «Latomus» LXIX (2010), 344-358.
- Ussani jr. 1950
V.Ussani jr., *Eschilo e il libro II dell'Eneide*, «Maia» III (1950), 237-254.
- Ussani jr. 1952
Virgilio, *Eneide, Libro II*, a cura di V.Ussani jr., Roma 1952.
- van Groningen 1977
Euphorion, par B.A. van Groningen, Amsterdam 1977.
- van Krevelen 1964
D.A. van Krevelen, *Quintus Smyrnaeus und die Medizin*, «Janus» LI (1964), 178-183.
- Vian 1952
F.Vian, *Génies des passes et des défilés*, «RA» XXXIX (1952), 129-155.
- Vian 1959
F.Vian, *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*, Paris 1959.
- Vian 1963-1969
Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, Tome I, Livres I-IV, Tome II, Livres V-IX, Tome III, Livres X-XIV, texte établi et traduit par F.Vian, Paris 1963-1969.
- Vian 2001
F.Vian, *Echoes and Imitation of Apollonius Rhodius in Late Greek Epic*, in Th.D.Papanghelis-A.Rengakos (ed.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden-Boston-Köln 2001, 285-308.
- Viansino 1988
Lucio Anneo Seneca: i Dialoghi, I, a cura di G.Viansino, Milano 1988.
- Viarre 1990
S.Viarre, *Les commentaires antiques de la 6^e Bucolique de Virgile*, «AC» LIX (1990), 98-112.
- Vicinelli (1946) 1956²
A.Vicinelli, *Giovanni Pascoli, Prose*, I, Milano (1946) 1956².

Vidal-Naquet 1991

P.Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, trad. ital. Torino 1991.

Volk 2002

K.Volk, *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford, 2002.

Vox 1997

Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici minori, a cura di O.Vox, Torino 1997.

West (1969) 1990

D.A.West, *Multiple-Correspondence Similes in the Aeneid*, «JRS» LIX (1969), 40-49, poi in S.J.Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 429-444.

West 1981

M.L.West, rec. a A.F.Garvie, Aeschylus, *Choephoroi*, Oxford 1986, «Gnomon» LIX (1981), 193-198.

West (1990) 1998²

Aeschylus, *Tragoediae, cum incerti poetae Prometheus*, edidit M.L.West, Stuttgart 1990, 1998².

West 2005

M.L.West, *Odyssey and Argonautica*, «CQ» LV (2005), 39-64.

Wieland 1984

H.Wieland, *Cui par (Enn. Ann. 522)*, «MH» XLI (1984), 33-35.

Wigodsky 1972

M.Wigodsky, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972.

Wilamowitz (1889) 1895²

Euripides, *Herakles*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, I-III, Berlin 1889, 1895².

Willcock 1964

M.Willcock, *Mythological Paradeigma in the Iliad*, «CQ» XIV (1964), 141-154.

Williams 1968

G.Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968.

Williams 1983a

G.Williams, *Roman Poets as Literary Critics: Some Aspects of Imitatio*, «ICS» VIII (1983), 211-237.

Williams 1983b

G.Williams, *Technique and Ideas in the Aeneid*, New Haven-London 1983.

Williams 1960a

Virgil, *Aeneid V*, edited with a commentary by R.D.Williams, Oxford 1960.

Williams (1960) 1990

R.D.Williams, *The Pictures on Dido's Temple (Aeneid I. 450-493)*, «CQ» n.s. X

- (1960), 145-151, poi in S.J.Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 37-45.
- Williams 1962
P. Vergilii Maronis *Aeneidos Liber Tertius*, edited with a commentary by R.D.Williams, Oxford 1962.
- Williams 1973
The Aeneid of Virgil, Books 7-12, edited with introduction and notes by R.D.Williams, Basingstoke-London 1973.
- Willink 1986
Euripides, *Orestes*, with introduction and commentary by C.W.Willink, Oxford 1986.
- Wimmel 1960
W.Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960.
- Winnington Ingram 1970
R.P.Winnington Ingram, *Euripides and Dionysos*, Cambridge 1970.
- Wlosok 1967
A.Wlosok, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis*, Heidelberg 1967.
- Wlosok 1976
A.Wlosok, *Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in H.Görgemanns-E.A.Schmidt (ed.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim am Glan 1976, 228-250, trad. ingl., *The Dido Tragedy in Virgil: A Contribution to the Question of Tragic in the Aeneid*, in P.R.Hardie (ed.), *Virgil: Critical Assessments of Classical Authors*, London 1999, 158-181.
- Wlosok 1981
A.Wlosok, *Andromaca*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I (1981), 166-168.
- Woodman 1997
T.Woodman, *The Position of Gallus in Eclogue 6*, «CQ» n.s. XLVII (1997), 593-597.
- Worstbrock 1963
F.J.Worstbrock, *Elemente einer Poetik der Aeneis. Untersuchungen zum Gattungstil vergilianischer Epik*, Münster 1963.
- Wright 1931
F.W.Wright, *Cicero and the Theater*, Northampton Mass. 1931.
- Wulfram 2009
H.Wulfram, «*Descriptio ancilla narrationis*». *Aeneas besichtigt Karthago (Vergil, Aeneis 1,418-492)*, «RhM» CLII (2009), 15-48.
- Wunenburger (1997) 1999
J.-J.Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris 1997, trad. ital., *Filosofia delle immagini*, Torino 1999.

Wyke 1992

M.Wyke, *Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority*, in A.Powell (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London 1992, 98-140.

Zeitlin 1965

F.I.Zeitlin, *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, «TAPhA» XCVI (1965), 463-508.

Zeitlin 1966

F.I.Zeitlin, *Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia (Ag. 1235-37)*, «TAPhA» XCVII (1966), 645-653.

Zucchelli 1984

B.Zucchelli, *acer/acerbus/acidus*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I (1984), 15-17.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
presso il Centro stampa della Ripartizione Comunicazione istituzionale e organizzazione eventi
dell'Università degli Studi di Trieste per conto di EUT Edizioni Università di Trieste